

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

822

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ В РАЗНЫЕ
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ

Труды по русской и славянской филологии

Литературоведение

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS
ALUSTATUD 1893.a. VIINIK 822 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893.г

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ В РАЗНЫЕ
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ

Труды по русской и славянской филологии

Литературоведение

ТАРТУ 1988

РЕДКОЛЛЕГИЯ: В.И.Беззубов, С.Г.Исаков, Ю.М.Лотман, П.С.Рейфман

Ответственный редактор тома: А.Э.Мальц

Ученые записки Тартуского государственного университета.

Выпуск 822.

ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В РАЗНЫЕ
ИСТОРИЧЕСКИЕ ПЕРИОДЫ.

Труды по русской и славянской филологии.

Литературоведение.

На русском языке.

Тартуский государственный университет.

ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Оликооли, 18.

Ответственный редактор А. Мальц.

Подписано к печати 24.06.1988.

МВ 02799.

Формат 60x90/16.

Бумага писчая.

Машинопись. Ротапринт.

Учетно-издательских листов II,48. Печатных листов II,5.

Тираж 800.

Заказ № 605.

Цена 2 руб. 30 коп.

Типография ТГУ, ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.

О Г Л А В Л Е Н И Е

О.А.Ронинсон. О "грамматике" арзамасской "галлиматы".....	4
В.Н.Сажин. Пушкин и цензурная реформа 1860-х годов	17
И.А.Аврамец. Эпистолярная новелла Достоевского	22
П.С.Рейфман. Достоевский и Чернышевский. Весна 1862 г... ..	34
Л.Л. Пильд. Проблемы коммуникации в рассказе В.Г.Короленко "Без языка"	48
С.К.Кульяс. Несколько замечаний о "толстовском" слове трактата В.Брюсова "О искусстве"	63
Г.М.Пономарева. Функция контакта в эстетических взглядах И.Ф.Анненского	74
Р.А.Папаян. К проблеме структуры стиха русского символизма (на материале лирики А.Блока и А.Белого) статья I	87
М.В.Безродный. К характеристике "авторской мифологии" А.Блока	104
З.Г.Мицц. Футуризм и неоромантизм. (К проблеме генезиса и структуры "Истории бедного рыцаря" Е.Гуро)... ..	109
В.Н.Топоров. О "Крестовых сестрах" А.М.Ремизова: поэзия и правда. I Топографическое и автобиографическое. Статья II	121
А.А.Данилевский. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А.А.Ремизова "Пруд"	139
С.Н.Доценко. Мифопоэтическое начало в поэзии С.Городецкого	168
О.Г.Костанди. Вопросы кинопоэтики в сборнике В.Каверина "Мастера и подмастерья"	174

О "ГРАММАТИКЕ" АРЗАМАССКОЙ "ГАЛИМАТЬИ"

О.А. РОМИНСОН

Язык Арзамасского общества безвестных людей подчинен, на наш взгляд, особой системе правил, обусловивших неповторимость "наречья" и его намеренную "полупонятность" для неарзамасцев. Эти правила постоянно обогащали лексику условного языка, регламентировали и генерировали сюжеты арзамасских документов, предсказывали "ход" участника коллективной "игры" и создавали возможности для теоретически бесконечного "говoreния" на "галиматийном" языке¹. "Грамматика галиматии" опиралась, главным образом, на вербальную игру, актуализируя преимущественно "двоение" значения². Правила арзамасского наречья складывались под влиянием конфликта Арзамаса и Беседы любителей русского слова. Устойчивая арзамасская "дихотомия", поляризация сил внутри арзамасской картины мира определила "диалектичность" приемов порождения галиматии. Правило "грамматики" выполняло и создательную, и пародийную функцию: строило речь на арзамасском языке и пародировало образцы "беседной бессмыслицы"³. Случайные логические "промахи" "беседчиков" в системе арзамасского языка становились осознанным приемом. Галиматийный язык культивировал прием нонсенса — неременное условие развертывания операций на арзамасской лексике⁴.

Строгий ритуал арзамасского заседания, предполагавший тройное отражение темы "погребения" члена Беседы в речи "оратора", ответе "президента" "оратору" и в протоколе, ограничивал фантазию арзамасцев рамками "надгробного слова". Варьирование сюжетов, связанных с "успением" противника Арзамаса, оказывалось возможным только при утаивании подлинного имени "усопшего" и переименовании участников "погребального обряда". Сюжет вырастал из нового имени — при наделении "персонажа" признаками и функциями прежнего носителя имени. Новые имена получали не только члены Беседы, но и сами арзамасцы. Условное балладное имя арзамасца позволяло "президенту" соответствующим образом интерпретировать литературные подвиги "оратора". Шутливое замечание Д.Н.Блудова обнаруживает "магию" имени в системе арзамасского миропонимания: "вся тайна пророчества, весь характер и часто судьба человека заключается в его имени. Так Хвостовы своим названием обречены неопратности, так слог Шишкова <...> несно-

сен для читателей, как шишковатая дорога <...> для фельд-егерей; и ты, Кассандра, часто пророчествуешь и всюду находишь неверующих"⁵. Основной единицей арзамасского языка стала субъектная метафора. Она возникла в результате первой операции по созданию условного языка - переименования лиц, понятий, литературных произведений и объединений; втянутых в конфликт карамзинистов и шишковистов. При наделении арзамасца новым именем соблюдался принцип немотивированности выбора. Однако в дальнейшем балладное имя определяло речевое поведение арзамасца (ср. "пророчества" Кассандры, "самолюбование" "секретаря-девицы" - Светланы, - молчание Золотой Арфы, присущее члену Чу особое "слышание" мира и вкус к логической игре). Поступки литературного персонажа пересмыслились при соотношении сюжета баллады с конфликтом Беседы и Арзамаса. Так, в протоколе ХVI Арзамаса отмечено: "Варвик не исполнил обете и еще не уснул ни одного беседного Эдвина" (АП, I8I; секретарь Жуковский)⁶. Большинство имен арзамасцев произошло от имен нарицательных и отсылает к трем референтам: "недифференцированному" субъекту (одному из многих подобных), персонажу или предмету из баллады Жуковского и члену общества безвестных людей. Ср. Резвый Кот, Очарованный Челнок, Золота Арфа, Ивиков Жуваль, Старушка и др. (соответственно Д.П. Северия, П.И. Полетика, А.И. Тургенев, Ф.Ф. Вигаль, С.С. Уваров). Немотивированность и "многореферентность" имени вызвали появление правил, "играющих" на несопоставимости, нонсенсной "невязке" вспомогательных и основного субъектов метафоры/имени⁷. Одно из таких правил предполагает построение многоуровневой метафоры за счет включения арзамасской субъектной метафоры в иерархию имен, на вершине которой помещается "арзамасский гусь" - эмблема общества и почетное собирательное имя арзамасцев. В арзамасских документах эмблема общества превращается в символ, отсылающий к многочисленным референтам: лакомое блюдо - "белый гусь, воспитанный на лугах арзамасских" (АП, 98), - "экой гусь" (реализация фразеологизма "гусь лапчатый" - (АП, 88), - возрождение вещественного значения слова и ироническое двойное оценки) - гусь, спасший Рим (АП, I46) - "Гусь-историк" (Карамзин - АП, I97) - "почтенные, превосходительные гуся" (арзамасцы - АП, I50), "первостатейный гусак дружбы" (Чу; АП, I42). Комизм "втягивания" индивидуального имени арзамасца в единое собирательное имя проявляется на уровне вспомогательных субъектов "исходной" и "конечной" метафор, логически не соотносимых. Ср., напр.:

"Журавль нашего общества беспрестанно путешествует, и никакой арзамасский гусь подобно ему не бывал ни в Иркутске, ни в Красноярске, ни в Маймачине" ("Речь Кассандры на IV Арзамасе" - АП, II5); "Недоставало еще одного <...> арзамасца, который воет с варварами как Гусь Капитолия, а царапает беседчиков как остроумный Кот Лафонтенов"⁸ (о Резвом Коте - АП, I89; ХУШ, Блудов). Возможно, правило нагнетания референтов метафоры восходит к логическим "просчетам" в баснях Д.И.Хвостова (ср. обыгрываемые Жуковским "зоононсенсы" Хвостова: "сука - доброй человек", "заяц - комолая птица" - АП, I08).

Механизм "невязки" вспомогательных субъектов сопоставляемых метафор лежит и в основе правила смены имени. Это правило предполагает переход из враждебной литературной группировки в стан Арзамаса либо измену идеалам общества неизвестных людей. Имя собственное включается в имя собирательное чуждого объединения либо же символ одного общества вытесняется его регулярным арзамасским антонимом. Ср., напр., "Члены надеются, что он < Ивиков Журавль. - Q.P. > исправится; что он отучит себя от непристойной привычки надувать зоб - в противном случае вместо Ивикова Журавля он будет наречен: Индошка-сотрудница" (АП, II7-II8; У, Жуковский); "Брат наш < Громобой. - Q.P. > умер сердитою совою Беседы и воскрес горделивым гусем Арзамаса! И се он, сия усопшая сова, сей гусь преобразования!" ("Ответ Светланы на речь Громобоя" - АП, I00); "П р и к а з а л и : признать сего возрожденного арзамасского гуся мертвою совою Беседы" (АП, I54; Х, Жуковский о В.Л.Пушкине)⁹. Не мотивированная на уровне вспомогательных субъектов метафор смена имени вызвана и литературным соперничеством Жуковского и Катенина в I8I5-I8I6 гг.¹⁰. Так, баллады Катенина служат источником собирательных имен беседчиков. "Адской сволочи скаканье" (I публикация "Ольги") трансформируется в "адскую сволочь" Беседы (АП, I68; XIV, Блудов); "мухомор" (I редакция "Лешего") превращается в "мухоморов Беседы" ("Речь Д. А.Кавелина" - АП, I96). Эти имена воспринимались арзамасцами как примета ложного, смешного стиля, чуждого жанру баллады. Неделение арзамасца именем, взятым из баллады "анти-Жуковского", означало наказание: включение провинившегося в число осмеиваемых противников Арзамаса. Ср. "угрозу" Эоловой Арфе: "Признать его покойником <...> Переименовать его из Эоловой Арфы Убийцею или Лешим, или Плешивым Месяцем" (АП, III:IV, Жуковский; "плешивый месяц" -возмутившее критиков обращение убийцы к "сви-

детелю" в I редакции "Убийцы"). К этому набору имен Блудов прибавляет и имя "Наташи" — название еще одной баллады Катенина ("Речь Кассандры в ответ на нечитанную речь Золовой Арфы" — АП, 157). Смена имени арзамасца на женское (преимущественно — на основании звукового подобия имен) также значима в системе взаимоотношений двух враждебных литературных группировок. Смысл такой метаморфозы — в готовности арзамасца к "браку" с "ничтожеством" ("Сонное мнение члена Золовой Арфы, провозглашенное устами пупка его в исходе 20-го Арзамаса" — АП, 222, Блудов). Ср. "предположения" Жуковского в связи с безучастием арзамасцев к судьбе А.Мещевского: "В а р в и к , не сделался ли ты Варварою <...> Арфа, не сделалась ли ты Марфою, не вышла ли замуж за седого отрока <С.А.Ширянского-Шихматова. — О.Р.> и не пометала ли <...> беседных уродцев? ("В общем собрании Нового Арзамаса от действительного секретаря его превосходительства всепокорнейшее завывание" — АП, 238). Рубеж таких переименований — отождествление Арзамаса и Беседы, исчерпывающее литературный конфликт и разрушающее систему арзамасского языка и ритуала. Ср. оскорбительнейшую для арзамасцев "догадку" в цитируемом выше документе: "И не стал ли Арзамас Беседою, мои сахара?" (АП, 239).

Еще одно правило обыгрывания имени арзамасца строится на "невязке" основного субъекта метафоры и предиката, соотносимого только со вспомогательным субъектом метафоры. Ср., напр.: "Там стоял на одной ноге его превосходительство И в и к о в Ж у р а в л ь <...> Э о л о в а А р ф а срывала с себя струну последнюю; О ч а р о в а н н ы й Ч е л н о к не мог колыхнуться, отвсюду скованный льдинами" (АП, 161; 20. IV. 1816, Блудов). "Двоение" предиката, соотносимость нового значения с реальным действием приводит к возникновению арзамасской аллегории: "сюжета", субъект и предикат которого проецируется на определенное лицо и его поведение. Ср. устойчивый сюжет об Ивиковом Журавле: "Его превосходительство Ивиков Журавль <...> окунув затейливый свой нос в беседную лужу, вытащил оттуда очень порядочного покойника и принялся долбить его" (АП, 110; IV, Жуковский). Ср. также: "Его превосходительство: О ч а р о в а н н ы й Ч е л н о к . С ф л а г о м Арзамаса проплыл он по земле и воде все климаты Эвропы и Америки" (АП, 118; V, Жуковский); "Золова Арфа бряцала какую-то неслыханную песню" (АП, 176; XV, Блудов). Комизм такой аллегории — в шутовском "переименовании" действительных (иногда — серьезных) событий и бурлескном проникновении в арзамасский

сюжет элементов реальной ситуации ("беседная дужа", "проплыл <...> по земле").

Сталкивание условного (арзамасского) и реального планов содержания, комический "сплав" логически не соотносимых значений характеризуют правило построения генитивной метафоры¹¹. Следует различать генитивные метафоры и генитивные конструкции. В генитивных конструкциях не нарушены обычные для сочетаний с родительным падежом отношения определяемого и определяющего и сохраняется "двоение" слова в номинативе, характерное для арзамасской субъектной метафоры. В генитивные конструкции (метафорические перифразы) втягиваются, как правило, собирательные имена "беседчиков" и "синонимы" к названию враждебного Арзамасу общества (при этом акцентируются признаки, антонимичные арзамасским: бесславие, безвестность в веках, литературная бездарность, безумие, сон, кладбищенский покой). Ср., напр.: "достойные апостолы ничтожества и забвения, усопшие чада Беседы", "сыны тления", "халдеи Беседы и Академии", "храмина чтений", "позорище козлопения"; "обитатель забвения" (АП, 92, 94, 144, 93; Дашков), "водяные скомоорохи Липецкого закоулка", "натопорщенные каракатицы Беседы" (АП, 103, 141; Жуковский), "колдуны Беседы" (АП, 128; Блудов). Вариант сюжета "погребения" вырастает из собирательного имени беседчика - см., напр., "Речь члена Чу" и "Речь Кассандры" соответственно во II и VI заседаниях Арзамаса (судьба служителей ничтожеству и шабаш колдунов).

Генитивная метафора предполагает полное воплощение абстрактного понятия, выражаемого словом в родительном падеже, в материальной "эмблеме", представленной однозначным словом в номинативе. Роль эпитета отводится слову-эмблеме. Ср.: "змея безвременной заботливости" (АП, 127; Блудов) - "заботливость как змея", "змеиная (змееобразная) заботливость". Генитивная метафора "работает" преимущественно на неодушевленных логических субъектах, умножая словарь эмблем Беседы и Арзамаса. Генитивные метафоры как прием порождения галиматии впервые использованы Жуковским в "Ответе Светланы на речь Громобоя" (II Арзамас). Ср.: "стократ утешительнее видеть красный колпак возрождения, сияющий на той главе, которая <...> была посрамлена маковым венком беседной пакости", "Беседе осталась одна шелуха преображения", "тело его покрывается проказою Разрядов и волдыри коловратности славянской хребет его посыпают" (АП, 97, 99, 98). Генитивные метафоры задают "ритм" повествования об "испытании" В.Л.Пушкина, постоянно "перек-

лчая" сюжет в условный (арзамасский) план содержания. Ср.: "... дали ему костью постоянства <...> препоясали верви-ем союза <...> надели на главу его шляпу верности в знак того, что она повергает себя покрову нелицеприятного добро-ходства и заносит ногу в вертеп догматических усилений, да-бы раздавить там всех натопорченных каракатиц Беседы <...> можно его назвать <...> гробокопателем беседных буянов <...>. Такая панихида привлекла все сердца <...> к почтенному Во-ту, и они готовы наименовать его Богдыханом Арзамаса и пер-востатейным Гусаком дружин" (АП, I4I-I42; IX; функция эмблем совпадает здесь с функцией генитивных конструкций); "обло-бывай Сову правды; прикоснись к лире мнениа; умойся водою потопа - и будешь достоин вкусить <...> от арзамасского гу-ся, и он войдет в святилище желудка твоего" ("Речь Светланы члену Вот, лежащему под шубами" - АП, I43). Прием Жуковского подхватывает его "коллеги" по Арзамасу, и генитивная мета-вора становится признаком и правилом арзамасского "наречья". Ср.: "мрачная завеса невежества беседного", "бездны безвку-сия и бессмыслицы", "ковчег Арзамаса", "бездонная хлябь Ми-хайловского общества", "Асфодельское поле чтений торжест-венных" (АП, I44, 2I7 - Дашков), "сахар познаний", "железо ре-чей", "тучи страха", "медленный яд боязни" (АП, I89, I58 - Блудов); "кора неизвестности", "ликомые куски падали Бесе-ды", "муж, увенчанный лопухом кураторства, пальмою санатор-ства и репейником поэзии" (АП, I37 - Вяземский), "беседный виноград дурных стихов и тяжелой прозы", "грачи невежества и расколов" (АП, I00, 2I3 - Кихарев). Эффект эмблематизма ослабевает при однозначности слова в генитиве (название обще-ства), метаморфизме либо форме множественного числа слова в номинативе ("хлябь", "тучи"). Неполнота "воплощения" понятия в эмблеме снижает комизм приема. Наиболее безукоризненно не-делоподобность немотивированного сближения слов в метафору предостав-лена в текстах Жуковского. Ср.: "кастрюля примерения", "су-роб шуб прохладительных", "ковер сострадания", "лубок мелко-сердия" (АП, I03, I43, 239).

Генитивные метафоры арзамасцев обладают, на наш взгляд, и пародийной направленностью и обращены против штампов "вы-сокого стиля" и одической поэзии. Такие штампы к началу XIX века образовали своеобразный "резервуар клише", словарь тер-минов", подменявший иным поэтам их собственный "лексикон". "Автоматизировавшимся" в годы существования Арзамаса ощущал-ся и сам прием построения метафорической конструкции с роди-

тельным падежом. "Мастером" таких клишированных образов и конструкций был, несомненно, Д.И.Хвостов, стихи которого "сложены" из готовых "кирпичиков". В творчестве Хвостова встречаются генитивные метафоры с полным и ослабленным эффектом эмблематизма и метафорические перифразы. Ср., напр.: "змея коварства" (единственная обнаруженная нами "зооэмблема" Хвостова), "сомнения покров", "бездна веков" ("Потомство", 1800), "густая таинства завеса", "истины поток", "отраве ячества" (пародийно звучащая индивидуальная метафора Хвостова - "Клевета", 1798), "гордые рога" ("Псалом 93-й"), "погибели копяя ров" (Псалом 26-й), "елей радости", (Псалом 44-й), "милосердия покров", "броня святни" ("Псалом 20-й"). Большинство примеров восходит к переложениям библейских текстов - очевидно, генитивные метафоры воспринимались Хвостовым как знак определенного жанра и стиля. Ср. источники конструкций с ослабленным эмблематизмом (слова в номинативе и генитиве соотносятся как часть и целое, признак и его носитель): "неба свод", "лоно жать", "Устроен мир чудес руком" ("Псалом 103-й"), "устав неистовстве", "Вступи смирения в чертог" ("Мысли, почерпнутые из Пророка Исаия главы 1-й), "стрелы страха" ("Псалом 20-й"), "лучи благости" ("Псалом 44-й"), "ночи тень", "сети коварства" ("Псалом 21-й"). В поэзии Хвостова в изобилии встречаются "храмы", "храмны", "чертоги" (в функции номинатива в составе генитивной метафоры): "чертог бессмертия", "храмны духов" ("Мир", 1800), "пагубоносной храм клевет" ("Клевета") и др. Ср. также "вертеп" в составе метафорической перифразы: "И мать градов, и сердце царства - / Вертеп неистовых зверей" ("На заложение храма Христа Спасителя", 1817; "неистовые зверя", очевидно, - французы в Москве в 1812). Устойчивые "формулы", из которых Хвостов строит "храм" своего творчества, крайне абстрактны. Это штампы, утратившие связь со вспомогательным субъектом метафоры и не обретшие основного субъекта метафорического имени. Текст, "сложенный" из таких всеобъемлющих и бессодержательных формул, поддается неограниченному числу интерпретаций, из которых ни одна не может претендовать на разгадку. Разгадки, по-видимому, нет - как нет подлинного переименования сдвига и "воскрешения" стертых образов, как нет авторского "я" в необозримом творчестве Хвостова. Думается, что арзамасские генитивные метафоры пародируют именно немотивированность и семантическую "размытость" "словаря" библейских

переложений и "формул" одической поэзии. Арзамасцы индивидуализируют и нагнетают абсурдность привычной эмблематики Хвостова — за счет полной неожиданности столкновения эмблемы и понятия. "Змея коварства" превращается в "змею безвременной заботливости", "покров милосердия" сменяется "ковром сострадания" и "покровом нелицеприятного доброхотства", "густая таинства завеса" трансформируется в "мрачную завесу невежества беседного", "броня святости" принимает облик мрачного савана невежества, "корни неизвестности", "шелухи преображения", "корости Беседы". "Светлые хранины духов" преобразуются в "подлунные хранины очищения", "гордныи рог" оборачивается "гордыми рогами витийства" (АП, I34—I35; Жуковский) и трансформируется в аллегорическое сравнение: "... Василий Львович <...> дотерпел все испытания, как бы некий риноцетрос, отражающий стрелы слабого охотника" (АП, I4I; IX, Жуковский). "Гор крутых утроба" подменяется "утробой моего воображения", "бессмертия венец" превращается в "маковый венчик беседной пакости". Метафорическая перифраза Хвостова конкретизируется в устойчивом "имени" Беседы. "Вертеп неистовых зверей", "вертеп и клеветы и злобы" ("На рождение Петра Великого", 1802) преобразуются в "вертеп догматических усилений" (АП, I4I; Жуковский). Штамп с устойчивой негативной окраской становится именем общества, объединяющего создателей "дурной" (с точки зрения арзамасцев) поэзии.

Примеры лексической близости метафор Хвостова и арзамасцев не означают сознательного пародирования в арзамасских документах определенных "терминов" Хвостова. Объектом пародии становятся, очевидно, не конкретные "промахи", но сама система "стереотипизации" поэтической лексики и образности, типичные приемы создания стереотипов и наиболее привычные словесные штампы. Язык арзамасских протоколов можно рассматривать как пародию на "словарь" и "грамматику" "высокой" поэзии (бурлескное снижение и перенаполнение штампов, комическое акцентирование приема) и как попытку создания нового языка "свежих", намеренно неожиданных метафор. Недостаток "чужой" системы превращается в достоинство, творческую находку, прием "своей" системы. Достояние внимания не только сама проблема "переключения" вклинированного стиля в оригинальный, перехода от поэтики, приписываемой Беседе, к поэтике Арзамаса, но и "алгоритм" такого "преобразования". Так, штампы чужого словаря перенаполняются в соответствии с арзамасской "дихотомией", пародийный принцип доведения до абсурда чужой поэтики стано-

вится законом собственного языка, ошибки логики и вкуса "перерастают" в прием нонсенса, организующий компоненты генитивной метафоры.

Пародирование стилистики "чужого" языка не исключает и пародийного переосмысления конкретных текстов "беседчика". Так, заключительный абзац "Ответа Кассандры на речь члена Чу" включает в себя цитату из оды Хвостова "Мир" (1800). Положение члену Чу проецируется на "Сельское кладбище" Жуковского ("Как часто редкой перл, волнами сокровенной, / В бездонной пропасти сияет красотой" - АП, 96) и на последнюю строфу оды Хвостова. Ср.: "Ужасные взревели бури, / Терзают ветры корабли <...> Свиристая пучина плещет; / Там бурный угрожает вал, / Там вопль и вой, там имя Бога, / Колумб средь бездн внутри чертога / Мир новый людям указал"¹². Ср. также: "Так и милый левец сокровенно блистал между сотрудииков, и сколько перлов ему подобных таятся в бездонной пустоте Беседы! <...> ныряйте чаще во глубь этой бездны, давайте весть о неведомом, и ваше имя да сияет в веках с именами Колумбов и Веспуччиев!" (АП, 96-97). Перенаполнение поэтических метафор Жуковского в соответствии с арзамасским видением мира ("перл" в "бездонной пустоте Беседы"; ср. также оксюморон "сокровенно блистал") диктует и традиционно-арзамасское прочтение "таинственного" образа "бездн внутри чертога" ("бездна веков", "бездна вод" - устойчивые штампы Хвостова¹³). "Мир новый" Хвостова оказывается "кладбищем" неведомых "героев ничтожества".

Арзамасский язык подчиняется и правилам обыгрывания имен собственных "беседчиков". Комически интерпретируется не столько имя противника Арзамаса, сколько его устойчивые признаки (сочинения, цитаты, особенности стиля). Способы включения имени "беседчика" в текст (либо - приемы утаивания имени) "спровоцированы" одноплановостью, строгой референтностью имени. Арзамасы либо избегают модификаций "чужого имени", либо искажают реальную фамилию (Лбов, Барабанов, Картузов, Мешков, Хлыстов, Шутовской), либо используют прозвища, закрепленные за определенным лицом. Ср.: Славенофил, Дед Седой, Холодных шуб родитель, осьмое чудо света безглагольный (имена, восходящие к "Видению на берегах Леты" и "Песню в Беседе любителей русского слова" Батюшкова). Поэтому имя "беседчика", включаемое в арзамасское повествование, "втягивается" в имя собирательное врагов Арзамаса, входит в элогичную конструкцию либо "кодируется" в метафорической перифразе с "выплескиванием" в галиматийный текст постоянных для

условного языка признаков "неизвестного" автора. Ср.: напр., реализацию первых двух правил в описании "полета" на "ша-баб": "... я увидел собрание всех колдунов Беседы <...> Новые чародеи <...> летят на полнощное сходбище <...> Вот Мешков и Львов: первый, раскоряченный над книжками, а возле младший Хлыстов и бессловесный Кикин: у них колени стиснуты пусто-той; вот Капнист на безрассудных рассуждениях; вот Лобанов на превращенном Расине" ("Речь Кассандры" - АП, 128). "Сюжет" задан собирательным именем "беседчиков"; комизм переименования дублирован оксюморонами. Третье правило не столько "генерирует" сюжет, сколько создает фантастический образ за счет обыгрывания устойчивых признаков "беседчика". При этом используется типично арзамасский прием актуализации вспомогательного субъекта метафоры (здесь - названия произведения) либо традиционно-галлматийное прочтение штампа "чужого" языка. Признак "беседчика" может включаться в состав генитивной метафоры. Ср. описание "мертвецов" (А.А. Шаховского, П.Ю. Львова, И.С. Захарова) в "Речи Светланы": "Но вот <...> покойники <...> Один лежит в виде огромного великана, одеяного чудесною кирею <...> из снежного меха; тело его <...> составлено из туки освященных комедий <...> Другой предстает величественным мухомором, освященным наподобие некоего храма славы миррады сморчков и опенок; третий во образе славной жены Яги Бабы <...> возлежит на груди чепцов, сарафанов, кокошников, древних салопов с капионами" (АП, 104; ср. превращение "Храма славы" Львова в "мухомор Беседы"). Второе правило (включение имени в алогизм) предполагает нарушение логики либо в пределах словосочетания (оксюморон), либо на уровне законченного высказывания (парадокс, развертывающийся в предцировании субъекта). Ср., напр., "... он < усопший > П.И. Голенищев-Кутузов. - О.Р.) соединял в себе талант двух Хлыстовых, логику и цветущий слог Мерзлякова, бескорыстие Творца затей, глубоконмсленность Седого Деда, и наконец свое собственное праводущие и вдохновение!" (оксюморон из "Ответа Старушки Асмодею" - АП, 140; "творец затей" - Шаховской - АП, 272); "... волшебная мазь <...> из мыслей сеиде Кикина и глубоких знаний Фулатова, приправлена рифмами певца безглазого" ("Речь Кассандры" - АП, 128). Оксюморон в "надгробном слове" ощущается преимущественно арзамассцами (скрытая ирония жанра не всегда доступна "непосвященному"). Обыгрывание неназванного имени в парадоксе (как и сам прием парадокса) характер-

но для Дашкова. Ср. "цель" намеков, отсылающих к имени Гнедича: "...колдун <...> известный многим из арзамасцев <...> творит на Руси чудеса неслыханные. Раздвигатель билетов при губернском спектакле превращен им в героя, а Хлыстов - в великого поэта и учителя стихотворцев; из урны, для свадебного подарка приготовленной, сделал он Русалкин кубок, из Эпиталамы - ужас новобрачным" ("Речь Д.В.Дашкова" - АП. 199).

Логическая игра поддерживает референтность повествования, соотнося его с реальными событиями и пародируя поведение и "здравый смысл" "беседчиков". (Ср. построенную на пародоксе "Речь члена Чу" о строителях "храма священному забвению" - АП, 91-94; ср. также намеренное нарушение логики в рассуждении о "пирамиде" в лавке Глазунова - "Ответ члена Чу Старушке"; АП, 124). Вербальная игра позволяет строить неограниченное число сюжетов, заданных именем арзамасца или "беседчика" и ритуалом "погребения" и не имеющих аналогов в реальности (исключения составляют только арзамасские аллегории).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Об использовании "термина" "галиматья" в русской поэзии и критике последней трети XVIII - начала XIX в, см. в работе: Лотман Ю., Успенский В. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры ("Происшествие в царстве теней, или судьбина российского языка" - неизвестное сочинение Семена Боброва) // Уч. зап. Тарт. ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975, с. 291-292. В арзамасских текстах понятие "галиматии" претерпевает изменение: будучи поначалу признаком "беседного" стиля, "галиматья" становится в дальнейшем синонимом "арзамасского наречья". Так, в протоколе III Арзамаса "галиматии" и "бессмыслица" - признаки творчества Хвостова: "... начал я хвалить <...> одного графа <...> вольного каменщика бессмыслицы, привилегированного фабриканта "галиматии" (АП, 102; Жуковский). "Галиматии" применительно к арзамасскому языку впервые появляется в "Речи, читанной при вручении диплома господину историографу" (1816): "Примите его < диплом. - Q.P. >, и да послужит он для вас доказательством, что галиматии не всегда рождается от безумия и не всегда глаголет бессмыслицу" (АП, 159; Жуковский). Противопоставление арзамасской галиматии и беседной бессмыслицы снимается в документе "От Арзамасского общества безвестных людей почтенному и известному историографу вся

России господину кавалеру Анны и Славы Карамзину" (текст написан, по-видимому, одновременно с цитируемой выше "Речью ..."). Ср.: "... Ваше Высочество с величием арзамасского гуся прохаживаетесь по шелковым лугам русского слова и не удостоиваете взгляда на беседных трясины галиматъя, на академических зеконков бессмыслицы" (АП, 160). Сам документ написан на языке арзамасских переименований. Приемы арзамасской галиматъя вырабатываются прежде ее "официального" признания языком арзамасцев. Синоним "галиматъя" "бестолковщина" как признак Арзамаса появляется в "Речи В.А. Жуковского при возвращении к обязанностям секретаря Арзамаса": "... почтенные арзамасцы удостоивали благосклонного одобрения ту посылную бестолковщину, которую угощал я их от полноты моего сердца" (АП, 182; XVI Арзамас). "Галиматъя" применительно к слогу Арзамаса встречается в "Речи Д.Н. Блудова при вступлении в Арзамас К.Н. Батюшкова": "... источилась в Светлане руда ее бесценной галиматъя" (признак уладке Арзамаса - АП, 243; "Речь..." предположительно датируется 27.УШ.1817 - АП, 293). О противопоставленности "беседной бессмыслицы" и "галиматъя", возникающей на периферии карамзинизма (шутливая поэзия Жуковского), теоретическим воззрениям карамзинистов и о роли "галиматъя" в создании поэтики (метафорического стиля) романтизма см. в статье: Лотман Ю.М. Поэзия 1790 - 1810-х годов. - В кн.: Поэты 1790 - 1810-х годов / Вступ. статья и сост. Ю.М. Лотмана / Л., 1971. С. 18-26. О специфике арзамасского "наречья" см. также: Ковалевский Э.П. Граф Блудов и его время, СПб., 1886. С. 2; Тынянов Ю.Н. Архаизмы и Пушкин. - В кн.: Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. - М., 1968; Тынянов Ю.Н. О пародии // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977; Гиллельсон М.И. Молодой Пушкин и арзамасское братство. Л., 1974; Краснокутский В.С. "Арзамас" и его значение в истории русской литературы: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1974.

2. Дифференциация вербальной игры, в т.ч. с полисемией слов, приведена, напр., в работах: Тодоров Т. Recherches sur le symbolisme linguistique // Poétique. - 1974. - V. 18. - P. 218; Dubois Ph. La rhétorique des jeux de mots // Università di Urbino; 1982; 116-117-118. Ser. B.

3. Двойственность функции "грамматики" обусловлена "созидательностью" и "пародийностью" самого ритуала арзамасцев. Ср. в этой связи: Дотман Ю.М. О дуэли Пушкина без "тайн" и "загадок" // Таллин. 1985. № 3 (42). С.96 (см. там же - об эмблеме Арзамаса).
4. В трактовке приема нонсенса мы придерживаемся точки зрения Э.Каммаэртса, согласно которой нонсенс предполагает "умышленное нарушение всех законов и условностей", развертывание текста на основе заведомой логической несоотнесенности предыдущего и последующего компонентов синтагмы. Такое построение вырывается из сферы логики, не будучи "логикой наоборот" (Саммаэртс Е. *The Poetry of Nonsense*. L., 1926). Нонсенс, по утверждению другой исследовательницы, Э.Сьюэлл, подчиняется жестким правилам, главное из которых - повторяемость, "ритмичность", задающие восприятие нонсенса как приема (Sewell E. *The Field of Nonsense*. L., 1952) Нонсенс как прием, где "смысл есть функция от формы", рассматривается в статье: Цивьян Т.В. и др. К структуре английской поэзии нонсенса: (На материале лимериков Э.Лира) // Тр. по знаковым системам: 2. Тарту, 1965. С.320-329.
5. "Речь Кассандры" см.: Арзамас и арзамасские протоколы / Вводн.статья, ред.протоколов и примеч. М.С.Воровковой-Майковой. Л., 1933. С.114-115. Далее - АП с указанием страницы; в случае цитирования протокола указываются также номер заседания и автор протокола. Разрядка в приводимых цитатах авторская.
6. Ср. также переосмысление молчания Золовой Арфы в арзамасских документах (истолкование молчания со знаком "минус").
7. "Основной" и "вспомогательный" субъекты метафоры (новый и прежний референты имени) выделяют, вслед за М.Блэком (см. Black M. *Models and metaphors*. - Ithaca. N.Y., 1962), Н.Д.Арутюнова в статье "Языковая метафора" (*Лингвистика и поэтика*, М., 1979. С.160).
8. Возможны случаи и окказиональных многоуровневых метафор, напр.: "Очаровательный "Овсяный кисель", который члены единодушно провозгласили райским кремом" (АП, 182; XVI, Жуковский), или "... трубный глас Золовой Арфы <...> возвестил оный <ужин. - О.Р.> , и труба-возвестительница обратилась в

смирнену кичку-вместительницу" (АП, 234; XXII, Жуковский).

9. В арзамасских документах "сова" могла выступать как эмблема и Арзамаса, и Беседы; соответственно менялось значение этой эмблемы. Ср.: "Облобнзай Сову правды" ("Речь Светланы члену Вот, лежащему под нубами" - АП, 143); "Уста твоя прикоснулись <...> к Сове, сей верной подруге арзамасского Гуся, в которой <...> арзамасцы чтят изображение сокровенной мудрости. Не Беседе принадлежит сия посланница Афиня, хотя седой славенофил и желал себе присвоить ее <...>. Нет, не благородная Сова, но безобразный негоднрь служит ему изображением" ("Речь члена Чу при целовании совы" - АП, 145); "Вижу два крыла совы беседной, приставленные к чистому телу нашего гуся" (Речь Д.В. Дашкова 6-го мая - АП, 173).

10. О полемике Жуковского и Катенина и их единомышленников вокруг жанра баллады, ее стиля и языка см.: Тынянов Ю.Н. Архивисты и Пушкин. С. 36-55.

11. Термин "генитивная метафора" введен Ю.И. Левиним: Русская метафора, синтез, семантика, трансформация// Тр. по знаковым системам: 4. Тарту, 1969, С. 290-305. Аналогичную конструкцию В.П. Григорьев называет сравнением-метафорой и подробно анализирует один из ее видов - "зоологические эмблемы" (Григорьев В.П. Поэтика слова. М., 1979. С. 200-250).

12. Хвостов Д.И. Полн. собр. стихотворений, Т. I, кн. I, 3-е изд. СПб., 1828, С. 96.

13. См. соответственно оды "Потомство" и "Ботанику Петра I-го, хранящемуся при озере Переславля-Завесского".

ПУШКИН И ЦЕНЗУРНАЯ РЕФОРМА 1860- К ГОЛОВ

В.Н. Сакин

Едва ли не с середины XIX века началась своеобразная мифологизация творчества и биографии Пушкина.

"Русская публика привыкла к имени Пушкина, как своего великого национального поэта", - писал в 1858 году Добролюбов¹. "Пушкин - великий поэт, говорит каждый из нас", - тогда же отметил Чернышевский². "Величайшей славой России" назвал Пушкина примерно тогда же Герцен³. Но обращаясь от этих общих характеристик к выявлению особенного, индивидуального в Пушкине уже в

эту пору всяк по своему разумению их находил то в блестящем владении им поэтической формой (Чернышевский и Добролюбов), то в остром политическом уме, сказавшемся в пушкинской вольнолюбивой лирике (Герцен), то в проповеди индивидуализма и независимости миссии поэта от текущей действительности (Боткин, отчасти Анненков).

Имя Пушкина в эти годы едва ли не впервые становится и аргументом в борьбе собственно политической.

Этому эпизоду в посмертной судьбе пушкинского наследия посвящено настоящее сообщение.

Среди множества реформ второй половины 1850-х - начала 1860-х годов - крестьянской, судебной, реформы образования - была предпринята и цензурная реформа. Непосредственным началом ее подготовки стало вступление в декабре 1861 года в управление министерством народного просвещения А.В.Головнина, имевшего репутацию либерала: "Головнин - уверю вас... это все равно, что Герцен"⁴, - с некоторым испугом говорил об этом назначении И.С.Аксаков. Примерно такой была общая оценка появления Головнина во главе министерства, призванного прежде всего, нейтрализовать только что прошедшие студенческие волнения. Не случайно, с оглядкой на эту оценку Тургенев писал Герцену в январе 1862 года: "...прошу тебя убедительно, не трогай пока Головнина. За исключением двух, трех вынужденных, я то весьма легких уступок, все, что он делает - хорошо ... Я получаю очень хорошие известия о нем"⁵. Основания для таких суждений были. Например, Головнин укрепил еще ранее возникшее знакомство с Чернышевским, посетил его в редакции "Современника", приглашая к себе на обеды того же Чернышевского, Писарева, Благосветлова. По свидетельству издателя Д.В.Кожанчикова Головнин дал ему слово "хлопотать о пропуске" некоторых сочинений Герцена. В январе 1862 года Головнин предложил всем редакторам газет и журналов свободно высказаться о необходимых преобразованиях по цензуре.

Существовавшая к этому времени цензурная практика предусматривала предварительное цензурирование предназначенных к печати произведений, что приводило к многочисленным нареканиям на произвол и субъективизм цензоров и полное бесправие авторов, редакторов, издателей. Поэтому цензурная реформа, по единодушному мнению опрошенных, должна была состоять в замене предварительной цензуры так называемой "карательной" т.е. свободным печатанием и ответственностью за него, если возникнут нарекания, по суду с участием в нем представителей от литературы.

Здесь позиция Головнина с позицией литературы, которую, как говорили, он стремился "приручить", разошлась. В записке о цензуре, составленной в феврале 1862 года служащими министерства народного просвещения Берте и Яковичем — рупорами Головнина, предварительная цензура, пусть и проигрывающая с точки зрения законности в сравнении с карательной, тем не менее объявлялась более эффективной. В этом споре сторонника своей точки зрения Головнин нашел в Пушкине.

Среди более чем 150 статей (по подсчетам Н.Г. Левиной), опубликованных на протяжении 1862—1865 годов в процессе обсуждения нового цензурного устава, в апреле 1866 года в газете "Сын Отечества" появилась глава о цензуре, извлеченная из пушкинского "Путешествия из Москвы в Петербург". Выясняется, что она была инспирирована Александром II совместно с Головниным.

4 апреля 1862 г. Головнин в одном из очередных докладов Александру II о текущих публикациях в периодических изданиях сообщал: "... осмеливаюсь приложить из любопытства весьма замечательную статью о цензуре знаменитого Пушкина, помещенную в т. XI его сочинений"⁶. На докладе Головнина Александр II положил резолюцию: "За бы хорошо где-нибудь перепечатать"⁷. 8 апреля Головнин докладывал: "Во исполнение воли Вашего Императорского Величества статья Пушкина о цензуре будет напечатана на днях в "Сыне Отечества" с предисловием, которое отмечено на прилагаемом листке. Я избрал для того "Сын Отечества" потому, что этот журнал имеет наибольшее число подписчиков, а именно 18500, в числе коих 1/3 — в Петербурге, а 2/3 иногородних"⁸. На другой день, 9 апреля 1862 года Головнин передал текст Пушкина с предисловием к нему (видимо, написанным самим Головниным?) председателю Петербургского цензурного комитета В.А.Цез с указанием направить их для напечатания в "Сын Отечества"⁹.

Пушкинский текст действительно шел вразрез с теми призывами к отмене предварительной цензуры, которые звучали со страниц современной печати, и поэтому Головнин (если он был автором предисловия к этой публикации) имел основание о нем писать: "Никто еще до сих пор не осмеливался заподозрить этого поэта-писателя в какой-либо отсталости мысли или обскурантизме, а между тем относительно цензуры он держится совершенно не тех принципов, которые принимаются теперь". Подавая Александру II пушкинский текст, Головнин отчеркнул наиболее важные с его точки зрения места. Вот они: "Мысль! ве-

дикое слово! Что же и составляет величие человека как не мысль? Да будет же она свободна, как должен быть свободен человек: в пределах закона, при полном соблюдении условий, налагаемых обществом". И далее, оспаривая мнение противников предварительной цензуры, гласившее - "... Пускай сначала книга выйдет из типографии и тогда, если найдете ее преступною, вы можете ее ловить, хватать и казнить...", - Пушкин писал: "Но мысль уже стала гражданином, уже отвечает за себя, как скоро она родилась и выразилась. Разве речь и рукопись не подлежат закону? Всякое правительство вправе не позволять проповедовать на площадях, что кому в голову придет, и может остановить раздачу рукописи, хотя строки оной начертаны пером, а не отпечатаемы станком типографическим. Закон не только наказывает, но и предупреждает... Законы противу злоупотреблений книгопечатания не достигают цели закона: не предупреждают зло, редко его пресекают. Одна цензура может исполнить то и другое". Все это, написанное Пушкиным в 1834-1835 годах, в 1862 году звучало полемически по отношению к противникам предварительной цензуры и, так сказать, "работало" на точку зрения Голловина. Не удивительно поэтому, что в демократической критике публикация пушкинской статьи в эту пору прошла незамеченной. На фоне общепринятой в этих кругах позиции борьбы с цензурой, как одним из главных зол современной литературно-общественной жизни, глава о цензуре, как, впрочем, и все "Путешествие" воспринималось диссонансом или, во всяком случае, трудно объяснимым произведением. Да и через много десятилетий, в послереволюционном пушкиноведении, например, "Путешествие" в лучшем случае представлялось хитрым ходом Пушкина, пытавшегося в обход цензуры напомнить о Радищеве. Пушкин тут оказывался своеобразным Салтыковым-Щедриным, хотя ничто не могло быть противоположнее его нравственной позиции, чем эзопов язык демократической журналистики. "Путешествие", предназначавшееся Пушкиным для печати, отразило его неоднозначную оценку радищевского произведения, в частности, и всего творчества Радищева в целом. Пушкин соглашался с оценкой, данной Радищевым "тягчайшей повинности народной" - рекрутству, с сочувствием поминает главу "Медное" о рабском бесправии народа, продаваемого одним помещиком другому, отдает дань поэтическому мастерству Радищева. Но вместе с тем Пушкин определяет многое из сказанного Радищевым, как горькие полуистины, и напрямую полемизирует с Радищевым - сторонником абсолютной

свободы печати. Пушкин исходил из антитезы: беззаконие-закон, в которой преимущество безусловно отдавалось второй части, и вопрос для него состоял только в том, насколько этот закон справедливо и последовательно осуществляется. Гарантией такой реализации были: во главе государства - просвещенный правитель ("Стансы" и статья), в цензуре - просвещенный цензор ("Послание к цензору"), в литературе - просвещенный писатель:

Беда стране, где раб и льстец,
Одни приближены к престолу,
А небом избранный певец
Молчит, потупя очи долу.

Другая часть антитезы - беззаконие - безусловно отрицалась Пушкиным, в политическом плане ее синонимом было слово - бунт. При в целом немногочисленных высказываниях Пушкина на этот счет (как и вообще скудости наших сведений о политической позиции Пушкина в 1834-1836 годах такая точка зрения достаточно отчетливо прояснена им в "История пугачевского бунта" и в "Капитанской дочке".

Уже в 30-е годы XIX века, а в последующей истории России в особенности, идея законности была напрочь скомпрометирована реальным беззаконием, послужившем причиной того, что любая исходящая от правительства мера была обречена на негативное восприятие и критику всякого не консервативно мыслящего человека. Идущая как бы поверх или вопреки такой позиции точка зрения Пушкина на законность в целом и на устройство цензуры, в частности, на всем протяжении существования этой его точки зрения - вплоть до наших дней - воспринимается как "странный" и ей или подыскиваются посторонние мотивировки или она вообще обходится стороной.

Головнин, используя пушкинский текст, как аргумент в пользу своей позиции, не фальсифицировал самого пушкинского текста, но лишь изымал одну часть из многосложной, если так можно выразиться, симфонии, какой являлось творчество Пушкина, создавая удобный ему, Головнину, в данный момент политической борьбы миф о Пушкине. Число таких мифов со временем умножится.

Примечания

¹ Добролюбов М.А. Полн. собр. соч., в 9 т. Т. I. М., 1931. С. 295.

² Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 3. М., 1947. С. 310.

3. Герцен А.И. Полн. собр. соч.: В 30 т. Т.7. С.220.
4. Записки Алексея Михайловича Унковского // Русская мысль. 1903. № 7. С.95.
5. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: Письма. Т. IV. М.- Л., 1952. С.334.
6. ОРЯК ГПБ, ф.208, л. 98, л.161.
7. Там же.
8. То же, л.209.
9. ОРЯК ГПБ, ф.833, л. 395, л.134.

ЭПИСТОЛЯРНАЯ НОВЕЛЛА ДОСТОЕВСКОГО

М.А. Аврамец

В творчестве Достоевского имеется только два произведения, написанных в виде переписки двух лиц: роман в письмах "Бедные люди" и "Роман в девяти письмах". Подобно тому, как "Бедные люди" явились первым романом (и вообще первым опубликованным произведением) Достоевского, "Роман в девяти письмах" открывает собой новеллистическое творчество писателя. Уже сам факт обращения к неспецифической для русского романа и новеллы середины XIX века эпистолярной форме позволяет предположить, с одной стороны, наличие особой связи между этими двумя произведениями, а с другой - принципиальную значимость обращения писателя к эпистолярной форме.

Преимущественная связь этой формы с традициями сентиментального романа (причем, не только с самими традициями сентиментального романа, но и с тем стереотипом его восприятия, который был распространен в 40-е годы XIX века, во многом благодаря статьям Белинского), отмеченная еще современной Достоевскому критикой, в "Бедных людях" предельно подчеркнута введением "сниженных" Терезы и Фальдони¹, обил-

¹ О "сентиментальной канве" "Бедных людей" в связи с его эпистолярной формой и использованием "старых сентиментальных тем и героев" см.: Менюгадов В.В. Эпоха сентиментального натурализма: (роман Достоевского "Бедные люди" на фоне литературной эволюции 40-х годов). - в его кн.: Избранные труды. Пестика русской литературы. М., 1976. С.133-134.

зм деминутивов (что также было отмечено еще критикой 40-х годов) и воспринимающихся как "сентиментальные штампы" описаний природы ("солнышко светит, птички чирикают", "картины сельские" и т.п.). Оставленность "истории о бедном чиновнике" в рамки сентиментального романа приводит к двойному эффекту "обманутого ожидания": "сентиментальная тональность" первого письма и "общая сентиментальная канва романа" как бы разрывается "натуральным" сюжетом, поэтика которого, по словам Биноградова, характеризуется "запретом на сентиментальную любовь и на красавиц". На протяжении всего романа любовь героя вуалируется отеческими или родственными чувствами, и только два последних письма эти чувства дезавуируют, нарушая упомянутый запрет, симметрично соотносясь с первым письмом и таким образом замыкая композицию романа.

В определенном смысле сходным образом построен и "Роман в девяти письмах": читательское ожидание обмануто названием, поскольку "роман" оказался перепиской двух шулеров², помещающейся, к тому же, всего на десяти страницах. Вместе с тем, после того, как читатель из шестого письма уясняет ситуацию, до того лишь очерченную намеками предыдущих писем, и ожидает развязки именно "шулерского конфликта" (которая как будто и дается в ответном седьмом письме, но оказывается ложной), — в предпоследнем, восьмом, письме неожиданно вводится "романная ситуация" в виде любовного треугольника, обнаруженного

² Т.е. еще менее "романом", нежели появившиеся в 30-40-е гг. произведения с подобными названиями ("Роман в семи письмах" А.А.Бестужева-Марлинского, "Роман в двух письмах" Э.А.Сомова, "Роман в письмах" И.А.Ледясова). Мотив "обманутого шулера" восходит к гоголевским "игрокам", сам же Достоевский в письме к брату от 13 ноября 1845 г. сравнивает свое произведение с "Тяжбой", что, если не принимать это за обмолвку писателя ("Тяжко" вместо "игроков") могло быть вызвано наличием в обоих произведениях ситуации "предприимчивый герой ухаживает за своей умирающей тетушкой с целью получения наследства" и ситуации спора, "тяжко" двух героев, один из которых — менее ловкий и хитрый — претендует на получение равной доли наследства ("Тяжко") или карточного выигрыша ("Роман в девяти письмах").

благодаря перехваченной любовной записке жены первого шулера. Таким образом, выясняется, что первый шулер, обманувший второго после того, как они вдвоем сговорились обмануть некоего Евгения Николаевича в карточной игре и поделить барыш, оказывается, в свою очередь, обманутым своей женой и самими "обманутым" Евгением Николаевичем. Ситуация, казалось бы, замыкается, но заключительное девятое письмо неожиданно обнаруживает возможность еще более симметрично замкнуть эту ситуацию, благодаря выявлению второго любовного треугольника, как бы подтверждающего хиастический принцип в выборе имен героев (Иван Петрович и Петр Иванович)³: обмануты обе обменника, но один - в настоящем, а другой - в прошлом, и, возможно, в будущем, на что намекает последняя фраза произведения, являющаяся типичным новеллистическим пунтом: "Евгений Николаевич не днях уезжает в Симбирск, но делам своего деда, и просил меня похлопотать о подутчике; не хотите ли?" /I, 239/⁴. Кроме того, как отличается стиль писем "удачливого обменника", владеющего пером и искусно уклоняющегося от прямых ответов на вопросы своего корреспондента, от стиля писем "неудачливого обменника", не привыкшего к "выражению своих мыслей на бумаге", - так различен и стиль писем их жен: Для писем Петре Ивановиче характерен преимущественно игривый тон, гладкий слог, пестрящий шутками и остротами, изобилующий сентиментально-патетическими обращениями и тирадами типа "драгоценнейший друг мой", "беспценнейший друг мой", "для меня, разумеется, священнейшей рекомендацией вещей", вызывающими в памяти образ Менклова, - и деминутивами: "невинная проделочка", "на ушке, втихомолочку", "малень-

3. Ср.: "Для гоголевской ономастики также характерны имена и отчества с инверсиями, вроде Кифа Локиевич и Мока Кифевич, этому соответствуют сокорреспонденты "Романа в девяти письмах" Достоевского - Иван Петрович и Петр Иванович". (Альтман М.С. Достоевский. По векам имен. Саратов, 1975. С.151). См. также: Бем А.И. Личные имена у Достоевского// Сборник в честь на проф. Л.И.Илларинова за семидесятилетие от рождения к нему (1863 - 1933). София, 1933. С.424.

4. Цит. по изданию: Достоевский Ф.М. Полн.соор.соч. в 30 т. М., 1972. (римская цифра в скобках обозначает том этого издания, арабские - страницу).

кий страдает зубенками", "прописали "ревеньку"".

Письма же Ивана Петровича отличаются рубленым слогом, грубыми выражениями, обилием канцеляризов (с частями "во-первых" и "во-вторых") и комическим алогизмом неожиданных выпрепных тирад, контрастирующих по стилю с контекстом, а по смыслу — с реальным положением вещей. (Ср.: "Вы употребили святость родственных отношений для обмана совершенно посторонних людей" /I,237/; " <...> что именно значат на деле дружелюбие и приятельские отношения наши. Я же скажу, что они значат обман, вероломство, забвение приличий и прав человека, богопротивны и всячески порочны. Ставлю себя примером и доказательством". /I,238/ и т.п.).

Соответственно различны письма жен героев — "ловкой обманщицы" и "простодушной". Если первая подписывает свое письмо инициалом имени ("А"), то вторая подписывается именем ("Татьяна"). Письмо Анны Михайловны, "удачливой любовницы", представляет собой типичную любовную записку, *billette d'amour* ("загайливо сложенная", "на бледно-розовой бумажке") с обращением по имени ("Eugène") и на "ты", с назначением часа свидания и извинениями за несостоявшееся свидание накануне, с пренебрежительно-насмешливыми замечаниями по поводу писем "неудачливой соперницы" ("какая куча бумаги! Неужели это все она исписала? Впрочем, есть слог ..."/I,239/). Письмо Татьяны Петровны — "души неопытной" признание — наполнено патетическими восклицаниями. В отличие от "хладнокровной кокетки", которая все поминает бога ("Не сердись за вчерашнее и приходи завтра, ради бога!" /I,239/, Татьяна Петровна с несколько простонародной религиозностью пишет: "Награди вас господь и за это" /там же/). Впечатление "простонародного" стиля возникает благодаря употреблению героиней просторечного выражения "мне доля лютая", а также выражений типа "помяните обо мне" (вместо "вспомните"), "голубчик мой". Выражение же "добрый такой" как бы заимствовано из лексики институток (вр. многократное употребление этого выражения, выделенного, причем, курсивом, в письме воспитанницы Смольного института из романа Погорельского "Монастырка", опубликованного полностью в 1833 году⁵), являясь одновременно штампом "сентиментальной" литературы.

В письме Татьяны Петровны к Евгению Николаевичу вместо

5. См. Погорельский А. (Петровский А.А.). Избранное. М., 1935, с.166, 168, 172.

ряд реминисценций из письма пушкинской Татьяны, что, как бы подкрепляя совпадение имен, делает более ошутливым пародийный, вернее пародический (используя термин Тынянов) характер этого письма⁶. Вместе с тем, письмо Татьяны Петровны обнаруживает явные параллели с последним письмом Вареньки Доброселовой (при всем том, что отношения Вареньки и Девушкина не совпадают с отношениями Татьяны Петровны и Евгения Николаевича, последнее письмо Вареньки, резко отличаясь от предыдущих ее писем, в сущности, звучит как объяснение в любви). Ср.:

П и с ь м о Д о б р о с е л о в о й	П и с ь м о П е т р о в н ы
Завтра мы едем. Прощайтесь с вами	Завтра венчают нас.
в последний раз, бесценный мой,	Прощайте, прощайте, Евгений
друг мой, родной мой! Не горди-	Николаич! награди вас гос-
те обо мне, живите счастливо,	подь и за это. Будьте сча-
помните обо мне, и да снизойдет	стливы.
на вас благословение божие!	
Я буду вспоминать вас часто в	Помните обо мне когда-ни-
мыслях моих, в молитвах моих.	будь, я же вас никогда не
Помните вашу бедную Вареньку!	забуду.
Итак, простимся теперь навсег-	Прощайте, прощайте, голубчик
да, друг мой, голубчик мой<...>	мой!! /I,239/.
Прощайте, мой друг, прощайте,	
прощайте. /I,106/	

С другой стороны, некоторые детали письма Вареньки в контексте других писем романа, наполненных как прямыми упоминаниями Пушкина и его произведений, так и целым рядом реми-

6. Ср. "Теперь, я знаю, в вашей воле Меня презреньем наказать. Но вы, к моей несчастной доле (<...>) Страшно пререцать... Стыдом и страхом замираю... Но мне порукой ваша честь. И смело ей себя вверяю..." /Гл.3/, - и: "Будьте счастливы, а мне доля лютя, страшно! Ваша воля была. Если бы не тетушка, я бы вам вверилась так". /I,239/. В данном случае острое пародии направлено на сам пародируемый текст - письмо Татьяны Петровны, сквозь которое просвечивает "пародический костяк" - письмо пушкинской Татьяны. (О различии "пародийного" и "пародического" см: Тынянов Ю.Н. О пародии. - В его кн.: Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.290).

наисценций из его произведений⁷, свидетельствует о наличии определенной проекции на финальную сцену "Эвгения Онегина" ("отповедь" Татьяны), а также на некоторые другие ситуации "Эвгения Онегина". В "автобиографии" Вареньки имеется ряд реминисценций из "Эвгения Онегина": в описаниях любви Вареньки к "сельской жизни", в ее рассказе о детстве, проведенном "в провинции, в глуши"; о ранних вставаниях и прогулках "по полям", по рощам, во саду"; об отчаянии при переезде в город. Ср.:

- | | |
|--|---|
| <p>1/ О страх! Нет, лучше и верней
В глуши лесов остаться ей.
И т.д. см.гл.УП, строфы 28-29.</p> | <p>И мне кажется, я бы так была счастлива, если б пришлось хоть всю жизнь мою не выезжать из деревни и жить на одном месте.</p> |
| <p>2/ Простите, мирные места!
Прости приток уединенный!
Увику ль вас?...И слез ручей у Тани льется из очей.</p> | <p>Ах, как я грустно помню наши печальные сборы! Как я плакала, когда прощалась со всем, что так было мило мне.</p> |
| <p>3/ ... но ей
Нехорошо на новоселье,
... И ранний звон колоколов,
Предтеча утренних трудов,
же с постели поднимает.
Садится Тая у окна ...
Пред нею незнакомый двор,
Конюшня, кухня и забор.</p> | <p>Грустно мне было вставать по утрам, после первой ночи, на нашем новоселье. Окна наши выходили на какой-то жалтый забор. /I,27/</p> |

7. См. эпизод с покупкой Полного собрания сочинений Пушкина для Покровского, сообщение Вареньки о перечитывании ею "Повестей Белкина", пространные рассуждения Девушкина о "Станционном смотрителе" (как отметил В.В. Виноградов, "новелле Пушкина побуждает Макара Девушкина не только к санкциям в ней осуществленным форм и к намекам на будущее сходство своей судьбой с "беднягой" Выриним, но и к проекции ее содержания в свое настоящее в виде совета Вареньке..." /Виноградов В.В. Школа ... С.182/) и просьбу Девушкина подарить ему "Повести Белкина".

- 4/ Нигде, ни в чем ей нет от- Я мало отрадного унесу в но-
рад... вую жизнь из воспоминаний про-
И в одиночестве жестоком шедшего; тем драгоценнее бу-
Сильнее страсть ее горит дет воспоминание об вас, тем
И об Онегине далеко драгоценнее во моему сердцу.
Эй сердце громче говорят.
- 5/ Улыбку уст, движение глаз Улыбкой одной моей вы счаст-
Ловить влюбленными глаза- ливы были, одной строчкой пи-
ми... вот блаженство! сьма моего.
- 6/ И облегченья не находит Моя душа так полна, так полна
Она подавленными слезам - теперь слезами...
И сердце рвется пополам. Слезы теснят меня, рвут меня. ⁸

В последнем же письме Варенька пишет: "Все свершилось! Выпел мой жребий; не знаю какой, но я воля господя покорна" /I, IO6/. Ср. со словами пушкинской Татьяны: "<...> но судьба моя Уж решена <...> для бедной Тани Все были жребии равны <...>".

Ср. также предпоследнее письмо Девушкина, в котором он описывает свое посещение опустевшей квартиры Вареньки, и ХУП-ХХ строфы УП главы "Эвгения Онегина". Свообразная инверсия - ровенность ситуации как бы подтверждает "девичью" фамилию героя.

Характер реминисцирования в приведенных примерах неодинаков. Если в первом случае мы имеем дело с смысловой параллелью (нежелание героини уезжать из деревни в город, предпочтение "жизни в глуши"), то во втором случае близость цитат увеличивается наличием однокоренных слов и перифразы ("Простите <...> прости" - "прощалась", "и слез ручей у Тани льется из очей" - "как я плакала"). В третьем примере добавляются случаи лексического цитирования ("новоселье", "окна", "забор").

Наконец, в этом письме Варенька сообщает Девушкину, что оставляет ему "книжки, пяльцы, начатое письмо", что, наряду с отмеченным выше описанием Девушкина своего прихода на квартиру Вареньки, переключается с посещением Татьяной дома Онегина и чтением книг с его пометками. Еще более явным намеком на этот эпизод "Эвгения Онегина" является описание Варенькой своего "вторжения" в комнату Покровского и желания прочесть его книги.

⁸ Ср. характерно, что постскрипту как бы разбит на стихотворные строки, содержащие, к тому же, лексические и синтаксические повторы ("так полна, так полна", "теснят меня, рвут меня", "помните, помните"), что усугубляет впечатление "лиричности" этого отрывка.

Она глядит - в сердце в ней
Забилось чаще и сильнеей.

В этот раз сердце у меня би-
лось так сильно, так сильно,
что, казалось, из груди хоте-
ло выпрыгнуть.

Сперва ей было не до них,
Но показался выбор их
Эй странен. Чтенью предалась
Татьяна жадноу душой;
И ей открылся мир иной.

... Я читала, сначала, чтоб не
заснуть, потом внимательнее,
потом с жадностью; передо мною
внезапно открылось много ново-
го, посаже неведомого, незнако-
мого мне.

Таким образом, пародийная ориентированность письма Татьяны Петровны на письмо пушкинской Татьяны, а также на некото-
рые другие эпизоды "Евгения Онегина", осуществлена не только
прямо, но и опосредовано, через его связь с письмом Вареньки
Доброселовой.

Проекция обоих писем (Вареньки и Татьяны Петровны) на тра-
диционные ситуации и стиль сентиментального романа как бы
подтверждается третьим письмом героини Достоевского, выходя-
щей замуж "за другого", - письмом Застеньки из "сентимента-
льного романа" "Белые ночи", весьма близким по тону и по от-
дельным выражениям к двум предыдущим⁹.

Вообще, следует отметить, что ситуация, в которой героиня пишет (или сообщает устно) о своей любви к одному герою, тогда как выходит замуж за другого (или уходит к другому), повторяется во многих последующих романах Достоевского, становясь лейтмотивом его творчества. С.: "Я буду вспоминать вас часто в мыслях моих, молитвах моих. Я мало отрадного унесу в новую жизнь из воспоминаний прошедшего; тем драгоценнее будет воспоминание об вас, тем драгоценнее будете вы моему сердцу. Моя молитва будет вечно об вас" (письмо Вареньки из "Бедных людей", /I, 106/); "<...> я сказала, что буду любить вас, я и теперь вас люблю <...> Я вечно буду помнить тот миг <...> Память об вас будет возвышена во мне

9. Ср. также письмо Лизы Хохляковой к Алеше ("Братья Карамазовы") содержащее явные реминисценции из письме пушкинской Татьяны: "Я вас выбрала сердцем моим <...> что подумаете вы, когда прочтете? <...> мой секрет у вас в руках <...> и если у вас есть сострадание ко мне <...> Теперь тайна моей, погибшей навеки может быть, репутации в ваших руках". /XIV, 146-147/.

вечным благодарным чувством к вам, которое никогда не изгладится из души моей <...> "(письмо Настеньки из "Белых ночей"; /II, 140/; <...> если я люблю Алешу как безумная, как сумасшедшая, то тебя, может быть, еще больше, как друга моего, люблю. Я уж слышу, знаю, что без тебя я не проживу, ты мне надобен, мне твоё свиданье надобно, твоя душа золотая <...>" (слова Наташи из "Униженных и оскорбленных", /III, 197/); "Я буду думать о вас всю свою жизнь как о драгоценнейшем человеке, как о величайшем сердце, как о чем-то священном из всего, что могу уважать и любить <...> И вот тогда я вас люблю непременно, потому что и теперь это чувствую" (слова Катерины Николаевны из "Подростка", /XIII, 416-417/)¹⁰.

С письмом связан и такой достаточно частый в творчестве Достоевского мотив, как выступление главного героя в роли посредника, доставляющего письма от любимой женщины к сопернику (или наоборот). Так, герой "Белых ночей" относит письмо Настеньке, написанное ее жениху, причем, предлагает свой вариант текста письма (видимо, совпадающий с текстом письма, уже написанного Настенькой, о чем свидетельствует её восклицание: "Да! да! это точно так, как я думала!" /II, 126/), начало которого представляет собой инверсированное начало письма Татьяны Лариной: "Я пишу к вам"¹¹. Герой новеллы "маленький герой", догадываясь о том, что госпожа М и молодой Н-ой любят друг друга, находит способ вручить ей его письмо. Князь Мышкин передает Аглле письмо Гани Иволгина, наконец, Алеше Карамазов относит письмо Лизы Хохляковой Ивану.

Таким образом, введение мотива письма героини во многих произведениях Достоевского как бы сигнализирует о наличии соотнесенности (часто пародийной) каждой такой ситуации с "Эвгением Онегиным", с традицией сентиментальных романов, нако-

10. Ср. также записку Нелли из "Униженных и оскорбленных": "Я ушла от вас и больше к вам никогда не приду. Но я вас очень люблю". /III, 380/. Напомним, что Нелли убегала к старому доктору, который ее шуточно называл своей "будущей и любезной супругой".

11. Как отмечает Н.М.Перлина в комментариях к "Белым ночам", "в содержании и стиле этого письма можно найти отзвуки романа Ж.-Л.Руссо "Новая Элоиза" (1758), в котором влюбленный в Лизе Эдуард так же самоотверженно пытался помочь своей возлюбленной и ее любимому, господину д'Арбу". /II, 491/.

нец, с предшествующими произведениями самого Достоевского. Кроме того, мотивы передачи, обнародования или утаивания письма в большинстве произведений Достоевского являются важными сюжетными элементами, в отдельных случаях выступая даже в роли сюжетного стержня ("Подросток" или кульминационного момента ("Маленький герой"))¹²

Если первый эпистолярный роман Достоевского с точки зрения сюжетного развития построен достаточно традиционно (герои, как бы учитывая неосведомленность читателя, сообщают свои предистории, причем, это делается почти в самом начале романа (см. письмо Вареньки от 1 июня и письма Девушкина от 8 апреля, 12 апреля и 12 июня), то "Роман в девяти письмах" построен таким образом, что суть конфликта раскрывается лишь в двух последних письмах. Определенная "эзотеричность" письма как жанра, ориентированного на читателя, знающего "контекст" изложенной в письме информации и, к тому же, владеющего "кодом", здесь не только выдерживается, подготавливая эффект неожиданного финала, но и усугубляется, во-первых, понятным стремлением двух кулеров не называть вещи своими именами (см.: "вижу вас на поляном дворе относительно наших известных условий", "неблагоприятное намерение свое питали вы с давних пор" /I,233/, "обещаете вознаградить меня за весьма хорошо вам известные услуги относительно рекомендации разных лиц", "отрекаться от услуг моей, вам оказанной относительно Евгения Николаевича" /I,234/, "поведением, пагубным для моего интереса" /I,236/ и т.п.), а, во-вторых, "чрезмерной осторожностью" одного из героев, Петра Ивановича, изъясняющего в письмах таким образом, что не только читатель, но и адресат не может уяснить суть дела. Вообще, следует отметить, что проблема стиля, слога в этом произведении (столь далеком от нее по своему содержанию), неоднократно затрагивается героями, один из которых в своей сентенции, комически несоответствующей ситуации (помимо комичности самого стиля ее), выво-

¹² Ср. также место этого мотива в таких произведениях (помимо указанных выше), как "Неточка Незванова" (письмо С.О. к Александре Михайловне, найденное Неточкой), "Дядушкин сон" (письмо Зины Москалевой к учителю), "Униженные и оскорбленные" (письмо матери Нелли к Валковскому, в котором говорится о том, что Нелли — его законная дочь), "Удиот" (письмо князя Мышкина к Аглае, письма Настасьи Филипповны к Аглае, письмо Самозванца, уведомляющее о наследстве).

дит прямую зависимость слога от нравственности: "Теперь же ясно познал, что есть много людей, под лъстивою и блестящею наружностью скрывающих яд в своем сердце, употребляющих ум свой на устройство козней ближнему и на непозволительный обмен и потому боящихся пера и бумаги, а вместе с тем и употребляющих слог свой не на пользу ближнего и отечества, а для усиления и обаяния рассудке тех, кои вошли с ними в разные дела и условия". /I,236/.

Текст "Романа в девяти письмах" строится таким образом, что "партия" участников эпистолярного диалога как бы ведется раздельно: если один из них (Иван Петрович) на протяжении всех своих писем, так сказать, выполняет условия диалога, прямо отвечая на вопросы и обсуждая проблемы, непосредственно касающиеся объединяющего обоих корреспондентов "дела", то другой (Петр Иванович) вплоть до шестого письма как бы не замечает разрастающегося конфликта, игнорируя вопросы своего "бесценнейшего друга" или, в лучшем случае, уходя от прямого ответа на них. Причем, этот прием тоже становится "предметом описания" в рамках самого текста, подвергаясь "критическому анализу" Ивана Петровича в кульминационном шестом письме.

И только в ответном письме "партия" героев скрещиваются: Петр Иванович объявляет разрыв отношений, признавая тем самым наличие конфликта и косвенно подтверждая справедливость высказанных Иваном Петровичем подозрений. Наконец, два последних письма, оба состоящие из двух фраз в пяти строках, с обращением только по имени и отчеству, однотипны не только по информации, в них изложенной (не говоря уже о симметричности вложенных в оба письма записок жён героев), но и по манере изложения: дважды обманутый Иван Петрович пародирует стиль Петра Ивановича ("приятелем бесценнейшим и любезнейшим другом останется у вас Евгений Николаич"), а Петр Иванович в своем ответе сближается с лапидарным (правда, у Ивана Петровича эта лапидарность соседствует с многословной неуловимой витиеватостью) "мужичским" слогом Ивана Петровича ("Завтра вы получите калоши новые; я ничего не привлек таскать из чужих карманов; также не люблю собирать по улицам лоскутки всякой всячины" /I,239/.

Маленький объем этого произведения, обнаруживающего особенно к концу, целый ряд неожиданных сюжетных поворотов, как бы убыстряющих темп сюжетного развертывания в последний его части; построенность на конфликте двух авантюристов, ослож-

ненном выявленном в конце произведения конфликтом обоих с их мнимой жертвой; близость к анекдоту как в плане фабулы ("жертва обмана" обманывает обманщиков, жена обманывает мужа), так и в плане сюжета (неожиданность, "перевёрнутость" конца); пуантировке финала, дающего принципиально новое осмысление всего целого¹³, — все эти признаки позволяют рассматривать "Роман в девяти письмах" как новеллу, в ее довольно редкой разновидности — новелле в письмах. Эпистолярная форма позволила автору, во-первых, в полной мере воспроизвести речевую манеру героев (пусть это и письменная, а не устная речь, к передаче особенностей которой стремится традиционная новелла), по-разному комически контрастирующую с темой их переписки; во-вторых, ввести текст в поле постоянного пародийного соотношения с "эпистолярной традицией", будь то сентиментальные романы в письмах, связь с которыми сигнализируется заглавием произведения и подключением "романного" сюжета в финале, или отдельные литературные письма (письмо пушкинской Татьяны и письма Вареньки Доброселовой). Наконец, в-третьих, эта форма предоставила возможность построения сюжета таким образом, что истинная картина событий, мозаично складывающаяся из сообщений героев, полных "недомолвок" и "ложных ходов", вырисовывается лишь в конце, резко увеличивая его "удельный вес".

Таким образом, нетрадиционная и необычная для новеллы эпистолярная форма "Романа в письмах" парадоксальным образом соответствует именно новеллистичности его построения.

¹³ Ср. с концовкой пушкинского "Графа Нулина":

Смеялся Лидин, их сосед,

Помещик двадцати двух лет.

Как отмечал Б.М. Эйхенбаум, "новелла тяготеет к максимальной неожиданности финала, концентрирующей вокруг себя все предыдущее. (...) новелла — подъем в гору, цель которого — взгляд с высокой точки" (Эйхенбаум в.л. О Генри и теория новеллы. — с его кн.: Литература. Теория, критика, повязки) С., 1972, С. 171-172).

ДОСТОЕВСКИЙ И ЧЕРНЫШЕВСКИЙ, ВЕСНА 1862 г.

П.С.Рейдман

Встреча Ф.М.Достоевского с Н.Г.Чернышевским в конце мая 1862 г. имеет большое значение для понимания их отношений. Известны две версии происшедшего: одна принадлежит Достоевскому, вторая — Чернышевскому. В "Дневнике писателя" за 1873 г., в главе "Нечто личное", Достоевский излагает свой вариант: в связи с появлением прокламаций ему "вдруг вздумалось отправиться к Чернышевскому", у которого он до этого никогда не бывал; он просил Чернышевского осудить авторов прокламаций, так как "Ваше слово для них веско, и, уж, конечно, они боятся вашего мнения"; Достоевский не думал о солидарности Чернышевского и составителей прокламаций, сказал ему об этом; разговор проходил в мирных, спокойных тонах; появление какого-то гостя прервало его; Достоевскому показалось, "что Николаю Гавриловичу не неприятно было мое посещение"; через несколько дней, подтверждая впечатление Достоевского, Чернышевский зехал к нему, просидел около часа, был мягок и радушен; "мне стало ясно, что он хочет со мною познакомиться, и, помню, мне было это приятно. Потом я был у него еще раз, и он у меня тоже" (I, Т.21. С. 25, 26).

Версия Чернышевского изложена им в воспоминаниях "Мои свидания с Ф.М.Достоевским" (26 мая 1868 г., Астрахань): Достоевский пришел к нему через несколько дней после пожара Толкучего рынка (т.е. через несколько дней после 28-го мая), взволнованный, возбужденный, просил удержать поджигателей "от повторения того, что сделано ими": "Он близко знает людей, которые сожгли Толкучий рынок, и имеет влияние на них"; Чернышевскому, слышавшему и ранее о расстроенных нервах Достоевского, он показался ненормальным; чтобы успокоить "бедного больного", Чернышевский пообещал выполнить это желание, а затем перевел разговор на другой предмет; "через неделю или полтора" Чернышевский посетил Достоевского, чтобы согласовать публикацию отрывков из рассказов последнего в альманахе одного начинающего литератора; Достоевский согласился; визит длился "вероятно больше пяти минут и наверное меньше четверти часа; разговор "был ничтожный"; "Это были два единственные случаи, когда я виделся с Ф.М.Достоевским" (С. Т. I. С. 777, 779).

А версии Чернышевского, с небольшими, но существенными

отклонениями от нее, восходят воспоминания В.Н. Шаганова и Л.Ф.Пантелеева. Первый, передавая рассказы Чернышевского на торжке про встречу с Достоевским, лишает их налета иронической враждебности, ощущаемого в "моих свиданиях с Ф.М.Достоевским"; Шаганов, связывая визит с пожарами, не упоминает о том, что Достоевский показался Чернышевскому душевно больным, с которым необходимо соглашаться, чтобы не раздражать его; Шаганов отмечает взволнованность Достоевского, плохо слушавшего возражения: "Он ничему верить не хотел и, кажется, с этим неверием, с отчаянием в душе убежал обратно" (З, Т.2.С.121).

О встрече вспоминает и Л.Ф.Пантелеев. У него о пожарах, как предмете беседы Достоевского и Чернышевского, вообще речь не идет; Достоевский убеждает Чернышевского употребить свое влияние, чтобы "остановить революционный поток" (З,Т.1.С.233).

Исследователи неоднократно обращались к эпизоду встречи Достоевского и Чернышевского, принимая, как правило, одну из двух названных выше версий. Так, например, Н.Ф.Бельчиков, комментируя воспоминания Чернышевского, целиком разделяет точку зрения их автора: "Несмотря на все расхождения между воспоминаниями Чернышевского и Достоевского, есть все основания верить тому, как Чернышевский освещает эпизод посещения его Достоевским. Воспоминания Чернышевского ценны и тем, что раскрывают неточность показаний Достоевского и позволяют пересмотреть вопрос о "дружеском расположении" автора "Бесов" к революционному демократу" (2.Т.1.С.822). Однако Бельчиков не приводит "всех оснований" или даже какого-нибудь из них, свидетельствующего в пользу версии Чернышевского.

Версия Чернышевского придерживается и Б.П.Козьмин, рассказывающий, как Достоевский прибежал к Чернышевскому с просьбой прекратить пожары (Ч.С.265).

Имеется довольно много сторонников и версии Достоевского. Наиболее часто она повторяется в исследованиях последнего времени. О правоте версии, истинности ее пишет, например, Н.Г.Розенблюм в статье "Петербургские пожары и Достоевский", выражая несогласие с защитниками версии Чернышевского (5.С.38-39).

Особенно отчетливо версию Достоевского придерживается В.А.Лунименов в книге "Творчество Достоевского. 1854-1832".

Точка зрения исследователя на встречу 1862 г. определена общей его концепцией: идейную близость Чернышевского и Достоевского, "конечно, нельзя преувеличивать", и тем не менее им "выпало вместе, причем довольно мирно, трудиться на журнально-литературном поприще"; "Недоразумений между Чернышевским и Достоевским не было" (6.С.263,262). Отсюда вытекает и трактовка встречи: "В рассказе Достоевского есть неточности, но содержание беседы, он, видимо, передал верно"; у Чернышевского же "произошло смещение сюжетов беседы с устранением основной темы" (6.С.260,261). Туниманов готов согласиться, что о пожарах тоже шла речь, но лишь мимоходом, в связи с прокламациями: "Речь шла, конечно, главным образом не о пожарах, а о прокламациях и прокламаторах ..." (6.С.260).

Обидный, язвительный тон воспоминаний Чернышевского Туниманов, как и многие другие исследователи, объясняет возможной полемикой их автора с рассказом "Дневника писателя". Сам же рассказ характеризуется как акт мужества, человеческой солидарности с Чернышевским: Достоевский, по мнению Туниманова, сумел здесь выразить "в прикровенной (вынужденно) форме свое личное несогласие с политическими обвинениями, выдвинутыми против автора "Что делать?", об уме, таланте, личности которого он вспоминал с уважением, симпатией и даже неожиданной теплотой. Слова Достоевского о Чернышевском — акт человеческой солидарности с литератором другого лагеря (...) в истории литературных и личных отношений Достоевского и Чернышевского, это, возможно, самая волнующая и значительная страница" (6.С.263). Остается, правда, непонятным, если следовать доводам Туниманова, почему эта дружеская страница вызвала раздражение Чернышевского, заставила его полемизировать с ней, "сместить сюжет", придав его воспоминаниям желчный и обидный тон.

Все сказанное позволяет считать, что, хотя материал хорошо известен, четко ограничен и обзорим, хотя о встрече Чернышевского и Достоевского писали многие, небесполезно еще раз вернуться к событиям и попытаться реконструировать то, что произошло.

Вернее всего, обе версии не совсем точны. Из них нельзя принять безусловно. Некоторые неточности сразу бросаются в глаза: не было третьего и четвертого свидания, о которых упоминает Достоевский; он уезжал не в Москву, а за границу; вряд ли рассказ "Крокодил", как бы ни оценивать

его, о котором говорится в связи с описанием свидания, можно рассматривать как "литературную шалость", сочиненную "единственно для смеху" (I.T.2I.C.25); мало вероятно и то, что Чернышевский всерьез посчитал Достоевского душевно больным: зачем бы он в таком случае пошел к нему через несколько дней?

Неточности обеих версий могли объясняться несколькими причинами. Кое-что определялось случайными ошибками памяти: ведь со времени встречи прошло много лет. многое зависело от разных точек зрения: одно и то же событие по-разному воспринимается разными людьми; Достоевский во время свидания мог слышать, запоминать одно, Чернышевский - совсем другое. Следует учитывать, наконец, предрасположенность (осознанную или нет) к нарочитому смещению акцентов, рождаемую фактами того времени, когда писались воспоминания. У Достоевского такая предрасположенность, думается, несомненно была. Это воспоминания о встрече с Чернышевским следует воспринимать в общем контексте объяснений о "крокодиле", критических оценках "Современником" романа "Преступление и наказание", полемике вокруг "Бесов" и т.п. Приходилось как бы оправдываться от обвинений в глумлении над Чернышевским, в пасквильности.

Нужно, видимо, учитывать и изменения в идеологической позиции Достоевского, отразившиеся в "Дневнике писателя" за 1873 г., рост интереса к демократической интеллигенции, те тенденции, которые позднее приведут к "Подростку", к его публикации в некрасовских "Отечественных записках". Все это могло вызвать смещение акцентов, некоторое сглаживание реально происходившего, что накладывалось на первоначальное впечатление Достоевского, тоже отличавшееся от восприятия Чернышевского.

У Чернышевского подобных приходящих обстоятельств, мешающих объективности, на первый взгляд, не было. Свою версию он излагает так, как она, в основных чертах, запомнилась ему с самого начала (что видно и по воспоминаниям Шагенова). В центре этой версии - проблема пожаров. Однако, воспоминания Достоевского, с которыми Чернышевский, судя по всему знаком¹, раздражают, вероятно, автора "Что делать?" своей

¹ Очень похожи на прямую полемику с известным материалом утверждения Чернышевского, что он встречался с Достоевским только два раза (т.е. не четыре, как сообщал последний), что он пробыл у Достоевского не более 15 минут (а не час), что разговор был ничтожный (а не интересный и душевный) и т.п.

сглаженностью, тем, что они рисуют совсем иную картину, чем та, которая запечатлелась в памяти Чернышевского. Разница восприятия одних и тех же фактов разными людьми, проявляющаяся здесь в полной мере, оценивается Чернышевским как искажение истины, как сознательная ложь, что определяет, вероятно, резкость тона "Моих свиданий с Ф.М.Достоевским", полемичность их, мотив сумасшествия.

Возможно, в воспоминаниях Чернышевского отчасти сказались и общее чувство отчуждения от современной литературы, холодность к ней, в какой-то степени характерные для писателя в 1880-е гг., отразившиеся в его письмах: "я холоден к русским литературным - и всяким текущим - делам" (2.Т.15.С.730). О подобном мировосприятии Чернышевского говорится иногда в воспоминаниях современников, например, у В.Г. Короленко (3.Т.2.С.299-321)². Такие настроения определяли, вероятно, далеко не всегда справедливые оценки ряда писателей: А.И.Герцена, Л.Н.Толстого, Г.И.Успенского, А.П.Чехова и др.

Следует попытаться представить себе и атмосферу визита, тон беседы, эмоциональное состояние участников. Чернышевский, судя по всему, точнее передает эту атмосферу, накаленность, напряженность встречи, взволнованность своего посетителя, ощущения самого Чернышевского, общее впечатление его, утрируя излагаемые факты, превращая Достоевского в сумасшедшего. Во всяком случае, Чернышевский в своей памяти сохранил именно такую тональность свидания, о чем свидетельствуют и воспоминания Шагенова. И если отбросить преувеличения, она, видимо, верна.

Достоевский же, вероятно, сглаживает эмоциональную напряженность. У него речь идет о спокойной беседе, что вряд ли соответствовало истине, хотя субъективно Достоевский мог быть вполне искренним.

Думается, что и Чернышевский, при неожиданном вторжении Достоевского, затронувшего столь острые темы, в накаленной обстановке мая 1832 г., не мог оставаться спокойным, таким, каким он рисует себя в воспоминаниях. Оба собеседника, скорее всего, были взволнованы, каждый говорил о своем и слышал свое, но очень точно воспринимая и запоминая слова другого. Беседа была несколько сбивчивой, что тоже помогает понять причину разницы двух версий.

Говорили, конечно, и о пожарах, и о прокламациях. Обе темы весной 1832 г. были так тесно связаны, что трудно выделить какую-либо из них и поставить на первое место, как

² - Исказывались и противные мнения (3.Т.2.С.329-33).

пытается сделать Туниманов. Приходит Достоевский к Чернышевскому почти сразу после пожара Толкучего рынка. 30-го мая в "Северной пчеле" появилась статья, связывающая пожары с прокламациями. В тот же день объявлен приговор по делу В.А. Обручева, распространявшего прокламации "Великорус", на следующий день, возможно, как раз тот, когда Достоевский посетил Чернышевского, состоялся обряд гражданской казни Обручева. Возможная связь прокламаций и пожаров широко обсуждалась в обществе, в народе. Естественно, Достоевский хотел говорить обо всем этом. К Чернышевскому его побудила почти сумма всех фактов. Вероятно он не предполагал, что авторы прокламаций своими руками подожгли Толкучий рынок, но не исключено, что он верил: прокламации могли стимулировать пожары. Бряд ли были произнесены слова: "вы близко знаете людей, которые сожгли Толкучий рынок (см. с. 333), но, видимо, он собирался поговорить с Чернышевским о том, что пожары и прокламации воспринимаются широкими слоями в некоем единстве и что есть некоторые основания для подобного восприятия. В сознании же Чернышевского в первую очередь зафиксировались слова о пожарах, которые в его воспоминаниях приняли анекдотическую форму.

Знаменательно, что в обеих версиях, до деталей сходно, отмечается признание Достоевским влияния, общественной значимости Чернышевского. Достоевский просил "удержать от повторения" ("Мои свидения с Ф.М. Достоевским"), "остановить", "прекратить" ("Нечто личное") не сомневаясь, что такое Чернышевскому под силу: "Вы <...> имеете влияние на них" (2.Т. I.C.777); "Ваше слово для них веско <...> Они боятся вашего мнения" (I.Т.2I.C.26). "Удержать", видимо, все же следовало авторов прокламаций, но так как о пожарах в прокламациях говорилось вперемешку, Чернышевский искренне верил, что Достоевский просил его утихомирить поджигателей.

Возможно, Достоевский в тогда прав, когда он уверяет, что уже в 1862 г. он не предполагал "солидарности" Чернышевского с авторами прокламаций, хотя в данном случае объективность воспоминаний автора "дневника писателя" вызывает большее сомнение. Понимание отсутствия "солидарности" появилось, видимо, позднее, в 1873 году. Ранее же всего, говорилось не о "солидарности", а об объективном влиянии Чернышевского на авторов прокламаций, о значимости для них его мнения, и здесь Достоевский тоже был прав. По версии Достоевского, его попросили отправиться к Чернышевскому прокламация Шелгу-

нове-Лихейлова "К молодому поколению" (осень 1861). Исследователи не однократно указывали, что на самом деле речь идет о прокламации Н.Г. Зайчневского "Молодая Россия". Ее стали распространять 14 мая, а 16 мая начались пожары. О содержании прокламации в воспоминаниях Достоевского ничего не говорится, но там есть слова о том, "что явление это представлялось мне не единичным", а также упоминание о краткости прокламации: "Было всего строк десять" (I.T.2I.C.25). Последнее не могло относиться ни к одной из названных выше прокламаций, которые были значительно длиннее. Однако, память Достоевского и в этой детали не совсем обманывает его. В 1861-62 гг. появляется ряд коротких прокламаций ("Земская дума", "К образованным классам", прокламация Ломокалова о Ледо-Ферроти и др.). Знаменательно и то, что Достоевский не просто путает название прокламации ("Молодая Россия" заменяет, например, "Бюрой России" или "Молодой родиной"), а подставляет вместо одного названия **другое** точное название. В памяти Достоевского совмещается несколько реальных прокламаций, причем запоминается ориентировке их не молодежь, молодое поколение. Об этом поколении Достоевский, видимо, хотел говорить и с Чернышевским, в том числе о революционной молодежи, с которой он связывал, вероятно, появление прокламации, которой они были в первую очередь адресованы. При этом имелась в виду вся сумма прокламаций, а не какая-либо одна из них. Возможно, Достоевский собирался говорить, в связи с пожарами, о том, что из прокламаций можно сделать выводы, оправдывающие поджоги и даже ведущие к ним, и о том, что появление прокламации, давая возможность сблизить их с широкими кругами студенчества, приписать студентам участие в поджогах, может послужить основанием для расправы с молодым поколением. Достоевский пришел со своего рода предостережением, для которого имелось основание.

Почему же он обрелся именно к Чернышевскому? Это понятно: Чернышевский был вождем революционно-демократического лагеря, высшим авторитетом для революционной молодежи. Но имелось, возможно, еще одно обстоятельство. 13 мая, как раз в тот день, когда начались пожары, через два дня после появления "Молодой России" вышел № 4 "Современника", где напечатана за полной подписью статья Чернышевского "научились ли?", посвященная студенческим волнениям в петербургском университете осенью 1861 г. Она была напоминанием о недавнем прошлом (и об университетских советах, и о прокламации "К молодому

поколению", которая распространялась как раз в это время). Момент же публикации связывал статью "Научились ли?" с теми явлениями, которые волновали общество в мае 1862 г.

Чернышевский полемизировал с неким А.В.Эвальдом, осуждавшим в статье "Учиться или не учиться" ("С.-Петерб. ведом.", 1862, № 92) участников петербургских студенческих волнений. Эвальд оказался не очень значимой фигурой, но его статья, подписанная: "Б" (т.е. реальный автор в первый момент не был известен) воспринималась многими чуть ли не как официальная (2.Т.Ю.С.1022). Чернышевский выступил в защиту студентов, в чем-то объективно переключаясь с отношением Достоевского. Но статья "Научились ли?", помимо прочего, свидетельствовала о тесной связи Чернышевского с революционной молодежью, с участниками, руководителями петербургских волнений. Кстати, и Эвальд, и Чернышевский повторяют слова "молодое поколение", слова вошедшие в название прокламации, упоминаемые в воспоминаниях Достоевского (2.Т.Ю.С.170). В статье "Научились ли?" содержится ряд намеков на то, что ее автору известно многое, о чем он прямо не говорит, что не лежит на поверхности событий: "Он толкует о так называемых историях со студентами. Что ж, и об этих историях мы умели бы рассказать много любопытного" (2.Т.Ю.С.169-170). Чернышевский, по его словам, точно знает, "что никаких таких "коново-дов" студенты не имели", что сведений о таких "коново-дах" "ни в каких документах <...> отыскать нельзя", что, если они не будут спровоцированы, "студенты решили до последней крайности воздерживаться от всяких демонстраций, и, насколько деланье или неделанье демонстраций зависит от воли студентов, демонстраций не будет", что и ранее студенты "решили, что не нужно делать демонстрации; но обстоятельства сложились против их воли <...>" (2.Т.Ю.С.177, 179, 180). Чернышевский акцентирует мысль, что университетские волнения оказались неизбежными, что они вызваны "обстоятельствами"; независимо даже от намерений студентов, и что далее может быть то же самое: "Но ведь не всеильны же студенты - мало ли что делается против их желаний" (2.Т.Ю.С.179). Приведенная мысль переключается со словами Чернышевского, приводимыми в воспоминаниях Достоевского, о том, что прокламации "как сторонние факты (т.е. сопровождающие, вызванные обстоятельствами - П.Р.) неизбежны" (1.Т.21.С.26).

Цензура исковеркала статью "Научились ли?", вычеркнула многие эпизоды, в которых особенно отразилось знание отдель-

них деталей. Но общее впечатление от этого не менялось. Статья и в урезанном виде вызвала большой шум. На нее обратили внимание власти. Министр внутренних дел, П.А.Валуев, заказал сразу же редактору официальной газеты "Наше время", Н.Ф.Павлову, передовицу, опровергающую Чернышевского. Павлов уже 18 мая обещал выполнить порученное, как только в Москву поступит № 4 "Современника", где напечатана статья. 19 мая министр народного просвещения, А.В.Головнин, сообщил в III отделение, что докладывал о статье царю, что тот дал распоряжение не пропускать подобных материалов в печать; полиция старалась установить связи Чернышевского со студентами; во время процесса пришлось оправдываться по обвинению в руководстве студентами и т.п. (2.Т.10.С.1024; 7.С.254).

Очень вероятно, что статья "Научились ли?", обратив на себя внимание Достоевского, в какой-то степени повлияла на его решение посетить Чернышевского, определила предмет беседы.

Затрагивая во время беседы вопрос о прокламациях, особенно если речь шла о "Молодой России", Достоевский вполне мог коснуться "теории расчета", проблемы соотношения цели и средств. В "Молодой России" они ставились на конкретной почве. Признавалось возможным пролить реки крови, если это понадобится для счастья миллионов угнетенных, для уничтожения несправедливого общественного устройства. В подобной постановке вопроса сказались, как известно, бланкистские идеи. В то же время такие утверждения объективно перекликались с тираноборческим письмом Белинского Боткину от 27-28 июня 1811г. Революционные идеи несомненно отразились в содержании "Молодой России", но слишком уж в ней легко говорилось о крови, о необходимости "всеми способами" истреблять врагов (8.С.260-264; 9.Т.154-156; 4.С.127-346). Как минимум требовалось уничтожение императорской фамилии, но очень вероятным предпологался гораздо более широкий круг жертв, вся "императорская партия", те, кто принадлежит к правящим классам, к власти имущим: "мы издадим один крик "в топоры", и тогда (...) бей императорскую партию не жалея ..." (8.С.262; 4.С.255).

Мотив "топора" уже ранее наделал много шума. Весной 1860г. Герцен напечатал в "Колоколе" "Письмо из провинции" за подписью "Русский человек", содержащее призыв к "топору". Сам Герцен, возражая "Русскому человеку", зовет не к топорам, а к метлам. В "Молодой России" вновь зазвучала тема "топора", которую многие связывали и с пожарами: все дозволено, если

цель достаточно хороша; меньшее зло вполне искупается уничтожением большего.

Вряд ли Достоевский считал, что Чернышевский солидарен с призывами "Молодой России", но, вероятно, он усматривал некоторое сходство между теоретическими построениями Чернышевского, посвященными проблемам нравственности, и выводами "Молодой России". Основанная на концепциях нравственности Фейербаха, теория расчета, "разумный эгоизм" Чернышевского находили отражение в его многих произведениях. О них подробно говорилось в "Антропологическом принципе в философии": и дело здесь было не только в том, что "добро" оказывалось тождественным "пользе", но и в том, что большее добро всегда предпочиталось добру меньшему³. Вопрос решался Чернышевским сугубо теоретически, и все же Достоевский, видимо, ощущал, какие практические выводы можно сделать из подобной теории.

Мог он иметь в виду и попытку Чернышевского применить теорию расчета к оценке исторических событий, хотя и здесь, в первую очередь, подчеркивался теоретический аспект, но в более конкретном его приложении. В № I "Современника" за 1861 г. была напечатана статья Чернышевского "Политико-экономические письма к президенту Американских Соединенных Штатов. Г.К.Кэри", где шла речь о злоупотреблениях в США, о программах республиканской и демократической партии, о торговом протекционизме, таможенных тарифах и т.п. Среди такого, довольно сухого и скучного материала, Чернышевский прятал свои рассуждения о целесообразности в истории, о теории расчета, цели и средствах, звучащие совсем в иной тональности, чем основное содержание статьи. Смысл этих рассуждений такой: безусловной истины не бывает, как не бывает безусловного добра; надо лишь выбирать то, что "заключает в себе наименее неправды и наиболее справедливости"; "следует иногда уступать заблуждению и ставить финансовый расчет выше научных требований"; необходимо принимать вредные, ошибочные пункты программы, если сущность ее "справедлива, благотворна и своей важностью для государственной жизни в миллион раз превосходит все остальные общественные вопросы";

³ См. мою статью "Антропологический принцип в философии" Чернышевского и Достоевский" // Учен. зап. Тарт. ун-та, 1967. Вып. 300.

важно только понять, "какая общественная потребность какой теоретической жертвы требует: превышает ли пожертвование выгодой для общества <...>"; "в разборчивости насчет общественной справедливости и несправедливости <...> тоже должна быть своя мера: излишняя щепетливость тут смешна и даже бывает очень часто преступна, хотя до известной степени следует быть разборчивым" (2.Т.7.С.921). По мнению Чернышевского, и общественный деятель, и умный честный человек должны действовать по разумной теории расчета, принося, если нужно, грошовые жертвования ради более крупного выигрыша: "пусть он рассчитывает как можно строже, но если в общем своде окажется перевес пользы, он пойдет на все" (2.Т.7.С.922). А далее рассказывается история библейской Юдифи: недавно потеряв любимого мужа, она отдалась ради спасения родины осаждавшему Иерусалим ассирийскому полководцу Олоферну, напоила его и отрубила ему голову. Напомнив историю Юдифи, которая излагается как факт современной жизни, Чернышевский добавляет, как бы ссылаясь на авторитет "Библии": "Я только хотел заметить, что Юдифь поступила не дурно" (2.Т.7.С.922). А далее идут известные слова о том, что история - "не тротуар Невского проспекта" (2.Т.7.С.923), по поводу которых упоминал о Чернышевском В.И. Ленин в статье "Социал-демократия и выборы в думу" (Ю.Т.14.С.786).

Чернышевский не идеализирует Юдифи; он с иронией отзывется о тех, кому "может быть, кажется, что, например, Юдифь не заплата на себя" (2.Т.7.С.923), но тем не менее в целом поступок Юдифи им оправдывается.

Достоевский вряд ли мог пройти мимо подобных рассуждений, которые должны были вызвать его осуждение. Помимо прочего, на эпизод с Юдифью обратил внимание "Русский вестник". В "литературном обозрении" февральского номера за 1881 г. напечатана статья "Старые боги и новые боги", направленная против Чернышевского, материализма, Фейербаха, противопоставляющая "антропологическому принципу в философии" "превосходный труд" Оржевича "из науки о человеческом духе". Здесь же содержится резкий отзыв о статье "политико-экономические письма...", выделяется эпизод об Юдифи, рассуждения о том, что история - не тротуар Невского проспекта: "Не могла бы эта прелестная поэзия ворваться сама собой в такой сухой и прозаический предмет, если б ее не призвало само сердце писавшего. Она могла сказаться только из глуш-

ны души, она могла прорваться только неудержимой силой невольного откровения. Столько слез и нежности в этом рассказе, который явился неожиданным оазисом среди пустыни протекционных пошлостей, где веет совсем иной дух, сухой и суровый" (II.C.904). Обращаясь к сотрудникам "Современника", к Чернышевскому, Катков иронически вопрошает: "о, новые Юдифи! поведайте нам, ради каких великих благ пятнаете вы свою непорочную чистоту <...>?" (II.C.904).

В первой коллекции "Полемических красот" ("Современник", 1861, № 3) Чернышевский отвечает на нападки "Русского вестника". Довольно подробно цитируя выходы по поводу Юдифи, но не желая разъяснять смысла рассуждений о Невском проспекте, Чернышевский отделяется шуткой: "Эпизод о "Юдифи" действительно годился для того, чтобы посмеяться над ним; и применение его к моему "шерлатанству" сделано мило, — этот отрывок статьи, не шутя, очень игрив и ловок. От души смеюсь вместе с "Русским вестником" над тем, как я уподобляюсь Юдифи величием жертвы, приносимой мною для спасения родины. Это очень забавно вышло; тут насмешка вполне удалась "Русскому вестнику"" (2.Т.7.C.717). Здесь же Чернышевский говорит о своем авторстве: "разумеется само собой, что эту статью писал я" (2.Т.7.C.717).

Не исключено, что Достоевский, сближая призывы "молодой России" с рассуждениями типа статьи о Кэри, мог попытаться поговорить об опасности последних, при их определенном истолковании, о выводах, которые возможно сделать из идей Чернышевского. Некоторые реальные основания для подобных опасений имелись. Не случайно авторитет Чернышевского был столь велик среди авторов прокламаций (включая "молодую Россию"), у составителей т.н. "золотых грамот" — подложных царских манифестов, у каракозовцев-шутинцев. Так, например, одним из важнейших мероприятий, планируемых шутинцами, являлось освобождение Чернышевского. Имя автора "Что делать?" постоянно повторялось во время процесса Каракозова. Здесь же говорилось о том, что "цель оправдывает средства", что "все средства дозволительны, что кинжал и яд могут быть также употреблены, как и другие", что тайное общество должно "не обращать внимания и на средства для достижения цели — употреблять и нож". Обсуждался вопрос о взрыве какой-нибудь крепости (чтобы обратит внимание правительства на общественное недовольство), об отравлении отца или женитьбе на богатой купчихе, чтобы использовать полученные деньги на революционные нужды и т.п. (12.Т.1.C.217.Т.П.C.121, 124, 133, 142, 207 и др.).

Нечаев и нечаевщина отразили подобные тенденции в наиболее крайнем виде, но не впервые сформулировали их.

Никакого взаимопонимания между Чернышевским и Достоевским при таком повороте вопроса, естественно, достигнуто быть не могло. Следует учитывать и то, что Достоевский был искренним, Чернышевский же, почти наверняка, не желал раскрываться перед мало знакомым, внезапно вторгшимся человеком. Он и вообще был весьма осторожным в этот период. Вспомним роман "Что делать?", эпизод встречи автора и Рахметова: "Я тогда не любил новых знакомств"; "я действительно говорил ему не то, что думал" (I.C.209,210). В мемуарах Чернышевского эта невозможность взаимопонимания отразилась более точно, несмотря на анекдотический мотив сумасшествия. У Достоевского и здесь истина несколько смягчена. Преувеличена, видимо, и значимость ответного визита Чернышевского. Ближе к истине, вероятно, "Мои свидания с Ф.М.Достоевским". В духе общей трактовки происходившего Достоевский упоминает о третьей и четвертой встрече, которых не было. Дело здесь не только в ошибках памяти.

Однако, при всей сглаженности версии Достоевского, невозможность договориться с Чернышевским отразилась и в ней: Чернышевский отказывается выступить с осуждением авторов прокламаций под предлогом того, что его мнение "может, и не произведет действия", и в то же время отмечает, что прокламации, "как сторонние факты, неизбежны" (I.T.21.C.26). Разговор был исчерпан. Все собеседники вряд ли остались им довольны. Вряд ли хотелось им продолжать знакомство. Однако, Чернышевский отдал визит, вероятно, желая разрядить обстановку; не исключено, что он опасался неприятных последствий. Поэтому он отыскал подходящий предлог и зашел на короткое время к Достоевскому.

Достоевский мог уже в 1862 г. воспринимать встречу иначе, чем Чернышевский, но вряд ли она тогда воспринималась в том смягченном варианте, который дается в "Дневнике писателя". Об этом свидетельствуют, в частности, упоминания имени Чернышевского в "записных книжках". Роман "Что делать?" не изменил к лучшему сложившегося впечатления. Оно определило ряд мотивов в творчестве Достоевского, в романе "Преступление и наказание", и, конечно, не без воздействия тех проблем, которые обсуждались тогда. Обсуждать Достоевский во время свидания с Чернышевским, об этом условии встречи — процентщи-

цы выбран топор, а в сцене в трактире, где Раскольников слышит разговор студента с офицером о "полезности" убийства, так усиленно акцентируется слово "молодой": молодой офицер, молодые, свежие силы, молодые разговоры и мысли, слышимые многократно, обыкновенные и частые (I.T.6.C.53-55. Курсив мой - П.Г.). И здесь же возникает вопрос об нравственности, безусловное соблюдение которой якобы ведет к опасности "потонуть в предрассудках": "Говорят: "долг, совесть", я ничего не хочу говорить против долга и совести, - но ведь как мы их понимаем?" (I.T.6.C.54). Появляется уравнение, на одном конце которого - "служение всему человечеству и общему делу", тысячи спасенных жизней, на другом - право на кровь, "одна жизнь", "одна смерть" (I.T.6.C.54).

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л., 1972 -
2. Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: в 15 т. М., 1939-1953.
3. Н.Г.Чернышевский в воспоминаниях современников: в 2 т. Саратов, 1958, 1959.
4. Козьмин Б.П. Из истории революционной мысли в России. М., 1961.
5. Лит. наследство, 1973, Т.86.
6. Туниманов В.А. Творчество Достоевского. 1854-1862. Л., 1980.
7. Чернышевская Н.М. Детопись жизни и деятельности Н.Г.Чернышевского. М., 1953.
8. Политические процессы 60-х годов. М.: Изд.1923.
9. Володя А.И., Каракин М.Ф., Плимак В.Г. Чернышевский или Нечаев? М., 1976.
10. Ленин В.И. Полн. собр. соч. 5-е изд.
11. Русский вестник: Литературное обозрение. 1831. Февраль.
12. Покушение Каракозова: в 2 т. М.; М., 1928, 1930.
13. Чернышевский Н.Г. Что делать? Л., 1975.

ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ В РАССКАЗЕ
В.Г.КОРОЛЕНКО "БЕЗ ЯЗЫКА"

Л.Л.Пальд

Ключ к идейному замыслу рассказа В.Г.Короленко "Без языка" содержится уже в самом названии. Одной из центральных проблем произведения является проблема коммуникации.

В исследовательской литературе рассказ обычно рассматривался с несколько иных позиций. Некоторые литературоведы отмечали интерес Короленко к восприятию русским человеком культуры Запада, отразившейся в "Без языка"¹. Однако точка зрения главного героя на Запад в основных чертах приравнивалась здесь к позиции автора и, с другой стороны, проблема восприятия западной культуры русским человеком интерпретировалась лишь как "анализ психологии первобытной русской души, соприкасающейся с цивилизацией"².

Как кажется, центром внимания автора "Без языка" являются те внеличностные и личностные факторы, которые способствуют или, напротив, служат помехой для установления контактов между представителями различных культурных пространств (Россия - Запад). Контакты же связываются с пониманием-непониманием "другого", будь то личность, город, нация или целая страна. При этом все внешние проявления другого (и своего) Короленко определяет как "язык".

Предметом изображения в рассказе (как и во всей русской реалистической литературе XIX века) являются определенные "реальности" (Россия - Запад - Природа) - "пространства", предметное наполнение которых обрисовано в тонах полного бытового и психологического правдоподобия. Но осмысление этой реальности в "Без языке" связано с тем, что в е с ь внешний мир предстает перед героями произведения как некий язык, речи, на котором они вынуждены постоянно истолковывать. "с-толкования этого языка на уровне психологии персонажей приводят к формированию (или переформированию) у них тех или иных целостных "картин мира" (носящих чаще всего не логический, а эмоционально-интуитивный характер). Существенно, однако, что содержание этих "картин мира" у разных героев "Без языка" связано не только с объективными (с точки зрения Короленко) свойствами внешнего мира ("среда"), но и с типом вос-

¹ См., напр.: Ляпы Г. В.Г.Короленко. Л., 1963. С.215-221.

² Григорьев В. В.Г.Короленко. М., 1926. С.39.

приятня, присущим персонажу (или с определенным его психологическим состоянием - "настроением").

С другой стороны, сами "картины мира" выражаются в создании определенных кодов (языков), при помощи которых герои "читают мир" и создают свои "тексты о мире".

Для того, чтобы носители всех этих разных "картин мира" и связанных с ними "языков" (Короленко сюда включает не только национальные языки, но и языки культуры, мимики, жестов, поведения и т.д.) могли общаться, необходимы опять-таки как объективные условия (ситуации взаимопонимания), так и субъективные (установка, стремление и способность личности понять и быть понятой).

В рассказе эти коды можно условно определить как "статический" и "динамический". Первый - порождение неподвижной, закрытой "картины мира". Второй, соответственно, порожден открытой "картиной мира". Статический код характеризуется закрытостью, невозможностью "покрыть" все факты и отношения действительности. В рассказе все "чужое" с его помощью можно понять как вариант или же антитезу "своего", но не как "иное"; "особое". Он свойствен, например, тем русским эмигрантам, которые, "прочитывая" тексты реальности Запада при помощи этого кода, оказываются как бы выключенными из реальной американской действительности (Летвий в начале своего пребывания в Америке, старая Оарыня). Динамический код характеризует семидесятеское восприятие реальности у тех персонажей, которые обладают способностью к установлению широких связей с действительностью. Он включает в себя установку на усвоение "чужих" кодов, на одновременное овладение м н о г и м и культурными языками (носитель его - напр., русский эмигрант Нидов).

Возвращаясь к "реальностям", описанным в рассказе, необходимо отметить, что в "Без языка" изображаются многие области материальной и духовной культуры Запада: снт (преимущественно городской), право, этика, религия, идеология, социально-политические отношения и т.д. Через восприятие героев рассказа, а иногда и прямо, в авторском повествовании, они соотносятся с соответствующими областями бытового, культурного и общественного уклада России. Но, как правило, в "Без языка" ревертируется только о тех особенностях культуры Запада, которые попадают в поле зрения героев и создают "тексты действительности" для персонажей. Поэтому объем изображения За-

пада не претендует на энциклопедичность.

"Чужой" мир для персонажей "Без языка" первоначально предстает как хаос³. Одним из первых пластов культуры Запада, с которым пришлось столкнуться прибывшим в Америку русским эмигрантам, представлен быт. Уже при восприятии героями рассказа быта видно, что предметы быта для них - это "речь" на чужом "языке" и что всякий "язык" членит мир на "свое" и "чужое". Бытовой уклад жизни Нью-Йорка (коренных американцев и эмигрантов) воспринимается русскими как "неправильный", потому что он не соответствует их привычным представлениям. Сказанное относится, главным образом, к Матвею Лозинскому, так как его друг очень быстро приспосабливается ко всему новому. Ср.: "Однако от Матвея не ускользнуло, что этот Дыма скидывает с себя совсем не свою одежду. На нем не было ни белой свитки, ни красного пояса, купленного перед самым отъездом <...>. Вместо всего этого, он теперь старался вылезть из какой-то немецкой кургузой куртки <...>. Матвей даже отшатнулся, до такой степени лицо Дымы стало чужое"⁴.

"Переоблачение" Дымы, вызванное стремлением стать настоящим американцем, Матвей воспринимает как прелюдию к последующему отчуждению его от всего русского и, самое главное, - от русской веры: "Ах, Иван, Иван, - сказал Матвей с <...> горечью <...>. Правду, видно, говорит этот Берко: ты уже скоро забудешь и свою веру" / IV; 53 /.

Первоначальная реакция Дымы на собственное преобразование также является негативной, но изменение своего внешнего облика этот персонаж рассматривает не как измену, а как обезличивание, отказ от собственной индивидуальности: "Посмотрел потом на себя в зеркало, - не я, да и только. "Что ты, говорю, собачий сын, над человеком сделал? /IV; 52 /. Несмотря на это различие реакций двух героев, общим здесь является то, что сам внешний облик американцев воспринимается обоими как неупорядоченный ("Чужое" - "хаос").

3. Об отождествлении "чужого" культурного пространства с "хаосом" см.: Лотман Ю.М. О семиосфере // Труды по знаковым системам: ХУП. Тарту, 1984. С.42.

4. Короленко В.Г. Собр.соч.: В 10-ти т. М., 1954.

Вскоре после своего приезда в Америку Матвей и Дыма бли-зко сталкиваются с одним из любимых американцами видов деятельности. Еврей Борк, у которого остановились Матвей и Дыма, характеризует его так: "Во всей Америке бокс очень любят! И если еще вдобавок вышутся какие-нибудь необыкновенные силачи, то ездят из города в город и тузят друг друга на людях за хорошие деньги" /IУ; 58 /. Из слов мистера Борка явствует, что в Америке к боксу относятся, во-первых, как к искусству, во-вторых, — как к способу делать деньги. Это как будто становится очевидным для Дымы, успевшего понаблюдать проявления этой "страсти к драке" в американском быту. Однако затем выясняется, что Дыма в общем не способен отличать разные "коды" друг от друга, и все, что он видит в Америке, он пытается осмыслить как явления, существующие раздельно, вне каких-либо связей.

Матвей в отличие от Дымы и, с другой стороны, от "американского взгляда на вещи", "драке" придает значение, но совсем иное, чем американцы, и бокс как искусство — для него совершенно бесполезное занятие. Ср., например, его реакцию на рассказ Дымы об американских "драках": "Лодыри, — сказал на это Матвей" /IУ; 59 /. С точки зрения Матвея, драка, в первую очередь, — способ решения конфликтов, отстаивание своей правоты, и когда Матвей отвечает на приставания ирландца Падди, который хотел побоксировать с ним, "медвежьим" ударом, то сам он считает, что достиг цели: "Ничего, — ответил Матвей спокойно <...> Хоть по-медвежьи, а здорово. В другой раз твой Падди будет знать" /IУ; 62/.

Сам Дыма, которому адресованы эти слова, первоначально оценивает удар Матвея крайне положительно, и, только когда узнает мнение "зрителей", переходит на точку зрения последних: "Хорошо, нечего сказать: драться точно медведь в берлоге <...> Это стыд перед образованными людьми" /там же /. Дыма, таким образом, сам не приписывает тому или иному явлению какого-либо четкого значения. Он способен лишь усваивать (впрочем, видимо, только формально) чужие точки зрения. Этой особенностью определяется его отношение к американскому быту.

Восприятие Матвея интерпретирует драку как деятельность с иным содержательным наполнением и с иной степенью условности, нежели бокс у американцев.

Более близкую позицию к первоначальной точке зрения Мат-

вез на Запад занимают русские эмигранты, например, старая барыня, взявшая на работу Анну. Ср.: "Расходясь, гости благодарили хозяйку за приятный вечер. - А! Право, только у вас и почувствуешь себя иной раз точно на родине, - сказал один из гостей, целуя у хозяйки руку. - И как вы все это умеете устроить" / IV; 75 /. Старая барыня и ее муж живут крайне замкнутой жизнью. Внешних контактов с жителями Нью-Йорка у них нет. Все, что находится вовне, воспринимается как выражение "хаоса" или "чертовщины", дьявольского наваждения: "А все отчего? - начала опять барыня спокойно. - Все оттого, что в этой стране нет никакого порядка <...>. Все здесь перемешалось, как на Лысой горе" / IV; 70-71/.

Исходя из подобного отношения к американской действительности, русские эмигранты строят свой быт по правилам известного им "своего" культурного языка, полностью игнорируя "чужой". Такая модель восприятия реальности является в чистом виде замкнутой (статической), исключаяющей какие-либо неформальные контакты с представителями "чужого" культурного пространства.

Существенное место в рассказе занимает показ восприятия героями городского пейзажа и городского быта. Впечатления города отчетливо складываются в систему - "язык", на котором город "говорит" с людьми. "Язык" города и его "речь" охватывается предельно чуждой коренным деревенским жителям - Матвею, Дыме и Анне, поэтому город в их восприятии приобретает в основном три характеристики: а) крайне быстрое движение; б) сильный шум; в) стереотипная архитектура. Все эти особенности американского города имеют самое прямое отношение к восприятию и пониманию нового для русских мира. Условия жизни в Нью-Йорке и на родине героев прямо противоположны. С одной стороны, непривычная быстрота движения приводит к неразличению "мелькающих" объектов: часть из них вообще не воспринимается, они не отделяются друг от друга или же расчленяются ложно, ошибочно: "А впереди человек видит опять, как в воздухе наперерез с улицы в улицу летит уже другой поезд, а воздух весь изрезан храпом, стоном, лязганьем и свистом машин" / IV; 32/.

С другой стороны, шум (как и быстрая смена объектов восприятия) становится "шумом в канале связи", который и делает "речи на языке города" непонятными для героев: "И показалось нашим, привыкшим только к шуму родного берега, да к шо-

поту тростников над тихой речкой Лозовой, да к скрипу колес в степи, — что они теперь попали в самое пекло"/там же/. Городской пейзаж, где "все наоборот", существенно способствует выработке представления о нем как о "хаосе". Хаос, в свою очередь, отождествляется с садом.

Быстро движущиеся объекты создают впечатление хаоса как беспорядочного мелькания перемещенных "кусков" реальности. Но и неподвижное (дома) воспринимается как полная энтропия, предсказуемость, то есть тоже как хаос, хаос смерти.

Итак, "бессмысленный" и потому враждебный город, с точки зрения Матвея, Димы и Анны, противоположен природе. Однако, по мысли автора, отличной от впечатлений лозичан, город — живой организм, имеющий свои законы функционирования и свою эстетику: "А за окном весь мир представлялся сплошной тьмой, усеянной светлыми окнами. Окна большие и окна маленькие, окна светились внизу и окна стояли где-то высоко в небе, окна яркие и веселые, окна чуть видные и будто прижмуренные. Окна вспыхивали и угасали, наконец ряды окон пролетали мимо, и в них мелькали, проносились и исчезали чьи-то фигуры, чьи-то головы, чьи-то едва видные лица" /IV; 62-63/.

В этих авторских характеристиках (как и во многих других), динамике города сохраняется, но приобретает смысл. Вместе с тем здесь городу приписываются свойства живого. Этим как бы снимается противопоставленность города природе, город оказывается частью природы. Короленко в "Без языка" показывает, что традиционная для демократического мирозерцания XIX в. оппозиция "природа-цивилизация" является во многом искусственной.

Концепция социально-политических отношений Короленко в рассказе "Без языка" неоднократно рассматривалась исследователями. Наиболее подробно на ней останавливался Г.А.Балый. С его точки зрения, в изображении социально-политической структуры Америки наиболее ярко отразилось неприятие Короленко западной культуры. Как правило, один из центральных эпизодов рассказа — митинг безработных — рассматривается исследователями как свидетельство острых социальных конфликтов в западных буржуазно-демократических государствах. Отсюда делается вывод, что Короленко как бы концентрирует в этом эпизоде все то негативное, что характерно для общественного строя Америки.

Однако, как представляется, и данный пласт рассказа многозначен и подчинен его основной идее. Социально-политичес-

кие отношения в "Без языка" автор изображает с учетом проблемы наличия-отсутствия общих для героев кодов прочтения американской действительности. С одной стороны, при реализации этой темы в рассказе оказывается очень важной проблема классовой борьбы. С другой - существенным является изображение того, как разные персонажи-эмигранты воспринимают западную демократию.

Наиболее ясно отношение писателя к классовой борьбе на Западе выражено в описании того, как характеризует собственную деятельность в газетном интервью вождь рабочего движения Гомперс, и в том, как представлена в той же газете точка зрения сенатора Робинзона в связи с митингом безработных. Сложность здесь в том, что в газетном интервью сталкиваются два языка: язык прессы и языки классовых антагонистов, причем вторые оказываются в газете, конечно, пропущенными сквозь код первого, но тем не менее сохраняют и некоторые свои особенности. Чтобы понять особенности языка оратора Гомперса, необходимо обратиться к описанию его речи на митинге. Следует отметить, что Короленко воспроизводит лишь реакцию слушателей на выступление Гомперса, почти не касаясь его непосредственного содержания. Матвей Лозинский и "без языка" (то есть без общности национального языка, но при помощи других языков: жестов оратора, "языка города" и т.д.) почувствовал свое единство с безработными. Здесь же описан один из значимых жестов оратора: "Потом он повернулся и протянул руку к городу, гневно и угрожающе. И в толпе будто стукнуло разом во все сердца - произошло внезапное движение. Все глаза повернулись туда же, а итальянцы приподнимались на цыпочках, сжимая свои грязные загорелые кулаки, вытягивая свои жилистые руки" /IV; 97/. Жест оратора, а затем и части аудитории, указывает на то, что город - враг безработных. Однако такое прочтение "текста города" является, по Короленко, верным лишь отчасти. Интересно, что повествователь (здесь, по всей видимости, совпадающий с оратором в понимании смысла изображаемого) в отрывке, непосредственно следующем за приведенной цитатой, изображает город в совершенно иных (совсем не мрачных) тонах: "А город, обаятый тонкою мглой собственных испарений, стоял спокойно будто тихо дыша, и продолжал жить своею общною, ничем не возмутимой жизнью. По площади тянулись и грохотали вагоны, пыхтел где-то в туннеле быстрый поезд <...> Ветер нес над площадью пыльное облако <...> И не все это светило яркое солнце веселого ясного дня" /там же/.

Город оказывается погруженным в обычную, повседневную (но достаточно сложную) жизнь, и на него светит солнце (что тоже, вероятно, здесь существенно). Обиденное существование города далеко не совпадает с той односторонне мрачной его обрисовкой, спроецированной на библейский символ ("вавилонская блудница"), которая содержится в словах мистера Гомперса.

Руководитель рабочего движения "читает" действительность в определенном, заранее заданном ключе. Это "картина мира", конечно, не является ложной и отражает реально существующие явления (бедность, безработица). Однако, язык Гомперса, отражающий его картину мира, скуден, в нем нет слов для обозначения многих явлений действительности, и они для Гомперса как бы не существуют (то есть и в его картине мира есть элемент "закрытости"). Особенно это становится явным в газетном интервью Гомперса.

Язык прессы в изображении Короленко предстает как язык, соотношенный с реальностью не прямо, а лишь через набор языковых штампов. Так, по поводу происшествия на митинге безработных газеты сразу же помещают сообщения с двумя крупными заголовками: "Дикарь в Нью-Йорке", "Угроза цивилизации". Эти заголовки в общем звучат пародийно именно потому, что случившееся (уже известное читателю) рассматривается не в его конкретности, а через культурные штампы очень широкого (и потому неопределенного, далекого от того, что было) характера. Газеты пользуются и юридическими понятиями, которые в языке прессы также давно превратились в штампы: "оскорбление законов этой страны", "фигура дикаря, дважды нарушившего законы этой страны". Насыщенность газетного языка штампами становится причиной соотношения его с достаточно узкими и предвзято оцененными участками реальности. Иначе говоря, язык прессы отражает действительность под определенным углом зрения, далеко не учитывая всей ее сложности. Речь Гомперса, пропущенная сквозь газетный код, как бы еще больше отрывается от того, что произошло на самом деле: "Чарли Гомперс был горек. Он громил богатство и роскошь. Порיצал порядки этой страны, а этот город называл вавилонской блудницей <...>. Начал свою речь блестящей импровизацией, в которой в самых мрачных красках изобразил положение лишенных работ" и т.п. / IV; 103/.

В своем газетном интервью, которое построено примерно аналогичным образом, Гомперс, характеризуя себя и свою дея-

тельность, обнаруживает, что во время митинга был достаточно далеко от происходящего вокруг: "Мистер Гомперс очень сожалел о том, что случилось, но пострадавшим в этом деле считает себя и своих друзей, так как митинг оказался сорванным, а право собраний грубо нарушено в их лице. Как началась свалка, он не видел" /IV; 105/. Таким образом, Гомперс не видел, с точки зрения Короленко, самого главного. А главное состояло в том, что скандал на митинге произошел в результате непонимания: обуреваемый высокими чувствами Матвей Лозинский наклонился, чтобы поцеловать у полицейского руку. А тот истолковал этот жест, как попытку укусить его за руку, и ударил "дикаря" кlobом. Конфликт между носителями двух разных культурных языков оказался неизбежным, поскольку один из его участников (Лозинский) отнесся к полицейскому как к "барину" (кодируя действительность при помощи знаковых действий, относящихся к языку социальных отношений в России), а другой (полицейский) не понял этого жеста и расценил его как посягательство "дикаря" на закон, представленный в его лице. Иначе говоря, в данной ситуации повторяется то же самое, что и при восприятии "языка города" Лозинским: а) жест десемантизируется - превращается из знака благодарности в действие, знаковый смысл которого отнесен чисто физическим (укус); б) носитель жеста оказывается для людей "цивилизации" человеком из мира "хаоса" - "дикарем".

Газеты (а также представитель власти сенатор Робинзон) видят в случившемся столкновение "правильного" языка (языка "цивилизации" и ее законов) с "неправильным" поведением "дикаря". Мистер Гомперс видит здесь "неправильное" поведение полиции, нарушившее все те же законы ("право собраний грубо нарушено"), а поведение "дикаря" для него как бы несущественно. Таким образом, обе стороны способны понять лишь один язык - язык закона. Они кодируют действительность в одних и тех же предвзятых словах и представлениях, хотя и противоположно оценивают события. И ни одна из сторон не догадывается о том, что же и почему реально произошло. Реальная ситуация, результат многоязычия современной культуры, истолковывается не в соотношении с действительно происшедшим, а в соотношении с существующим в их сознании схемами, примитивно членящими мир.

"Язык" социально-политических отношений Запада предстает как порождение демократии. В "картине мира" главного ге-

роя тоже входит представление о "свободе". Однако оно тождественно представлению об идеализированном патриархальном обществе, "земле обетованной", "которая должна быть также дорогая, как и старая родина. Такая же, как и старая, только гораздо лучше. Такие же люди, только добрее. Такие же мужики, в таких же свитках <...>. Все такое же, только лучше. И, конечно, такие же начальники в селе, и такой же писарь, только больше боится бога и высшего начальства" /IV; 49-50/.

Очевидно, что все это мало похоже на демократические свободу и равенство не только в их реальности (Америка конца XIX века), но и в их представлении демократически мыслящим Короленко. Реальная западная демократия чуть ли не больше всех других "языков" действительности способствует появлению понятия об американской жизни как "хаос" в сознании Матвея Лозинского.

К восприятию Матвея близка в этом случае и "картина мира" старой барыни: идея о реализации всеобщего равенства как о воплощении крайнего "беспорядка" становится основой ее взгляда на Запад: "А все отчего? - начала опять барыня спокойно. - Все оттого, что в этой стране нет никакого порядка. Здесь жид Берко уже не Берко, а мистер Борк, а его сын Иосык превратился в ясновельможного Джона <...>" /IV; 70-71/.

Жизнь в Америке, с этой точки зрения, предстает так хаотическое нарушение всех норм, и отчасти поэтому возникает мысль о том, что здесь "всякий знает только себя, а другие - хоть пропади в этой жизни и в будущей" /IV; 41/. То, что один человек не зависит от другого, рассматривается как проявление эгоизма. Отсутствие социальной иерархии, с точки зрения как Матвея, так и барыни, приравнивается к отсутствию человеческих связей.

Авторская точка зрения на западную демократию выражена, как представляется, в словах русского эмигранта Нилова⁵: "Не знаю, поймете ли вы меня, но за одно то, что мы здесь встретились с вами <...> и с другими, как равные <...> как братья, а не как враги <...>. За это одно я буду вечно бла-

⁵ Этот персонаж появляется во второй редакции рассказа (1902). В первой редакции "Без языка", опубликованной в первых четырех книгах журнала "Русское богатство" за 1895 год, "в рассказе фигурировал лишь "предшественник" Нилова - "незнакомец с голубыми глазами".

годарен этой стране" /IУ; 140/. Нилов — тоже бывший барин, но он вполне сумел понять и оценить "язык" свободы и равенства. Поэтому он — носитель более или менее объективного, с позиции автора, взгляда на Америку ("картина мира" Нилова и порожденные ею коды имеют открытый характер).

Существенное место в рассказе занимают вопросы религии. Эти проблемы интересовали Короленко с детства⁶, а во второй половине 1880-х годов они становятся для писателя объектом особого внимания. Религиозные поиски Короленко носили в целом довольно широкий характер: он не отдавал предпочтения какой-либо одной религиозной системе. В этом отношении писатель был близок некоторым своим современникам, на первый взгляд, довольно далеко от него отстоящим по своим творческим принципам. Это касается, например, Д.С.Мережковского, религиозные искания которого очень интересовали Короленко.⁷

В рассказе "Без языка" главного героя поражает то, что в Америке каждый человек имеет право сам выбрать себе веру. Это расценивается им как измена родовой традиции и является в его сознании очередной "неправильностью" и еще одним проявлением "хаотичности" американской жизни: "<...> это американцы. Те, что летают по воздуху, что смеются в церквях, что женятся у раввинов на еврейках, что выбирают себе веру, кто как захочет <...>" /IУ; 51/. Такого же взгляда придерживаются и русские эмигранты-дворяне.

Таким образом, при столкновении и с этой областью духовной культуры Запада у представителей другого культурного пространства возникает внутреннее сопротивление, обусловленное изначальной узостью (предвзятостью) восприятия.

Кроме национальных, социальных, профессиональных и т.п. кодов прочтения действительности (то есть кодов, порожденных внеличностными факторами, которые играют роль при семиотической интерпретации действительности), существенное место в рассказе занимает и изображение личностных особенностей восприятия реальности, которые тоже создают свои субкоды.

6. Короленко В.Г. Собр. соч.: В 10-ти т. История моего современника. Книга I. С.20-25.

7. См. об этом в сб.: В.Г.Короленко о литературе. М., 1957. С.439-442.

Характерно в рассказе рассмотрение реакций различных типов личностей на одно и то же воспринимаемое явление действительности, а также изображение восприятия реальности одним и тем же персонажем при его различных настроениях. Интерес к проблеме личностного восприятия наблюдается у Короленко уже во второй половине 1880-х годов (см., например, "С двух сторон", "Ночью", "Слепой музыкант").

То, как русский человек ощущает себя на Западе, во многом зависит от типа его личности. Выше уже шла речь о том, насколько отличались друг от друга реакции двух основных персонажей рассказа — Димы и Матвея — на воспринимаемое. Если первый более непосредственно реагирует на происходящее и склонен в гораздо меньшей степени, чем Матвей, осмысливать явления действительности как знаковые, то второй, напротив, все, что видит, соотносит с каким-либо известным ему текстом и встающим за ним кодом. Ср., например: "Он стал читать, шевеля губами, о том, как двое молодых людей пришли к Лоту и как жители города захотели взять их себе <...>. Он думал о том, что вот они с Димой как раз такие молодые люди в этом городе" /IV; 60/. Различие в способе восприятия действительности — в отсутствии/наличии момента осмысления каких-то явлений действительности как знаковых — является отчасти причиной столь разной оценки западной жизни русскими эмигрантами, огредившими себя от всяких внешних влияний, с одной стороны, и семьей мистера Борка, с другой.

Но есть и третий подход. Как знаковые воспринимает все явления близкий к авторской точке зрения персонаж — Нилов. Главный герой рассказа также, пережив некоторую эволюцию взглядов на западный мир и приблизившись, с авторской позиции, к более объективному восприятию Америки, не перестает приписывать воспринимаемому знаковый характер. Более того, именно он и оказывается в состоянии усвоить ранее непонятный код. В связи с эволюцией главного персонажа встает проблема настроения. Именно его изменение во многом способствовало тому, что Матвей делает заключение об ошибочности его первоначальной оценки Запада. Когда после нападения на полицейского участники митинга отправляют Матвея в Деблтуун, Лозинский уже не находится в том страшном состоянии напряжения, которое началось с момента приезда его в Америку и постоянно увеличивалось до дня его участия в митинге безработных. После того, как на какой-то момент исчез непроницаемый барьер непонимания (контакт с участниками митинга) и

персонажу удалось скрыться от грозившей ему беды, его взгляд на Америку начинает меняться: "Теперь он чувствовал, что и ему нашлось бы место в этой жизни, если бы он не отвернулся сразу от этой страны, от ее людей, от ее города, если бы он оказал более внимания к ее языку" /IV; 103/.

Адекватное понимание внешнего мира героями становится возможным, прежде всего, благодаря ряду объективных условий.

Так, наиболее благоприятным для появления "ситуаций понимания" оказывается пребывание в "пограничном" (но обязательно – природном) пространстве.

Как пограничное пространство (между Западом и Россией) в "Без языка" изображается море. В море (на корабле) встречаются представители разных национальностей, и здесь несущественными становятся все барьеры, разделяющие их в пространствах "цивилизации". Перед лицом стихии на первый план выдвигаются вопросы жизни и смерти, загадки человеческого бытия: "И казалось Матвею, что все это живое: и ход корабля, и жалобный гул, и грохот волны, и движение океана, и таинственное молчание неба. Он глядел в глубину, и ему казалось, что на него кто-то глядит оттуда" /IV; 15/.

Интересно, что в дни плавания на корабле Лозинскому не бросается в глаза различие в верах. Когда умирает один из пассажиров, все охвачены общим ужасом: "Немцы и англичане не имеют обычая креститься, кроме молитвы. Но они также верят в бога и также молятся <...>. И люди молились <...> и пели какие-то канты <...>" /IV; 21/. Пребывание носителей различных культурных языков в пограничном пространстве спроецировано в рассказе на библейский символ. Ср.: "А море глухо бьет в борты корабля и волны, как горы, поднимаются и падают с рокотом, с плеском, с глухим стоном, как будто кто-то грозит и жалуется вместе. Корабль клонит-клонит, вот, кажется, совсем перевернется, а там опять начнет подниматься и с кряхтеньем и скрипом <...>, а корабль все идет и идет <...>" /IV; 14-15/. Мотив корабля, борющегося со стихией, неоднократно повторяется. Причем, корабль, как символ человеческой жизни, оказывается то победителем, то как будто покорно побежденным стихией. Таким образом, здесь, по Короленко, все происходящее может быть интерпретировано с помощью одного универсального кода, в роли которого выступает ветхозаветная символика.

Отношения человека и природы не характеризуются той раздробленностью, которая бывает присуща коммуникации внутри

культурного пространства. Человек оказывается неразрывно связанным с природой, они — едины, и в данном случае разница культурных пространств не столь существенна. С другой стороны, природа заключает в себе неразрешимую тайну существования, перед которой носители разных культурных языков оказываются в одинаковом положении, и это тоже создает предпосылки для взаимопонимания.

Однако, природа у Короленко, как уже говорилось выше, не противопоставляется культуре. Культура рассматривается как часть природы. Вычленение и противопоставление ее природе, как явствует из рассказа, является результатом той узости и заданности восприятия, которая свойственна представителям "цивилизации".

В ряде высказываний начала 1890-х годов Короленко не отрывает явления человеческой культуры от природных явлений, а отождествляет их друг с другом. Ср., например, его высказывание в шеллингианско-пантеистическом духе об искусстве в письме к В. Гольцеву: "В художественном произведении мы имеем мир отраженный, преломленный, воспринятый человеческой душой. Это не просто беспочвенная иллюзия, а это — новый факт, новое явление вечно творящей природы"⁸ < курсив Короленко > .

Тому пониманию друг друга и той общности интересов, которые присущи людям перед лицом природы, в человеческом обществе не противостоят однозначно понятые непонимание и раздробленность. Так, человечество постепенно вырабатывает культурные языки, которые во многом снимают разъединение (непонимание) людей (демократия на Западе). В этом смысле Америка представлена в рассказе как культурное пространство, в известном смысле более преуспевшее на пути общественного развития и взаимопонимания, чем Россия⁹.

Западная демократия создает предпосылки для множественности восприятия реальности, создания разных "языков" и воз-

6. В. Г. Короленко. О литературе. М.; ГИЗЛ. 1957. С. 498.

9. Эта идея (как впрочем и центральная мысль рассказа) предстает эксплицированно лишь с появлением во второй редакции "без языка" нового персонажа — Нилова, картина мира которого, как уже указывалось, близка авторским взглядам.

возможности их широкой интерпретации.

Культурное пространство патриархальной России, из которого вышел главный герой рассказа, напротив, порождает "языки" и "коды", способные характеризовать реальность лишь с какой-то одной стороны.

Однако в рассказе большое место уделено и субъективным факторам и состояниям, способствующим или препятствующим адекватности познания. Преодолеть узкое восприятие действительности способен, по Короленко, лишь персонаж, в структуре сознания которого логически-рациональный пласт либо доминирует (Нилов), либо способен при определенных условиях выполнять достаточно заметную роль (так, Матвей Лозинский отличается от своего приятеля Дымы тем, что он пытается осмыслить представляющую перед ним "чужую" реальность, и это стремление, в конце концов, приводит его к пониманию явлений жизни Запада).

В целом, однако, в творчестве Короленко начала 1890-х годов все большее значение начинает приобретать мысль о том, что изменение форм общественной жизни зависит от внеположенных человеческому сознанию факторов. В произведениях писателя 2-ой половины 1880-х годов ("Слепой музыкант", "Ночь"), напротив, доминировало представление, что изменение структуры сознания влечет за собой изменение реальности.

Решение проблем России и Запада, с одной стороны, и "природы" и "цивилизации", с другой, в аспекте коммуникации — снимает эти проблемы в том виде, в котором они существовали в понимании народничества, толстовства и т.п. Однако, понимание прогресса общества как прогресса идей, убежденности в том, что культура человечества должна быть построена на языках, соотнесенных с реальностью и открытых другим языкам, свидетельствует о близости философских взглядов Короленко позитивистским тенденциям. Вместе с тем концовка II редакции свидетельствует об усложнении концепции Короленко. В I варианте рассказа главный герой полностью "вживается" в новое окружение, осознав, что причина его враждебного отношения к Западу состоит в непонимании и нежелании понять чужой для него мир. Во второй редакции "Без языка" как Матвей Лозинский, так и Нилов остро ощущают невозможность ограничиться в своей жизни принятием одной лишь западной действительности. Для истинно гармоничного существования человеку необходимо и "связь", родное культурное пространство. Таким обра-

зом, здесь более акцентированно, чем в первой редакции рассказа, выражен идеал культурного "синтеза", мысль о том, что усвоение "чужих" культурных языков не означает полного отказа от привычных для персонажей кодов прочтения реальности, а лишь умножает эти коды и глубину понимания.

НЕСКОЛЬКО ЗАМЕЧАНИЙ О "ТОЛСТОВСКОМ" СЛОЗ ТРАКТАТА В. БРЮСОВА "О ИСКУССТВЕ"

С.К. Кульос

Эстетическая программа В. Брюсова, запечатленная в трактате "О искусстве" (1899), не была единичным явлением художественной жизни 1890-х гг. и вписывалась в широкий культурный контекст. Общая неудовлетворенность состоянием искусства, ощущение кризиса научного познания, разочарование в позитивизме и рационально-логических схемах явились своеобразным катализатором для возникновения многообразных теоретических учений конца века. Общая идейно-эстетическая картина эпохи отличалась необычайной пестротой и была далека от идеалистического сосуществования различных концепций. Эпоха ознаменовалась полемикami и ожесточенной идейной борьбой. Формирующаяся отечественная марксистская эстетика (Г.В. Плеханов и его окружение), идеалистические теории искусства (А. Волынский, С. Волконский, П. Боборыкин и др.) народническая мысль, ратовавшая за связь эстетической проблематики с этикой, политикой и социологией (Н. Михайловский), первые попытки теоретического самоопределения русского символизма (Н. Минский, Д. Мережковский), идея теургической миссии искусства как преобразования действительности Красотой, посредством которой и через которую осуществляется служение художника истине и добру, Вл. Соловьева, трактат Л. Толстого "Что такое искусство?" — далеко не полный перечень многоликих проявлений эстетической мысли эпохи.

Отзывы современников на попытку Брюсова, выступившего в ипостаси не поэта-декадента, а теоретика искусства, изложить¹.

1. См.: Вл. Каллаш, Валерий Брюсов: О искусстве. М., 1899 // Курьер. 1899. № 169. 21 июня. С. 4; <Б.п.>. Валерий Брюсов: О искусстве. М., 1899 // Вопр. филос. и психол. 1899. кн. I. С. 54-55.

собственную программу были немногочисленны. Рецензенты либо сдержанно приводили набор цитат, воздерживаясь от комментария, либо издевательски аттестовали притязания на приоритет перед Толстым в области эстетики². Большинство рецензентов отметили, что Брюсов выступил на новом для себя поприще. Однако область теоретических интересов отнюдь не была нова для самого Брюсова. Вопрос о сущности искусства стал объектом его размышлений с самого начала девяностых годов и приобрел особенное значение, когда Брюсов, возложивший на себя миссию вождя символизма, оказался перед необходимостью защиты школы, неспособной противостоять враждебному отношению критики, оценивавшей творчество ее представителей вслед за М.Нордау как патологическое, и перед задачей обоснования ее эстетического кредо. Сфера теоретической деятельности Брюсова оставалась практически неизвестной современникам, если не считать предисловий к сборникам "Русские символисты" и "Chefs d'oeuvre". Статьи 1890-х гг. - "О молодых поэтах", "Апология символизма", "К истории символизма", "Profession de foi" и др., в основном незавершенные - не стали достоянием гласности (некоторые из них - при жизни Брюсова вообще).

Складывающаяся программа находилась в сложном взаимодействии с уже существующими и с вновь выдвигаемыми эстетическими концепциями. Ревностно следивший за первыми шагами русского символизма, Брюсов не мог не заметить выдвижения первых его "вождей" - Минского и Мережковского. Знаменательно, однако, что Брюсов не захотел увидеть в них лидеров школы. Стремясь к утверждению своей линии в символизме, Брюсов с особой остротой чувствовал необходимость ее теоретической

² <Б.п.> Валерий Брюсов. О искусстве. М., 1899 // Рус. бог. 1899. № 2, Отд. П, С. 56-57. Отрицательно трактат был воспринят Минским и Мережковским. Брюсов зафиксировал мнение последнего о своей книге: "не даже бранить не за что, в ней ничего нет. Я почти со всею в ней соглашаюсь, но без радости. Когда я читаю Ницше, я сдрогаюсь до пят, а здесь я даже не знаю зачем читаю" (В. Брюсов. Дневники. 1890-10. М., 1927. С. 53). Очувствуя о о книге отзывался, кажется, один Бальмонт. См.: А. Ницше. Так жили поэты // Нева. 1978. № 6. С. 99

автономии. Брюсову не пришлось преодолевать, подобно Минскому и Мережковскому, сильного воздействия народнических традиций: мысль о неадекватности поздненароднических идеалов действительности была мало актуальна для него. В программах предшественников были и черты, которые Брюсов не хотел принять. Так, он не разделял тезиса о "мистическом" характере новой литературы, считал необходимым отделить от символизма "случайные примеси": мистицизм и "полуспиритические теории". Брюсов апеллировал при этом к западным именам, но, отрицая мистицизм во французском символизме, он, несомненно, имел в виду и аналогичные явления на русской почве — теоретические выкладки автора манифеста "О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы."

Оставила Брюсова равнодушным и полемика вокруг "наследства" 1860-х гг., продемонстрировавшая стремление символизма на ранних этапах его развития к переоценке ценностей русской литературы и критики, склонность к борьбе с революционно-демократической идеологией. В середине 1890-х гг. этот вопрос не представлялся ему связанным с проблемами "новой поэзии". Соглашаясь с мнением о кризисном состоянии литературы, Брюсов был далек и от того, чтобы искать его причины в несостоятельности материалистических или позитивистских построений, чем, вероятно, и объясняется отсутствие выпадов против материализма и позитивизма в его ранних статьях. Эти проблемы актуализировались для него лишь на рубеже веков.

В ряде набросков середины 1890-х гг. Брюсов предлагал различать две формы эстетического наслаждения — природой и искусством — и выдвигал мысль, что произведение искусства есть своеобразный "мост" между читателем и "душой художника"³. Эта мысль муссировалась в переписке с П. Перцовым⁴ и была декларирована в предисловии к I изданию сборника "Chefs d'oeuvre" (1895), в котором провозглашалось, что источником поэтической ценности является индивидуальность поэта: "Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника <...>. Сущность в произведении искусства — это

³ РО ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 19, л. 27.

⁴ См.: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову: 1894—1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927.

личность художника"⁵. Смысл эволюции поэзии с неизбежностью оказывался в "освобождении субъективизма". Таковы были наметки программы, которая еще далеко была от стройной системы, но уже превосхищала основной строй мыслей трактата "О искусстве".

Сильнейшим импульсом к детализации и более систематическому изложению своей позиции послужила публикация трактата Л.Толстого "Что такое искусство?"⁶, обнаружившая определенное сходство с идеями Брюсова. "Идеи Толстого так совпадают с моими, что первое время я был в отчаянии, хотел писать "письма в редакцию", протестовать, — теперь успокоился"⁷, — фиксирует состояние Брюсова запись дневника от 18 января 1898 г. Ощувив необходимость отстоять, если не абсолютную оригинальность своих идей, то, по крайней мере, независимость их от прозрений "великого старца" и высшего авторитета русской литературы. Брюсов 20 января, не дожидаясь появления в печати второй части трактата, написал соответствующее письмо Толстому. Он рассчитывал, что Толстой "поправит" свою "невольную ошибку" "особым письмом" в газетах или примечанием ко второй части публикуемого трактата и ответит ему "первое место" в списке своих предшественников⁸. Правомочность притязаний должно было подтвердить прилагаемое предисловие к I изданию сборника "Chefs d'oeuvre". Толстой не удостоил Брюсова ответом. И задетое самолюбие, и необходимость, наконец, довести свои взгляды на искусство до абсолютной ясности, побудили Брюсова к изложению их в развернутом виде. Так возник замысел статьи "Я и Лев Толстой", которую Брюсов намеревался ввести в состав "Литературных опытов"⁹. Брюсов не мог не сознавать, что подобное сочетание

⁵ В.Б р ю с о в . Собр.соч.: В 7-ми т. Т. I. М., 1973. С.572 В дальнейшем ссылки на это издание даны в основном тексте с указанием тома — римской цифрой, страницы — арабской.

⁶ См.: Л.Н.Т о л с т о й . Что такое Искусство?// Вопр. филос.и психол. 1897. Кн.40; 1898. Кн.41.

⁷ В.Б р ю с о в . Дневники. С.32.

⁸ Там же, М.156.

⁹ РО ГБЛ, ф.386, к.3, ед.хр.18, л.2 об.и обложка.

имен (а рассчитывать на то, что его "декадентская" слава равносильна славе Толстого, не приходилось) будет иронически воспринято критикой, он тем не менее поставил свое имя рядом с именем великого писателя. В последовательности имен¹⁰ был и привычно заявивший о себе индивидуализм, и элемент вызова Толстому, не пожелавшему исправить "ошибку"; стремление утвердить себя в качестве предшественника толстовской концепции, пришедшего к ней независимым путем.

Как показали исследования Э.Нуралова и С.И.Гиндина, бросовское признание трактата Толстого, выражение солидарности с основными его положениями были "уникальными" на фоне резкого неприятия толстовского сочинения в 1890-е гг.¹¹ Не следует, однако, упускать из виду, что Брюсов, при всем интересе к личности и творчеству писателя, еще в середине 1890-х гг., прочитав трактаты "В чем моя вера" и "Царство божие внутри нас" и даже "умилившись" многому, тем не менее подчеркивал конфронтацию собственного и толстовского мировоззрений: "Мирозерцание мое как раз противоположно идеям Толстого, так что все восхищения мои чисто платонические"¹².

Сложным оказалось и отношение к самому трактату. Публикация 2-ой части трактата отчетливо выявила различие позиций Брюсова и Толстого. Апологетический пафос отзывов Брюсова о первой части "замечательного сочинения" заметно меняется в подготовительных материалах статьи на полемический. Как верно заметил С.И.Гиндин, Брюсов ни разу "не позволил себе присоединиться к критикам трактата"¹³. Но, хотя в каноническом тексте собственного эстетического сочинения, уже словно не претендуя на абсолютную оригинальность, Брюсов

¹⁰ В ходе работы статьи "Я и Лев Толстой" переросла в трактат "О искусстве", завершённый 13 августа 1898 г. (В. Брюсов. Дневники. С.47), и утратила свое вызывающее заглавие. Однако ее отголосок сохранился в тексте в несколько смягченном виде: "И Толстой, и я, мы ..."

¹¹ Э.Л.Нуралов. В.Я.Брюсов и Л.Н.Толстой // Брюсовские чтения 1962 года. Бриван, 1963; С.И. Г и н д и н . Становление бросовского отношения к Толстому // В. Брюсов и литература конца XIX- начала XX века. Ставрополь, 1979.

¹² РО ГБЛ, ф.386, к.3, ад, хр.19, л.5.

¹³ С.И.Гиндин. Становление бросовского отношения к Толстому. С.28.

именовал себя всего лишь выразителем общего, наметившегося в эстетике понимания искусства, тем не менее, как нам кажется, полемическая заостренность его трактата против выводов Толстого полностью сохранена (правда, на первый взгляд, менее очевидна, чем в черновых вариантах). "Объективно", Брюсов по-прежнему отстаивал свой приоритет перед сочинением Толстого, когда в предисловии к своему трактату вновь напоминал, что именно он еще в 1895 г., раньше Толстого, указывал на коммуникативную функцию искусства. На сей раз Брюсов оговорил, что Толстой "углубил этот взгляд". Вслед за этим признанием последовал неожиданный, поляризующий позиции Брюсова и Толстого, пассаж: "Полагаю, меня не сочтут последователем Толстого. Эта книжка никак не развитие его мысли и не поправка к его учению. Мы исходим из общего положения, но идет к выводам противоположным"¹⁴.

Общее безусловно было: выведение на первый план коммуникативной функции искусства как основы для эстетических построений. Оно было расценено Брюсовым как своеобразная революция в эстетике, смысл которой виделся в отказе от понятия красоты как традиционной для всех эстетических теорий основы. "Мы коперники в области теории искусства", — записал Брюсов по этому поводу в раннем варианте трактата¹⁵. Общность воззрений на природу искусства на этом в сущности и кончалась. Далее начиналась область принципиальных расхождений. Программа Толстого строилась на отрицании роли красоты и эстетического наслаждения в искусстве. Представление о красоте как о цели художественной деятельности порождало, по Толстому, "безнравственное" искусство и было для него, подчинившего всю свою жизнь нравственным началам, неприемлемо как основание для эстетической теории. Он был убежден, что понятие красоты "не совпадает с добром", что "чем больше мы отдаемся красоте, тем больше мы удаляемся от добра"¹⁶. Брюсов же, соглашаясь с идеей отказа от понятия красоты как неизбежной основы эстетики, само общение мыслил как одно из

¹⁴ В. Б р ю с о в . Собр.соч. Т.УІ. М., 1975, С.44.

¹⁵ РО ГБЛ, ф.386, к.3, ед.хр. 18, л.12 об.

¹⁶ Л.Н. Т о л с т о й . Что такое искусство? // Л.Н. Т о л с т о й . Полн.собр.соч. Т.30. М., 1951. С.79.

"высших" наслаждений человеческого существования. Речь шла о наслаждении произведением искусства как наслаждении "общением" с личностью его творца. Это расхождение с Толстым было отмечено еще в первом варианте статьи: "Лев Толстой не хочет видеть в искусстве средство наслаждения, я же начинаю с того, что произведение искусства дает наслаждение. <...>. Пусть искусство не средство наслаждения, а средство общения, но самое то общение во имя чего оно нужно, чем дороже? — только тем, что есть высшее из возможных наслаждений на земле"¹⁷. Таким образом, особая "духовная радость", испытываемая человеком при восприятии произведения искусства, имела своим истоком, по Брисову, коммуникативную природу искусства, а не стремление к "чувственным" удовольствиям.

Второе расхождение было таково: по мнению Брисова, акт коммуникации, заключенный в искусстве, предполагал "связь" лишь между читателем и "душой художника", по Толстому — он подразумевал и общение между всеми воспринимающими произведение людьми, простекающее из некоей глубинной общности их "опыта". Это различие было расценено Брисовым как "дополнение" и углубление общей исходной основы¹⁸.

Убеждение Брисова, что для искусства нет запретных тем, "недозволенного" как в выборе форм, так и в содержании, столкнулось с ограничениями, вводимыми Толстым на круг объектов изображения в искусстве. Особый протест вызвала мысль о необходимости изображения только чувств, присущих и доступных "всем" людям. Брисов был убежден в необходимости снять veto с любой тематики и проблематики. Он записал, полагаясь на со своим знаменитым современником: "Зде(сь) ж расхожу(сь) с гр. Толст(ым). Я не призна(ю) никаких ограничений для худ(о)ж(ника). Я утверждаю, что все ч(у)в(ст)ва дост(о)йны вним(ания) в искус(стве)"¹⁹.

По существу, Брисов близко подходил к одному из своих наиболее существенных эстетических принципов рубежа веков — принципу абсолютной свободы творчества. Ограничения, введенные Толстым, были расценены как толстовский "произвол"²⁰, соглашаться с которым не представлялось возможным: "Толстой ограничивает область искусства и в форме и в содержании, — я

¹⁷ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 18, л. 11–12 (февр. 1898 г.) Ср.: к. 52, ед. хр. 11, л. 5 об. (вариант 3–6, 1898–1899 гг.)

¹⁸ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 18, л. 12; ед. хр. 19, л. 3 об.

¹⁹ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 18, л. 15 об.; ср. ед. хр. 19, л. 16–16 об.

²⁰ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 18, л. 15 об.

считая эту область безграничной"²¹. В этом Брюсову виделось основное различие их позиций. В окончательном варианте трактата "О искусстве" оно было еще раз акцентировано: "Мы исходим из общего положения, но идем к выводам противоположным. Толстой жалел бы и по внешности и по содержанию ограничить область художественного творчества. А я ищу свободы в искусстве" (У1, 44).

В последующее время идея "безграничной" свободы художника стала одним из наиболее важных постулатов программы Брюсова, начиная с предисловия к сборнику "Tertia Vigilia" где говорилось: "Я полагаю, что задачи "нового искусства" <...> даровать творчеству полную свободу. Художник самовластен и в форме своих произведений, <...> и во всем объеме их содержания, кончая своим взглядом на мир, на добро и зло" (I, 589).

Основываясь на лейбнизианской идее монады, равновеликой по потенциальному содержанию Вселенной, и на представлениях плюрализма, Брюсов приходил к убеждению, что "чув(ст)ва всякого чело(в)ка дост(ойн)ы" внимания искусства²². Эта мысль о ценности "всякого" человеческого существа и его чувств уводила "индивидуалиста" Брюсова от ницшеанской идеи "белокурой бестии", противопоставленной презираемому и "большому" человечеству: любая, самая презренная душа объявлялась самобытной и "божественной, как душе пророка". Последнее не означало однако, что любой мог бы стать истинным художником, для этого требовалось умение "стать самим собой", понять свою суть, осознать свою уникальность, освободиться от "чужих" наслоений и — что особенно важно — с "беспредельной" искренностью и "полнотой" "пересказать свою душу". Принцип эстетической ценности при этом не утрачивался: предполагалось и умение пользоваться определенными "приемами художественного творчества" (У1, 48), и постоянное движение вверх "по бесконечной лестнице совершенств"²³.

Функции сохранения всякого индивидуального проявления онезывались возложенными, таким образом, на искусство, которое само становилось "вечным", ибо запечатлевало для "вечности" ценность души художника и приобщало к своеобразию его неповторимой индивидуальности. Идея вечности художественного произведения утверждалась и в стихотворениях Брюсова, нередко приобретающих характер поэтико-теоретических деклараций, и в

²¹ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 19, л. 16 об.

²² РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 18, л. 15 об.

²³ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 19, л. 32; к. 3, ед. хр. 21, л. 57 об. и мн. др.

трактате "О искусстве" в наборе предпоследних I главе эпиграфов из Т.Готье, И.Пожарского и Фета, ярко ощущая каждый миг жизни, проникаясь сознанием значимости и невозвратимости каждого уходящего мгновения, несущего на себе печать недвижной души, и задачей сохранения каждого мира - в искусстве:

И я хочу, чтоб все моя мечта,
Дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты (I, 33)

или: Пусть же в строфах, пусть в искусстве
Этот миг навеки дышит! (I, II2)

Чаще всего при этом речь идет не о фиксации каких-либо миров "экстаза" или "вдохновения", а именно о каждом мгновении жизни как носителе огромной ценности, долженствующей быть запечатленной для вечности. Одной из задач поэзии в сущности становится описание сложной, противоречивой и богатой по содержанию "души" художника, его чувств, ощущений и т.д. Полнота, всеобъемлемость и откровенность этого описания имели принципиальное значение. Любое из испытанных чувств, по Брюсову, "дорого для искусства": "Нет настроений достойных для передачи и недостойных. Все одинаково достойно"²⁴. Этот тезис повлек за собой идею "вседозволенности" в творчестве, которая была глубоко неприятна Толстому и во многом определяла его враждебное отношение к декадентству²⁵ (последнее для Толстого было именно "упадком" культуры, для Брюсова же - расцветом, достижением "самосознания" искусства").

Мысль о том, что любое индивидуальное проявление ценно для творчества, приводила к требованию абсолютной "обнаженности" в искусстве, которая, по Брюсову, могла произвести "переворот" в мире человеческой мысли²⁶. Ни одна из известных исповедей не казалась ему совершенно искренней, никто, по его мнению, еще "не имел мужества" написать ее (ср. призывы самого Брюсова написать исповедальное произведение, изобразив в нем себя во всей сложности многоликий проявлений, а также

²⁴ РО ГБЛ, ф.386, к.3, ед.хр.19, л.6 об.

²⁵ См. хотя бы: В.Н. Куприянова. Эстетика Толстого. М.: Л., 1966; Л.Д. Опульская. Толстой и русские писатели конца XIX- начала XX в.// Лит.насл. Т.69. Кн. I. Лев Толстой. М., 1961.

²⁶ РО ГБЛ, ф.386, к.4, ед.хр.4, л.41-41 об.

название сборника "Me eum esse"). Искренность сама по себе должна была служить гарантией истинности произведения и исключать его тривальность. Однако общность установки на исповедальность оказалась мнимой, выявив еще одно расхождение с Толстым, для которого истинное искусство должно было основываться на нравственно-религиозных принципах либо передавать "общедоступные" чувства. Не соглашаясь с Толстым, Брюсов писал, что "общепонятность или общедоступность недостижима просто потому, что люди различны" (VI, 48)²⁷.

Требование "искренности" вело и к принципу "полной" передачи сущности души человека, которая, будучи принадлежностью человека *fin de siècle*, отличалась "бездонностью", сложностью, культивируемой противоречивостью и протезизмом (ср. Брюсовское "неизменно одно — не быть неизменным"²⁸). Произведение искусства оказывалось призванным обнаруживать в человеке не только "общее", но и нестандартное, изменчивое, глубинное и "темное" в этой "глубине", а само сочетание противоречащих друг другу начал в личности было лишь свидетельством ее "сложности", синонимичной "богатству". В этом плане набор эпитафий ко 2 главе может рассматриваться как полемический по отношению к Толстому (VI, 47). Для Брюсова важно исследовать "две области, сияния и тьмы" (эпитафия из Баратынского едва ли случаев), а не ограничиваться той сферой, которая, по Толстому, создает "нравственное" искусство. Брюсов убежден, что читатели не сделаются "развратниками, прочтя Бодлера"²⁹, и выступал против попыток ценность произведения искусства возводить к этическим и нравственным началам.

Мысль о ценности любой человеческой души содержала и момент преодоления романтической структуры мышления с его антитезой "я" и "мир", с культом личности — марила всех ценностей. Каждое существо наделялось уникальностью, и "не-я" оказывалось столь же ценно значимым, как и "я". Такая позиция — свидетельство преодоления крайнего индивидуализма периода "Me eum esse", принявшего характер движения к людям и объективной реальности. Несмотря на декларируемый индиви-

²⁷ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 19, л. 42 об.

²⁸ РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 21, л. 58 об. Брюсов иногда подписывался "Valerio Proteo" (к. 71, ед. хр. 44, л. 44 об.)

²⁹ РО ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 12, л. 23 об.

дуализм, замкнутость сознания, его сосредоточенность на себе начинали восприниматься как "обеднение" личности. Если в "Me eum esse" одиночество и отъединенность от людей, порой с декларативным и подчеркнутым мотивом безразличия не только к чужой жизни, но и к чужому страданию ("Что мне до жизни чужой и страдающей!" - I,95) культивировались, то чем ближе к концу века, тем чаще звучит новый и неожиданный для раннего Брюсова мотив возвращения к людям. По существу, он намечен уже в "Me eum esse", а закреплён в сборнике "Tertia Vigilia". Возвращение из "пустыни", где герой бродил "свободный", "одинокий", преодоления "безразличия" к чужой судьбе, возникшее ощущение общности с людьми ("Одна судьба нас всех ведёт, / И в жизни каждой - те же звенья!" - I,134) ознаменовывало, в сущности, выход из "крайнего декадентства" 1890-х гг. к "символизму" 1900-х. Менялось соотношение личного и общего. Романтическая антитеза преодолевается пока еще в рамках плюралистического сознания, но уже намечается потенциальная возможность преодоления того противоречия между индивидуальным и "общим", того поглощения "общего" личностью, которое было свойственно мироощущению символистов старшего поколения³⁰. Этап "Me eum esse" осознан как отошедший в прошлое:

"О, эти звенящие строки!
Ты сам написал их когда-то!"
/Звенящие строки далеки
Как призрак умершего брата" (I,201)

или: Как змей на сброшенную кожу,
смотри на то, чем прежде был. (I,271)

История невольного "соперничества" с Толстым в области эстетики, с одной стороны, без сомнения, способствовала более глубокому осознанию Брюсовым особенностей собственной литературной позиции и специфики философско-эстетической платформы новой художественной школы, ее теоретическому обоснованию и оформлению в программном документе - трактате "О искусстве", с другой - свидетельствовала о сложных отношениях развивающейся школы с одной из самых крупных литературных величин эпохи.

³⁰ О противоречивом совмещении идей индивидуализма и искусства как коммуникации см.: С. К у л ь ю с . Формирование эстетических взглядов В. Брюсова и философия Лейбница // Уч. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 620. Тарту, 1983. С. 50-53.

Рассмотренный эпизод со всей убедительностью демонстрирует, что ряд сторон философии и эстетики русского символизма формировался в борьбе с идеями позднего Толстого, в режиме отталкивания от них и их переосмысления.

ФУНКЦИЯ КОНТАКТА В ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДАХ

И.Ф.АННЕНСКОГО

Г.М. Пономарева

Когда речь заходит о взаимоотношениях писателя и читателя, то мы привычно вспоминаем хрестоматийные строки Е.А.Боратынского: "Душа моя окажется с душой его в сношенья"¹. А у Анненского все не так. Вспомним его ироническое описание библиотеки: "Тупые звуки всплех газа / Над мертвой яркостью голов, / И скуки черная зараза / От покидаемых столов"². Это уже не чужая чуткая душа, ищущая контакта, а какие-то мертвые души. Коммуникация предполагает жизнь, а скука, напротив, связана со смертью. Д.Э.Максимов, говоря об интеграторах в поэзии Анненского, называет "очень стойкую у него, трагически переживаемую тему Скуки жизни, то есть ее остановки, перерастающую в тему Смерти - Большой Скуки или Полной Остановки"³.

Для самого Анненского как читателя контакты с писателями, близкими ему по духу, были необходимы. Сын писателя В.Кривич вспоминал: "Болезненной любовью он любил Достоевского. Читал он Достоевского и думал над ним много <...> И чем больше были у отца в такое время расстроены нервы - тем пристальнее углублялся он в Достоевского"⁴. Сложнее другое: верил ли сам Анненский как писатель в возможность контакта с современниками и потомками⁵. Этой теме и будет посвящена наша статья.

В русской литературе конца XIX- начала XX вв. проблема коммуникация писателя и народа в связи с резким увеличением числа читателей из разных слоев общества, большей демократизацией искусства, революционным движением масс становится одной из наиболее актуальных проблем.

В русской культуре этого же периода проблема коммуникации искусства была наиболее остро поставлена в двух эстетических системах. Это, с одной стороны, знаменитый трактат Л.Н.Толстого "Что такое искусство?", а, с другой, коммуникативные концепции представителей "нового искусства", в осо-

бенности Вяч.Иванова. По словам Л.Толстого, "искусство, вместе с речью, есть одно из орудий общения, а потому и прогресса, то есть движения вперед человечества к совершенству"⁶. Человеческое общение, по мнению писателя, должно составлять и суть искусства грядущего. "Содержанием искусства будущего будут только чувства, влекущие людей к единению или в настоящем соединяющие их"⁷. В понимании символистов, как отмечает Т.М.Родина, "искусство <...> выступало носителем идеи человеческой коммунистичности"⁸.

Как у Толстого, так и у "младших символистов" функция контакта связана с религией (в обоих случаях далекой от официальной православной церковности), но Толстой, в отличие от символистов, связывает единение людей лишь с религиозными целями, полностью отвергая эстетические задачи искусства. По его мнению, эстетика лишь мешает ведущей роли религии. "Религиозное сознание нашего времени, состоящее в признании цели жизни, как общей, так и отдельной, в единении людей, уже достаточно выяснилось, и людям нашего времени нужно только откинуть ложную теорию красоты, по которой наслаждение признается целью искусства, и тогда религиозное сознание, естественно, станет руководителем искусства нашего времени"⁹. Это искусство, с точки зрения писателя, будет внесловным и станет передавать чувства, лишь соединяющие людей. В символистской теории роль религии не была определяющей. Так, Вяч. Иванов пытался соединить античную религию с христианством, но для раннего Иванова (периода исследований о Дионисе, книги "По звездам") положение Достоевского, развитое его учеником Вл.Соловьевым, "красота спасет мир" имело исключительно важное значение.

По словам Родины, "символисты настойчиво противопоставляли реально действующему принципу отъединенного существования личности в современном им мире принцип всеобщей связи и взаимодействия людей, их внутренней сплоченности"¹⁰. Если для декадентства характерно было противоположение одинокой творческой личности буржуазному обществу, то для "младшего символизма" проблема объединения народа и интеллигенции, "Поэта" и "Черни" является центральной. Д.И.Максимов так охарактеризовал основной смысл концепции Вяч.Иванова: "Суть этой "программы" сводилась к пророчеству о наступлении новой "органической эпохи" всенародного анархического единства людей, связанных общностью религиозно-этического сознания"¹¹. В литературоведении уже стало привычным писать об

оторванности идей главного идеолога символизма Вяч. Иванова от условий реальной русской жизни. Максимов, частично соглашаясь с такой точкой зрения, отмечает несправедливое, по его мнению, обвинение критика в "филологизме" (не снижающего, а обуславливающего ценность его работ), тактично напоминает будущим исследователям: "Едва ли не основной идеей, направляющей его творчество, является идея преодоления индивидуализма и сближения с народной стихией <...> с какими бы условными и фантастическими формами он ни связывал возможную реализацию этой идеи"¹². Иванов хотел воскресить античную трагедию и создать на ее основе "вселенскую общину", в которой личность и народ объединяются. Символисты мечтали создать новые формы человеческих отношений. В поисках этих форм они и обратились к театру. "В системе общих воззрений символистов сцена определялась как место, где, выражаясь их языком, начиналось плавление эстетических ценностей в жизненные. Театр, соответственно символистским воззрениям, должен был умереть как вид искусства, чтобы возродиться как сила, организующая общественный быт и общественное сознание. С точки зрения символистов, театр был последним этапом многоступенчатого движения, которое предпринимала культура с тем, чтобы излечиться от собственной раздробленности, ущемленности, неполноценности, вызванной разрывом с народом, с формами органического творчества, на которое обрело ее буржуазное развитие"¹³.

Позиция И.Ф. Анненского резко отличается от позиции и Л.Н. Толстого и "младших символистов". Он отказывается от традиционной для русской культуры роли писателя как учителя и проповедника¹⁴.

Отношение Толстого к красоте в искусстве вызвало неприятие Анненского¹⁵. Уже в статье "А.Н. Майков и педагогическое значение его поэзии" (1898), знакомый лишь с частью трактата по журнальной публикации, он проницательно замечает: "Л.Н. Толстой в только что изданном начале своего сочинения "Что такое искусство?" совершенно обесценивает, по-видимому, артистическую сторону искусства" (КО, 291).

В концепции Анненского нет и религиозных идей. Его сын вспоминает о явно отрицательном отношении отца к "богоискательству", приводит его негативный отзыв на первую книгу "Вех", рассматривавшую проблемы религиозного сознания¹⁶.

Но его позиция и не декадентская, строящаяся как роман-

тические оппозиции художника и мира. Анненский — единственный из писателей эпохи — последовательно рассматривает искусство с позиции читателя. Переход на точку зрения читателя — это поиск контакта с ним. Анненский, в отличие от символистов, поднимает вопрос о прагматике искусства не только с точки зрения демиурга, преобразовывающего читателей. Художник, как зеркало, сосредоточивающее лучи, лишь собирает в своем фокусе обобщенную волю разрозненных волей.

И.И.Подольская выделяет два периода в развитии критической прозы Анненского. Первый — становления его критической прозы (1887—1903), второй (1903—1909) начинается статьей "Что такое поэзия?" (1903) и характеризуется преобладанием авторского начала (см.: КО, 512).

Лишь в ранних педагогических статьях Анненского отношения писателя и читателей представлены прямолинейно и сводятся к мысли о непосредственном воздействии художника на людей. Так, в работе "О формах фантастического у Гоголя" (1890) он пишет о "Вии": "Поэту надо было прежде всего заставить читателя почувствовать тот мистический страх, который послужил психической основой предания" (КО, 213; курсив мой — Г.П.). Близка к этой оценке и точка зрения критика на гоголевский "Нос": "В рассказе можно усмотреть весьма определенную художественную цель — заставить людей почувствовать окружающую их пошлость" (КО, 211; курсив мой — Г.П.).

Для второго периода критической прозы характерна большая, чем для первого, противоречивость точек зрения. В черновике статьи "По ту сторону страха и жалости" (написанной, видимо, в последние годы жизни писателя, поскольку в статье обыгрывается название книги Ф.Ницше "По ту сторону добра и зла", а интерес Анненского к немецкому философу резко возрос именно в последние годы его жизни) Анненский пишет об искусстве как мнимой коммуникации: "В безнадежном одиночестве наших осмысленных жизней попадают минуты прекрасного обмана. И одно я говорю другому: не бойся, потому что я с тобой. Я не только с тобой, но я в тебе, в твоей груди, в твоём дыхании, пульсе и снах. Искусство так обманывать людей называют просто искусством"¹⁷. Добавим, что в эссе "Власть тьмы" критик говорит об искусстве как "высшем обмане" (см.: КО, 65). Для Анненского истина в искусстве и бытовая истина не тождественны. Анненский, называя искусство обманом, указывает на эстетическую специфику истины в искусстве. Как видим, Анненский, считая художественную коммуни-

капию "обманом", одновременно утверждает: 1) что этот обман прекрасен, 2) что человечество не располагает другими способами коммуникации, кроме тех, которые дает искусство (мысль, восходящая к Шопенгауэру). Поэтому в самом интимном отношении к читателю находится поэзия (литература). "Все искусства ценны, поскольку они умеют говорить с человеком, каждое на своем языке, но нет между ними более близкого человеку, чем то, которое обманывает словами"¹⁸. Анненский часто называл литературу "поэзией", и это не случайно, поскольку он считал поэзию наиболее чуткой и нервной ветвью литературы (См.: КО, 293). Поэтому именно поэзия, по мнению писателя, должна решать коммуникативные задачи: "У поэзии свои законы и своя правда, и из всех гуманитарных целей она знает только две: сближение людей и их оправдание" (КО, 220).

А.В.Лавров и В.П.Купченко во вступительной заметке к публикации "И.Ф.Анненский. Письма к М.А.Волошину" отмечают, что "в критической прозе наиболее явно прослеживается принципиальный адогматизм творческого сознания Анненского"¹⁹. Если в черновике статья "По ту сторону страха и жалости" писатель расценивал художественную коммуникацию как "живую", то в черновом наброске предисловия ко "Второй книге отражений" он же с характерной для него непоследовательностью проводит мысль об искусстве как средстве преодоления одиночества. Анненский цитирует слова Ги де Мопассана "о ненарушимом и мертвом одиночестве человека"²⁰. Критик считает, что преодоление одиночества все же возможно с помощью писателей, отражающих общую жизнь в искусстве, и читателей, активно воспринимающих эти отражения. "Я старался всегда отогнать от себя это беспомощнейшее из соображений, представляя себе ту великую и разнообразную жизнь, которая где-то надо мной. Есть избранники, в которых она отражается. И есть другие - все мы, и меня радует это сознание, которые отражают лишь эти отражения"²¹.

В уже цитировавшемся нами черновике предисловия ко "Второй книге отражений" Анненский разрушает ставшую традиционной для русской критики триаду: "писатель - критик - читатель" (в русской литературе критик занимал место вслед за писателем, а иногда и выше писателя), причисляя себя к читательской среде. "Я вовсе не критик. Я только читатель, я один из вас и никуда не хочу уходить из вашей среды"²². Объект отражения критика и читателей одинаков. В предисловии ко "2КО"

Анненский пишет: "Я отражаю только то же, что и вы" (КО, I23). Характеристику этих отражений как "колеблющихся и в сущности малоценных" Анненский дает в посмертно опубликованной статье "Таврическая крица у Эврипида, Руччеллаи и Гете"²³. Видимо, необходимо прокомментировать вышеприведенную цитату. Колеблющиеся отражения — отражения современников, еще не успевшие принять окончательную форму. А почему отражения "малоценные"? Потому что они "личные". Писательское же отражение, с точки зрения Анненского, более ценно и целостно, потому что художник воплощает в своих творениях коллективный опыт. В черновике статьи "Будущее поэзии" Анненский писал: "Гениальный поэт есть носитель духовного богатства своего народа"²⁴. Читательское отражение становится более ценным, когда оно становится обобщенным, коллективным. Если говорить об отражении критика, то оно ценно как оформление (словесное, образное, стилистическое) коллективного читательского опыта. Но писательское отражение более значимо, поскольку оно первично, а не вторично, как читательское и критика.

Если говорить о типах коммуникации в творчестве позднего Анненского (в его раннем творчестве, как мы уже отмечали, контакт связан с прямым моральным воздействием писателя на читателя), то имеет смысл выделить два типа контакта: 1) мнимый (или автоконтакт, т.е. контакт со своим двойником); 2) слабый контакт, имеющий черты амбивалентности (этот вид был выделен Журиным в статье "Семантические наблюдения над "Трилистниками" Анненского").

Первый тип (ложной связи) рассматривается в книге И.П. Смирнова "Художественный смысл и эволюция поэтических систем". Исследователь считает, что поэтический мир Анненского сосредоточен на настоящем, когда "я" исчезает, то останавливается и "хроникальное" движение. "В том случае, когда поэт все же размыкает художественное время, будущее копирует настоящее. Этим мотивируется сомнение в реальности коммуникативной связи, преложенной через толщу времени. В стихотворении "Другому" Анненский полемизирует с Баратынским ("Мой дар убог и голос мой негромок...") <...> В противоположность Баратынскому для Анненского в будущем вполне актуальна опасность того, что общение с другим "я" обернется всего лишь автокоммуникацией"²⁵.

Нам представляется, что проблема автокоммуникации у Анненского связана, с одной стороны, с отсутствием темы пути²⁶ и, с другой, с темой двойничества. Эта тема проходит как че-

рез поэзию Анненского, начиная с его "Двойника", так и через его переводы ("Двойник" Гейне), а также критику, от "Двойника" Достоевского до большинства эссе, где герои оказываются двойниками создавших их писателей. С проблемой двойничества связано и зеркало, которое по Анненскому, лишь отражает раздвоенную личность, но не дает ей выхода за пределы собственного расколотого мира. Поэтому он предпочитает изысканному дорогому зеркалу самое несовершенное прозрачное стекло, имеющее, как ему кажется, больший выход к жизни, к другим людям. "Что увидишь ты, гордец, в венецианском зеркале, кроме той же собственной, осточертевшей тебе ... улыбки? ... И чего-чего не покажет тебе самое грубое, самое пузырчатое стекло? Смотри — целый мир ..." (КО, 484). Здесь проявляются антииндивидуалистические тенденции Анненского. Мир оказывается ценнее, чем собственное "я".

Второй тип контакта, слабый, рассмотрен в вышеупомянутой статье Журинского. Автор работы, характеризуя особенности системы оценок поэта, заключает: "Непринимаемыми оказываются и высокая степень и полное отсутствие проявления. Например, когда речь идет о контакте с другими людьми, поэт может отвергать и принадлежащее всем <...> и одиночество, изолированность <...> желанной же оказывается некоторая слабая степень контакта"²⁷. В целом, отмечает Журинский, как контакт, так и его отсутствие в "Трилистниках" амбивалентны. "Крайние члены антонимических пар вызывают одно и то же авторское отношение; см. мучительность и свидания, и разлуки в стихотворении "Смычок и струны"²⁸. Нам представляется, что амбивалентность слабого контакта связана с тем, что лирический герой стремится к миропониманию, к связям с "Другим", но одновременно боится и потерять свободу своего "я", поскольку контакт может оказаться лишь двойничеством. Двойничество же, по Анненскому, лишает человека свободы. Так, Голядкин, вечно должен делиться с кем-то даже самой иллюзией бытия своего..." (КО, 24). Поэтому возникает потребность в разъединении. Так, в стихотворении "Двойник" лирический герой жаждет избавиться от своего второго "я": "Одной мы живем и мечтой, / Мечтой разлуки с тех пор". От сдвоенного существования можно освободиться лишь в мире мечты: "Откинув свободную маску, / Не чувствуя уз бытия, / В какую волшебную сказку / Вольтется свободное я!"³⁰

К типу слабого контакта можно отнести и коммуникацию, возникающую в процессе творчества. "Выход из одиночества, из своего внутреннего мира к людям Анненский видел, несомненно, и в

творчестве³¹. В статье "Что такое поэзия?" Анненский демонстрирует отличие характера современного художника, стремящегося уйти от крайнего индивидуализма, от характера романтической личности: "С одной стороны, я, как герой на скале, как Манфред, демон; я политического борца; а с другой я, т.е. каждый, я ученого, я, как луч в макрокосме: я Гюи де Мопассана и человеческое я, которое не ищет одиночества; а, напротив, боится его; я, вечно ткущее свою паутину, чтобы эта паутина коснулась хоть краем своей радужной сети другой, столь же безнадежно одинокой и дрожащей в пустоте паутины" (КО, 206) Близкая по значению мысль высказывается и в более поздней статье "О современном лиризме" (1909), где обозначается цель поэзии – "связывать переливной сетью символов я и не-я" (КО, 338). В вышеприведенных цитатах близок не только смысл, но и образная система: ткать – связывать, паутина – сети. Понятие слабого контакта характеризует позицию Анненского как отделяющую себя и от индивидуалистической эстетики, и от теорий демократической эстетики.

Говоря о коммуникативных связях у Анненского, необходимо коснуться и контактов с "другими мирами". Журицкий указывал на наличие в поэзии Анненского другого мира, отличающегося от реального. "В "Трилистниках" есть ясные указания на существование такого мира, хотя почти единственное, что мы о нем узнаем, – это, что он отличается от мира наблюдаемого: "Тут же возле иная среда, / Где живем мы совсем по-другому"; "Что где-то есть не наша связь, / А лучезарное слиянье"³². Мы вправе предположить, что речь идет о платоновском двоимирии, тяготении вещественного мира к миру идеальному, соединением которых является человек. Поэт, связывающий мир "я" и "не-я", одновременно является и посредником между материальным (превращая уголь в алмаз) и духовными мирами.

И. П. Смирнов, исследуя роль "иного мира" в "Кипарисовом ларце", отмечает: "Иной мир <...> обнаруживает себя <...> и в особых предметах – материальных носителях инобытия, которые обладают повышенной ценностью среди бытовых вещей, причем иной мир, как правило, миниатюризован (в частности, этими вещами могут быть драгоценные камни, кристаллы и т.п. – см. "Аметисты"; "В волшебную призму" и др. стихотворения этого сборника"³³. В стихотворении "О, нет не стан..." иной мир "с где-то там сияющий красой" возникает в мечтах лирического героя в бальной зале: "Так иногда в банально-пестрой зале, / Где вальс звенит, волнуясь и моля, / Зову мечтой я звуки Парсифа-

ля, / И тень, и Смерть над маской короля...³⁴ Ранее (стихотворение написано в 1906 г.) образ освещенной балльной залы появляется в статье "Художественный идеализм Гоголя" (1902), где Анненский сравнивает с огнями балльной залы русскую литературу, в которой горят огни гоголевского гения. "Представьте себе великолепную залу и яркие балльные огни, но в зале — никого: только в зеркалах отражаются темные пальмы да печально дрожит в хрустале бесполезное пламя. Но вот начался, вот разгорелся бал. Посмотрите опять на огни, и вам покажется, что они стали другие: теперь они играют красками цветов, щек, толей, лент, волос и кружев; они дробятся граниями алмазов и блеском глаз <...> Таковы и огни поэзии, Не будь вокруг них восприимчивых умов, восторженных глаз, жарко бьющихся сердец, — они догорели бы и печально погасли, а между тем проходят, как мгновения, года, а огни все продолжают радовать глаз вечной сменой своих живых форм" (КО, 216-217; подчеркнуто мной — Г.П.). Здесь присутствуют материальные знаки иного мира: алмазы, кристаллы, которые, перемещаясь, одновременно переносят действие из материального (балльной залы) в духовный идеальный мир. Добавим, что, как на это неоднократно уже указывалось³⁵, статья "Художественный идеализм Гоголя" тесно связана с идеями Платона, с платоновским двоемирием.

По Анненскому, писатель связан с читателем единством мира, который он отражает, но писатель создает нужную для читателя сгущенную, осмысленную действительность. Анненский отличается от "младших символистов" антиутопизмом, скептическим представлением о том, что эстетические контакты не переводимы прямо в практическую жизнь читателей. Если, с точки зрения Вяч. Иванова, в результате художественных коммуникаций достигается перестройка личности, активно влияющая на формы быта, то писатель у Анненского, с одной стороны, берет у читателя весь его жизненный опыт, а, с другой, беря все, изменяет лишь мысль читателя своей поэтической мыслью.

Средством коммуникации между читателем и писателем является "симпатический символ", т.е. художественное произведение (или какая-то его часть), выражающее душу автора. Путем симпатии, т.е. сопереживания, сострадания, мысль художника становится мыслью читателя. Коммуникативную роль симпатии подчеркивал сам Анненский. "Симпатия в области искусства есть лишь средство общения между драматургом и зрителем, между поэтом и читателем"³⁶. Симпатия вносит в чита-

тельное восприятие момент субъективизма, в результате которого происходит "модернизация" художественных образов. Каждый читатель вкладывает в него свое содержание. Таким образом, происходит эволюция художественного произведения уже после его создания.

По Анненскому, уже само сострадание читателя литературному герою расширяет его духовную жизнь. "Наша радость, наша жалость и наш страх в области прекрасного не только совместимы, но даже в известной мере однородны: по крайней мере, они легко сливаются душой в одно нежное волнение, которое не только приятнее, но и безусловно выше и тоньше всех остальных волнений, благодаря своему интеллектуальному характеру. Дело в том, что все силы нашего ума: память, способность суждения и фантазия — не только не угнетаются восприятием художественного, каково бы ни было его содержание, наоборот, именно благодаря творческой красоте впечатления или обостряются, или получают новые крылья. В этом и лежит залог широкого развития сил человеческого духа в области эстетической, а также и ее законнейшего самодовления" (КО, (14-15)). Общение с искусством развивает человеческий дух и в том числе интеллект.

Нам представляется, что процесс сближения людей с помощью у Анненского лучше всего рассмотреть на примере восприятия трагедии. В трагедии, пишет он, два ее составных элемента — ужас и сострадание — имеют две полярные функции; разъединения и соединения. "Ужас, противопоставляя чувствующего человека миру, который его окружает, связывается в трагедии обыкновенно в моменты столкновения между людьми, борьбы героя с обстоятельствами или, наоборот, его холодного отчуждения от мира" (КО, 59; курсив мой — Г.П.). Сострадание, как уже говорилось, выполняет прямо противоположную роль: "Сострадание объединяет людей. Оно как бы рассеивает человеческую душу по тем разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей" (КО, 59, курсив мой — Г.П.). Отметим, что здесь, как и в примере с бальной залой, процесс коммуникации связан с раздроблением, рассеиванием содержащихся в тексте эмоций и мыслей, т.е. с переходом от того, что создано автором (единое художественное произведение), к тому, что воспринято (большинством читательских восприятий). Это не случайно, поскольку для Анненского душа связана с зеркалом. (Ср.: "мириады наблюдений и умов, отразившиеся, как в зерка-

ле, в чуткой творческой душе Гоголя" (КО, 224). Но сострадание в трагедии, по Анненскому, объединяя людей, еще не является настоящим, подлинным страданием, поскольку это лишь "искусственное подобие жизни". Мы, страдая за страдающего, испытываем успокоительное сознание от того, что это случилось не с нами³⁷. По его мнению, сострадание в искусстве дает зрителю пережить и изжить низкие инстинкты не в жизни, а в моменты искусственного сострадания, освобождая человека, таким образом, для восприятия духовного мира: "Мы в театре минутами заглушаем в себе грубые или суеверно-трусливые пережитки старой души, насытив их "игрою в чужое страдание, и вследствие этого наше просветленное сознание может свободно, хотя урывками, созерцать идеальный мир, т.е. ту таинственную комбинацию искусства и действительности, в которой заключается весь смысл человеческого существования"³⁸. Таким образом, сострадание (этический аспект искусства) — не высшая задача искусства, а лишь путь к постижению высшей его функции — способности постигать идеальный мир.

С проблемой общения связана и роль художника. В черновике статьи "Об искусстве", в разделе "Искусство для всех. Все художники", Анненский приводит важную для него идею Ф. Шлейермахера: "Эстетическая деятельность есть деятельность общечеловеческая, но в массе проявляется как во сне и неясных представлениях"³⁹. Недаром в письме к Е.М.Мухиной (от 2.Ш.1908) он говорит о поэтической деятельности как массовой, а не индивидуальной. "В вопросе о вдохновении и особой творческой деятельности поэта давно уже гнездится сомнение в полноценности заслуг того человека, который закрепляет своим именем невидную работу поколений и масс. Поэтика начала с сюжета, позже возник вопрос о заимствованиях и реминисценциях. Определительная роль поэтической речи и власть слов только что начинают выясняться. Фантом творческой индивидуальности почти исчерпан" (КО, 477). Поэтому, с точки зрения Анненского, творческий процесс должен быть рассмотрен в его отношении к читательской и языковой среде. "Центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мислестрадания, в коллизию слов с ее трагическими эпизодами и таинной" (КО, 477). В контексте работы "Эстетический критерий" (1909) Анненский развивает близкую мысль. "У личности ничего нет, это принадлежит мне по недоразумению (т.е. связано до того тесно с

наследьем, средой, словами, литературой). Это не я, не центр, а лишь более яркое проявление типа"⁴⁰.

Таким образом, Анненский как писатель стремится к контакту с читателями, но не прямому, как большинство русских писателей того времени, а опосредованному. Обращение его как критика к рецептивной эстетике оказалось чрезвычайно плодотворным и обусловило создание нового критического метода, реализовавшегося в "Книгах отражений" и ряде критических статей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Б о р а т н ы с к и й В.А. Разума великолепный пир. О литературе и искусстве. М., 1981. С.88.
- 2 А н н е н с к и й И.Ф. Стихотворения и трагедии. М., 1969. С.69.
- 3 М а к с и м о в Д.В. Поэзия и проза Ал.Блока. 2 изд.Л., 1981. С. 103.
- 4 К р и в и ч В. (В.И.Анненский). Об Иннокентии Анненском: Страницы и строки воспоминаний сына/ Публ.и вступит. статья А.В.Лаврова и Р.Д.Тименчика: Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях. - В кн.: Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1981. Л., 1983. С.96-97.(Далее: Неизданные воспоминания...)
- 5 О восприятии поэзии Анненского современниками см.: Т и м е н ч и к Р. Д. Поэзия И.Анненского в читательской среде 1910-х гг // Учен.зап. Тарт.ун-та. Вып.680.Тарту, 1985. С.101-117.
- 6 Т о л с т о й Л.Н. Что такое искусство?// Собр.соч.: В 22 т. М., 1983. С.167.
- 7 Там же. С.201.
- 8 Р о д и н а Т.М. Александр Блок и русский театр начала XX века. М., 1972. С.73.
- 9 Т о л с т о й Л.Н. Указ.соч. С.194.
- 10 Р о д и н а Т.М. Указ. соч. С. 73.
- 11 М а к с и м о в Д.В. Указ.соч. С.220
- 12 Там же. С.249.
- 13 Р о д и н а Т.М. Указ.соч. С.73.

- 14 Такая позиция характерна лишь для ранних статей критика. См. об этом: Подольская И.И. Иннокентий Анненский — критик. — В кн.: Анненский И. Книги отражений. М., 1979. С. 503 (далее: КО с указанием страницы).
- 15 О полемике Анненского с толстовским трактатом, см.: Conrad B. I. F. Annenskij's poetische Reflexionen. München, 1976. — S. 95-102.
- 16 См.: Неизданные воспоминания... С. II4-II5.
- 17 Анненский И.Ф. По ту сторону страха и жалости. — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. I, ед. хр. I79.
- 18 Там же.
- 19 Давров А.В. Купченко В.П. Вступит. статья к публикации: "И.Ф. Анненский. Письма к М.А. Волошину" // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1976 год. Л., 1978. С. 244.
- 20 Анненский И.Ф. Варианты титульного листа, оглавления и предисловия ко "Второй книге отражений". — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. I, ед. хр. I55.
- 21 Там же.
- 22 Там же.
- 23 Анненский И.Ф. Таврическая жрица у Еврипида, Руччелая и Гете // Гермес. 1910. № 19. С. 494.
- 24 Анненский И.Ф. Будущее поэзии. — ЦГАЛИ, ф. 6, оп. I, ед. хр. I21.
- 25 Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 73-74.
- 26 Максимов Д.Е. Указ. соч. С. 104.
- 27 Журинский А.Н. Семантические наблюдения над "Триптиками" Анненского. — В кн.: Историко-типологические и синхронно-типологические исследования. М., 1972. С. 110-111.
- 28 Там же. С. 111.
- 29 Анненский И. Стихотворения и трагедии. С. 66.
- 30 Там же. С. 67.
- 31 Федоров А.В. Иннокентий Анненский: Личность и творчество. Л., 1984. С. 122.

- 32 Журинский А.Н. Указ.соч. С.112.
33 Смирнов И.П. Указ.соч. С.78.
34 Анненский И. Стихотворения и трагедии. С.115.
35 См.: Сонгад В. Ibid. S. 153-154.
36 Анненский И. Таврическая жрица у Еврипида, Руче-
целая и Гете. С.494.
37 Анненский И. Театр Еврипида. Т.1. СПб., 1906.
С.211.
38 Там же. С.212.
39 Анненский И.Ф. Об искусстве. - ЦГАЛИ, ф.6, оп.1,
ед.хр. 173.
40 Анненский И.Ф. Эстетический критерий. - ЦГАЛИ,
ф.6. оп.1, ед.хр. 202.

К ПРОБЛЕМЕ СТРУКТУРЫ СТИХА РУССКОГО СИМВОЛИЗМА

(На материале лирики А.Блока и
А.Белого)

Р.А. Папаян

Статья I

Проблема

Проблема структуры стиха русского символизма охватывает весьма широкий круг вопросов и, в свою очередь, входит в более глобальную проблематику, которую можно назвать проблемой соотношения стиха и литературного направления. Во всяком случае в предлагаемом исследовании вопрос будет поставлен именно под таким углом, а не в плане описания стиха названных в подзаголовке поэтов. Так что основная оговорка в определении интересующей нас проблематики сводится к следующему: задачей данного исследования является не описание метрического репертуара, фонических и строфических форм, ритмических очертаний размеров, характерных для поэтов-символистов. Проблему нашу мы усматриваем в выяснении вопроса: есть ли связи между стиховыми явлениями и эстетически-ценностными ориентациями представителей этого направления, и, если есть, то какой характер они носят. Конечно, вопрос этот разрешим лишь при более

или менее обстоятельном изучении названных выше характеристик стиха. Полагаем, что проделанная до сих пор работа ученых в этой области вкупе с нашими статистическими данными, достаточна для предварительного решения поставленной проблемы. По крайней мере, метрический репертуар двух крупнейших представителей обоих поколений русских символистов — В. Брюсова и А. Блока — подробно описан¹. Есть ценные наблюдения по ритмике 4-стопного ямба А. Белого². Описаны общие контуры метрических тенденций русской поэзии, в том числе интересующего нас периода³. Есть ряд интересных работ по различным аспектам стиха А. Блока⁴. Теоретически достаточно четко определены такие стиховые формы, как дольник и тактовик, активизация которых связана в первую очередь с младшими представителями русского символизма⁵.

С другой стороны, все возрастает интерес исследователей к межуровневым связям поэтического текста, в том числе меж-

¹ Руднев П.А. Метрический репертуар А.Блока // Блокковский сборник: II. Тарту, 1972. С.218-267; Его же. Метрический репертуар В.Брюсова // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. С.309-349.

² Тарановский К.Ф. Четырехстопный ямб Андрея Белого // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. X. 1966. — P. 127-147.

³ Руднев П.А. Из истории метрического репертуара русских поэтов XIX — начала XX вв. В кн.: Теория стиха Л., 1968. С.107-144; Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974. С.39-75; Его же. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. М., 1984. С.206-257.

⁴ Кембэлл R. Alexander Blok: A Study in Rhythm and Metre. The Hague, 1965; Баевский В.С. Стих русской советской поэзии. Смоленск, 1972. С.44-56. См. также серию работ П.А. Руднева по ряду проблем стиха А.Блока.

⁵ Гаспаров М.Л. Русский трехударный дольник XX века. В кн.: Теория стиха. Л., 1968. С.59-106; Его же. Тактовик в русском стихосложении XX в. // Вопросы языкознания, № 5. С.79-90; Его же. Очерк истории русского стиха, С.119-122, 234-236.

ду стихом и семантикой⁶.

Все это позволяет считать возможным на данном этапе поставить вопрос и попытаться наметить пути определения и таких связей, как структура стиха и общеэстетические ориентации художника, остановившись в первом приближении на стихе такого, преимущественно стихотворного, литературного течения, как символизм. При этом, сознавая обширность такого вопроса, мы предпочли пока еще более сузить его, предварительно остановившись на данных по стиху двух крупнейших представителей символизма "второй волны", А. Блока и А. Белого, привлекая в качестве сопоставительного материала данные по стиху представителя старшего поколения символистов - К. Бальмонта⁷.

Чтобы еще более конкретизировать нашу задачу, попытаемся сразу изложить гипотезу, которая и будет далее проверяться.

То обстоятельство, что символизм - течение, как было уже сказано, преимущественно стихотворное, - видимо, не случайно, как не случайно и то, что реализм - течение, преимущественно развивающееся в русле художественной прозы. Однако можно заметить, что стремление к стиху выходит в символизме и за рамки собственно стихотворной речи. Стиховые тенденции, тяготение к ритмизации - свойственно также и символистской прозе: не говоря уж о многочисленных примерах ритмизированной прозы, можно указать на столь же многочисленные примеры, где ступаются лексические, синтаксические и прочие повторы, создающие дополнительное членение речевого потока на фрагменты, функционально близкие к стиху, строфе и т.п.

⁶ См.: Руднев П.А. Метр и смысл. - В кн.: *Metrica Słowianska*. Wrocław, 1971. С. 77-88; Тарановский К.Ф. Указ. соч.; Уго же. О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики. - В кн.: *American Contribution to the Fifth International Congress of slavists*. 1963. P. 287-322; Вишневский К.Д. Экспрессивный ореол пятистопного ямба. - В кн.: Русское стихосложение. М., 1985. С. 94-113; Гаров М.Л. Метр и смысл: к семантике русского трехстопного хоря // Изв. АН СССР, ОЛЯ. 1976. Т. 35. № 4. С. 357-366; Уго же. Семантический ореол метра / к семантике русского трехстопного ямба/. - В кн.: Лингвистика и поэтика. М., 1979. С. 282-308 и др.

⁷ По проблемам стиха К. Бальмонта также появился ряд работ: Ляпина Л.Е. Метрический и строфический репертуар К.Д. Бальмонта. - В кн.: Проблемы теории стиха. Л., 1984. С. 179-192; Уго же. Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта. - В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978. С. 118-125.

(Симфонии" А.Балого и др.). Между тем реалистическая поэзия приобретает тенденцию "прозаизироваться".

И если уж стремление к более ритмичным речевым формам в большей или меньшей степени свойственно символизму, то проявляется ли это стремление и в рамках лишь стихотворной речи — вопрос, как нам кажется, вполне резонный. Ведь и стиховые формы отличаются друг от друга по степени отчетливости ритмических очертаний. Один из прецедентов, позволяющих утвердительно ответить на этот вопрос, — активизация в метрическом репертуаре символистов трехсложных размеров⁸, ритмически более отчетливых, чем двухсложники, — за счет почти стопроцентной реализации заданных метром ударений. Правда, есть здесь и противоположенный процесс, каковым можно считать освоение дольников (но тот же процесс одновременно можно квалифицировать как реакцию на активизацию трехсложников).

Тогда возникает очередной вопрос: проявляется ли та же тенденция усиления ритмической отчетливости внутри одного размера? С этого-то вопроса мы и начнем, избрав в качестве объекта анализа размер, самый распространенный в русской поэзии, в том числе и у символистов, несмотря на рост активности упомянутых размеров. Таковым является 4-стопный ямб. Помимо всего прочего, он удобен еще и тем, что дает обильный статистический материал как в этот, так и в предыдущий и последующий периоды развития русской поэзии.

Терминология

Что мы считаем ритмической отчетливостью в данном случае? В наиболее общем определении — это четкость реализации метрических ожиданий. В 4-стопном ямбе читательское восприятие ожидает подтверждения ударений на четных слогах. Следовательно, чем полнударней стих, тем ритмически отчетливей реализуется его метрическая заданность.

Однако современное стиховедение различает ритм первичный и ритм вторичный. Ритм первичный (P_1) — это тот основной ритмический контур, который задан метрической схемой.

⁸ См.: Руднев П.А. Метрический репертуар А.Блока; Столе. Метрический репертуар В.Брюсова; Лотман М.Д. Метрический репертуар И.Анненского. — В кн.: Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975. С. 122-147.

Чем строже выполняется в реальном стихе метрическое задание, тем больше отчетливость ритма первичного (OP_I). Величина OP_I будет, следовательно, определяться величиной контрастности по акцентной силе между метрически сильными и слабыми местами размера. В идеале величина эта будет измеряться разницей в средней ударности иктов и не-иктов. Однако в первом приближении можно игнорировать силу не-иктов, поскольку ударения на них настолько редки, что не могут внести сколь-либо существенных изменений и скорее всего могут быть расценены близко к нулю, если отвлечься от случаев, приходящихся на ямбическую анакрузу. Поэтому за показатель OP_I мы приняли среднюю ударность иктов 4-стопного ямба, сознавая некоторую приблизительность такой оценки. Приблизительность эта не может повлиять на результаты еще и потому, что в основном мы будем говорить об отчетливости ритма вторичного (OP_{II}).

Метрическая схема в реальном стихе постоянно нарушается. Нарушения эти, с одной стороны, не снимают постоянного ожидания правильного чередования сильных и слабых мест, заданных метром. С другой стороны, они носят более или менее урегулированный характер, что и создает вторичные ожидания. Сами икты оказываются по отношению друг к другу более сильными и менее сильными. При этом правильное чередование относительно сильных и относительно слабых иктов еще не есть достаточное условие для отчетливости реализации вторичных ожиданий. Такое чередование есть всего лишь абстракция для восприятия ритма вторичного — абстракция такого же рода, какой является метр для восприятия первичного ритма. Таким образом, априорно, согласно законам альтернэнса, мы принимаем за сравнительно сильные икты 4-стопного ямба — II и IV (через один от конца стиха, ибо IV стопа является акцентной константой), за сравнительно слабые — I и III икты. Точно так, как абстракция метра не безусловно реализуется в стихе (слабые слоги могут получать — правда, не фонологическое, но — ударение, а сильные могут его не получать), так и абстракция чередования сильных и слабых иктов может реализоваться по-разному: первый икт может оказываться сильнее второго. Отчетливость ритма вторичного (OP_{II}) тем больше, чем строже выполняется эта, вторичная, абстракция. Величина же OP_{II} будет определяться различием в средней ударности сравнительно сильных и сравнительно слабых иктов.

Общие характеристики изменений ОР

Средняя ударность 4-стопного ямба А.Блока и А. Белого⁹ (табл. I) свидетельствует о том, что размер довольно четко реализует свой первичный ритм у обоих поэтов – разница этих показателей у них весьма невелика. При этом характерно вот что: более постоянный в своих стилистических характеристиках Блок обнаруживает и наиболее стабильную ударность в размере, не меняющую число 79,9 ни в одном из трех томов канонического Собрания стихотворений. Между тем как А. Белый последовательно снижает среднюю ударность 4-стопного ямба от книги стихов к следующей книге: "Золото в лазури" – 80,5; "Пепел" – 75,8; "Урна" – 75,7; "Звезда" – 75,0, – хотя и здесь легко усмотреть некоторое постоянство, по крайней мере на протяжении трех последних сборников, где изменения ОР_I вовсе незначительны.

Таблица I

<u>а) А. Блок</u>		<u>б) А. Белый</u>		<u>в) К. Бальмонт¹⁰</u>	
тома	ОР _I	кн.	ОР _I	кн., гг.	ОР _I
I	79,9	Зол. в лаз.	80,5	1900-е	81,1
II	79,9	Пепел	75,8	Гор.зд.	80,4
III	79,9	Урна	75,7	Будем как С.	79,6
		Звезда	75,0	1903-1904	79,6
				1905-1907	82,1
				1908-1914	80,3
				с 1920 г.	81,5

У старшего представителя символизма – К. Бальмонта – картина сложнее: здесь трудно указать какую-либо четкую направленность изменений, однако картина нарушается лишь в более поздний период творчества. Если же ограничиться периодом наиболее отчетливо проявлявшихся в творчестве этого поэта символистских тенденций, то обнаружится, что изменения и здесь аналогичны: последовательный спад средней ударности 4-стоп-

⁹ Подсчеты проводились по следующим изданиям: А л е к с а н д р Б л о к . Собр. соч.: В 8 т. Т. I-3. М.: Л., 1960-1962; А н д р е й Б е л ы й . Стихотворения и поэмы. М.: Л., 1966 /Большая серия БП/.

¹⁰ Подсчет по изд.: Б а л ь м о н т К. Д. Стихотворения. Л., 1969 /Большая серия БП/.

ного ямба с начала творчества до 1904 года (сборники "Только любовь" и "Литургия красоты").

Вряд ли можно для объяснения этого спада средней ударности размера ограничиться лишь ссылкой на общие контуры изменений 4-стопного ямба с русской поэзии соответствующего периода (а такие изменения были ^{II}). С одной стороны, такому объяснению противоречит постоянство OP_I у Блока, с другой — то, что поэт, начавший свою деятельность десятилетием позже, чем Бальмонт, — А.Белый — повторил в общих чертах ритмическую эволюцию своего старшего современника.

Ссылке лишь на общие качественные изменения размера в соответствующий период мешает и ряд других соображений. Во-первых, эти общие изменения складываются из индивидуальных, которые, видимо, должны иметь свои объяснения. Во-вторых, среди этих индивидуальных контуров ритмической эволюции обнаруживаются зачастую и противоположные тенденции — и как уж это сводить к общей эволюции, вовсе непонятно.

То же самое следует сказать и об изменениях отчетливости вторичного ритма (OP_{II}) 4-стопного ямба у исследуемых авторов. (см. табл.2).

Таблица 2

а) А.Блок		б) А.Белый		в) К.Бальмонт	
тома	OP_{II}	сборн.	OP_{II}	сборн., гг.	OP_{II}
I	34,8	Зол. в лаз	34,6	1890-е	35,2
II	29,0	Пепел	II,0	Гор.зд.	36,9
III	24,7	Урна	22,1	Будем как С.	40,2
		Звезда	43,7	1903-1904	34,2
				1905-1907	31,9
				1908-1914	31,1
				с 1920 г.	26,3

II См.: Т а р а н о в с к и К и р и л . Руски дводелни ритмови. II. Београд, 1953; до же. О ритмической структуре русских двусложных размеров. В кн. Поэтика и стилистика русской литературы. Л., 1971. Табл. I (стр.424).

Чрезвычайно любопытно, что к самому началу века все трое поэтов обнаруживают самый высокий показатель OP_{II} . Спад же приходится на дальнейший период. Заметим, что именно к первым годам 1900-х гг. приходится наиболее "символистски" возвышенная лирика рассматриваемых поэтов — "Стихи о Прекрасной Даме" Блока, "Золото в лазури" Белого и "Будем как Солнце" Бальмонта: они и составляют ритмический контекст лирики этого периода. Между тем, спад OP_{II} начинается к 1904–1905 году — периоду, являющемуся весьма значительным рубежом для истории русского символизма, во многом "заземлившим" их "небесные" устремления русско-японской войной и первой русской революцией.

4-стопный ямб ведет себя соответственно этим содержательным трансформациям: к периоду возвышенных настроений "Книги символов" Бальмонта он все больше и больше принимает "правильные", "симметричные" очертания, все контрастнее выделяя четные икты, поднявшие OP_{II} в "Будем как Солнце" до максимума — 40,2. Далее OP_{II} лирики Бальмонта спадает¹².

Между тем младшие символисты вступили на литературную арену именно к этому периоду наибольшего расцвета русской символистской школы, и соответственно их 4-стопный ямб, начав функционировать в наиболее высокоритмичной форме, далее не обнаружил стремления повышать свою OP_{II} , а повел себя наоборот. Параллельно с этим у представителей младшего поколения символистов обнаружилось значительно более быстрое, чем у старших, "разочарование" в своих небесных идеалах, и путь их от ирреального к реальности оказался намного стремительнее. Путь этот сопровождался понижением ритмической отчетливости ямбического четырехстопника: у Белого — резко, но не последовательно¹³ ("Золото в лазури" — 34,6; "Пепел" — II,0; "Урна" — 22,1), у Блока — менее резко, но предельно последовательно (I т. — 34,8; II т. — 29,0; III т. — 24,7).

Так же, как и в случае с изменениями отчетливости первич-

¹² Профили ударности Я4 Бальмонта, согласно К.Ф.Тарановскому, таковы: 1890-е гг. — 86,9 — 98,2 — 43,3 — 100; 1902г. (период "Будем как Солнце") — 80,9 — 99,1 — 40,3 — 100. См.: К и р и л Т а р а н о в с к и . Руски четвѣростопни јамб у првим двама деценија јама XX в// јужнословенски филолог (1955–1956). С. 18. Соответственно OP_{II} размера: 1890-е гг. — 34,0; 1902 г. — 39,0.

¹³ Все непоследовательности будут комментированы ниже.

ного ритма, ссылки на тенденции размера в данную эпоху недостаточны для объяснения явления. Конечно, начало XX века отличается от II половины XIX века резким спадом OP_{II} 4-стопного ямба¹⁴, но это не причина, а результат. Между тем, индивидуальные ритмические тенденции поэтов имеют свои мотивировки, и если мы ограничимся лишь отсылкой на данные по стику соответствующей эпохи, то явления, не совпадающие с общей картиной эпохальных изменений (как, например, в пределах той же эпохи рост OP_{II} 4-стопного ямба у Б.Пастернака¹⁵: 1912-13 гг. - 16,5; 1914-15 гг. - 29,0), окажутся необъяснимы. Необъяснимыми окажутся и менее заметные тонкости. Так, при столь последовательном росте OP_{II} четырехстопного ямба в пушкинскую эпоху у самого Пушкина она повысилась сравнительно незначительно - на 4,4 (1814-19 гг. - 29,4; 1820-26 гг. - 31,8; 1827-36 гг. - 33,8¹⁶). Между тем кратковременный и непоследовательный спад OP_{II} исследуемого размера в начале XX в. сопровождался падением OP_{II} у Блока от I к III тому на 10,1 (напомним, что творчество Пушкина и Блока приходится примерно на равный отрезок времени - 22 года, - а если еще точнее - у Блока изменения в ритме 4-стопного ямба происходит за меньший период - за 19 лет - при учете, что в нашей статистике охвачена лишь "трилогия": январь 1899 г. - март 1916 г.), у Белого - резкий спад и дальнейший рост, у Бальмонта - спад на 8,9.

Непоследовательность процессов спада ритмической отчетливости размера в лирике Белого выражается особенно в последнем сборнике - "Звезде", где OP_{II} неожиданно и резко возрастает, достигая максимального числа - 43,7. Однако непоследовательность эта достаточно последовательно коррелируется изменениями в эстетических ориентациях, в характере лирического переживания, объекта этого переживания. Как наивысший показатель OP_{II} в "Звезде", так и наименьший в "Пепле" находятся в прямой зависимости от усиления романтической струи в текстах, от утверждения "небесного" начала - факторов, которые сопровождают повышение отчетливости проявления "стиховых"

¹⁴ См. Г а с п а р о в М.Л. Современный русский стих. С.88-91.

¹⁵ Подсчет OP_{II} 4-стопного ямба Б.Пастернака - на основе профилей ударности, приведенных у М.Л.Гаспарова /Современный русский стих. Табл.9-С.89/.

¹⁶ Подсчет по изд.: П у ш к и н А.С. Полн.собр.соч.: В Ют. Т.1-3. М., 1962-1963.

тенденций. Не вдаваясь в анализ текстов этих сборников (это увело бы нас далеко от поставленной задачи), можно, как нам кажется, ограничиться лишь рядом автохарактеристик А.Белого. В них "Пепел" определяется как наиболее земной из лирических сборников Белого, при этом не важно, насколько автохарактеристика совпадает с реальным положением вещей, насколько она объективна и справедлива (кажется, она справедлива во многом), — важнее то, что именно так воспринимал или задумал книгу сам автор — это и должно, собственно, отражаться в поэтике. Характерно, что именно к периоду "Пепла" стало для Белого возможно утверждение о том, что "и жемчужные зори, и кабаки, и буржуазная келья, и надзвездная высота, и страдания пролетария — все это объекты художественного творчества"¹⁷, или о том, что "Действительность всегда выше искусства; и потому — то художник — прежде всего человек"¹⁸. Ведь по сути — "Пепел" есть перечеркивание прежних идеалов, их "дискредитация", "заземление", и то, что в нем, названном автором в сборнике "Стихотворения" (1923 г.) поэмой, "одинаково переплетаются темы реакции 1907 и 1908 годов с темами разочарования автора в достижении прежних, светлых путей", — слова не случайные, а глубоко продуманные А.Белым. Тематика "Пепла" предельно заземлена — это обнаруживается в каждом стихотворении, вошедшем в сборник: и в натуралистических картинах цикла "Деревня", и в реалистических зарисовках цикла "Россия", и во взаимном пересечении тем поэзии, безумия и арлекинады и т.п. Эта предельная "заземленность" и явилась оправданием предельно "прозаизированного" 4-стопного ямба, ритмическая отчетливость которого пала в книге до 11,0. При этом было бы неосторожно квалифицировать явление как ориентацию на ямбический стих XIX века во слабым вторым иктом (профили ударности в "Пепле": 81,7 — 62,5 — 58,9 — 100; 4-стопного ямба XIX в.: 93,2 — 79,7 — 53,2 — 100¹⁹) — по той причине, что, во-первых, хотя и направленность изменений акцентной силы от икта к икту и здесь, и там одинаковы, различ-

¹⁷ Б е л ы й А. Пепел. Стихи. Спб., 1909. Вместо предисловия. Цит. по: Большая серия, БП. С.543.

¹⁸ Большая серия, БП. С.543.

¹⁹ Т а р а н о в с к и й К.Ф. О ритмической структуре русских двусложных размеров. Табл. на с.424.

то здесь – синтез поэтической идеологии автора; темы "Золота в лазури" встречаются здесь с темами "Урны", пресуществляемой по-новому антропософией; и снова проходит тема России (тема "Пепла"), но не глухой России, а России мучительно ищущей своего духовного самоопределения. Автор считает, что этот отдел является наиболее сознательным. "Звезда" – "звезда" самосознания²². Обратим внимание, что здесь корректируются и темы "Урны", и, особенно, "Пепла" (с категорической формулой "Но не глухой России", между тем как Россия именно "глухая" – объект "Пепла" – ср. Соответствующий подзаголовок в сборнике "Стихотворения" 1923 г.). Возвращение к "былым идеинным странствиям" вернуло 4-стопный ямб к былым ритмическим очертаниям размера с высокой ритмической отчетливостью, причем это оказалось подчеркнуто особо, проведено демонстративно, в результате чего ОР_{II} в "Звезде" оказалась выше, чем в самом "Золоте в лазуре".

Таким образом, вроде бы намечается система зависимостей между повышенной "стиховностью" размера (высокой отчетливостью вторичного ритма) и ориентацией поэтического текста на символистскую оторванность от земного начала, потусторонность, мистические идеалы – поскольку каждое разрушение этих идеалов сопровождается спадом ОР_{II} и у Блока, и у Белого, равно как это наблюдалось и у их старшего современника – К. Бальмонта.

От цикла к циклу

Более подробное рассмотрение стиховой структуры (в означенном плане изменений ритмической отчетливости) в соотношении с семантическими сдвигами вносит дополнительные нюансы. Выше мы подробнее говорили о стихе Белого – в связи с тем, что в ритмических характеристиках его 4-стопного ямба наблюдалось больше непоследовательностей, нуждающихся в объяснении. При переходе же к рассмотрению изменений в ритме размера от цикла к циклу непоследовательности проявляются уже и у Блока, хотя, конечно, в меньшей мере. Тем не менее объяснить следует и их.

²² Б е л ы й А. Предисловие к разделу "Звезда". В его кн.: Стихотворения. Берлин: Пг.: М., 1923. Цит. по: Большая серия <БН> С.558.

Сразу отметим, что более или менее последовательный спад ОР_{II} так или иначе наблюдается и внутри трех томов канонического Собрания стихотворений Блока — от лирического цикла к следующему лирическому циклу, хотя и с рядом отклонений (таб. 3). При общем падении ОР_{II} некоторая аномалия возникает лишь в 4 циклах третьего тома: "Возмездие", "Ямбы", "Разные стихотворения" и "Родина". Эти циклы отклоняются от общей эволюции в разные стороны: в "Ямбах" и "Разных стихотворениях" ОР_{II} уменьшается намного резче ожидаемого: в "Возмездии" и "Родине", вопреки ожиданиям, ОР_{II} усиливается, Это основные

Таблица 3

Лирические циклы	Средняя сила иктов		ОР _{II}
	нечетных	четных	
Ante Lucem	63,8	98,7	34,9
Стихи о Пр.Даме	61,4	96,4	35,0
Распутья	63,4	98,1	34,7
Разные стих.	62,5	94,7	32,2
Город	65,7	93,5	27,8
Снежная Маска	66,6	94,4	27,4
Фанна	68,9	95,9	27,0
Страшный мир	61,9	88,9	27,0
Возмездие	64,8	92,8	28,0
/Ямбы/	/70,7/	/91,2/	/20,5/
Итальянские ст.	66,1	92,2	26,1
/Разные стих./	/71,4/	/92,0/	/20,6/
Арфы и скрипки	69,5	93,0	23,5
Кармен	69,7	92,3	23,2
Родина	67,0	94,8	27,2
В с е г о	65,4	94,5	29,1

более или менее ощутимые отклонения от общей картины замечательного ритма 4-стопного ямба блоковской лирики. Считаем необходимым оговорить и прочие отклонения — минимальные и незначительные: "Стихи о Прекрасной Даме" (превосходит предыдущий цикл по ОР_{II} на 0,1); "Страшный мир" (ОР_{II} по сравнению с предыдущим циклом не падает). Этим исчерпываются случаи, нарушающие картину последовательного падения ОР_{II} у Блока. Нарушения эти, однако, не меняют стройности всей картины, и это неожиданно еще и потому, что стихотворения, вошедшие в раз-

ные циклы, начиная со второго и третьего томов, хронологически постоянно перекрывают друг друга, и все же отсутствие четких хронологических границ между циклами не мешает четким и однонаправленным изменениям.

Необходимость поисков семантических объяснений явлению приводит, прежде всего, к мысли о единстве "трилогии" Блока. Блоковская стихотворная эпопея отражает путь автора от отвлеченной лирики к конкретным явлениям окружающего мира, путь "вочеловечения". Этот путь не мог пройти мимо самой структуры стиха, и, соответственно, последний также шел от отвлеченной музыкальности симметричных форм и асимметрии форм более разговорных. Это отразилось не только в "дисгармонии" тонических размеров, верлибра, стиховой структуры "Двенадцати" и т.п., но и на ритмике одного — и основного — из классических размеров. "Хронологические инверсии" как раз и создали эту нисходящую отчетливость на протяжении всей "трилогии". И на фоне этого постоянного процесса утери симметричности, двучленности 4-стопного ямба, отдельные отклонения приобретают высокую содержательную значимость.

Пока, оставив в стороне "Ямбы" и "Разные стихотворения" третьего тома (об этих циклах — ниже), остановимся на вопросе: какие стихотворные циклы выделяются вверх от постоянно падающей кривой OP_{II} ? Таковыми являются циклы: "Стихи о Прекрасной Даме", "Возмездие" и "Родина". Придется согласиться с тем, что это — основные центры, вокруг которых разворачиваются лирические события "трилогии", в них отражено основное тематическое развитие "романа в стихах", и с этой точки зрения они являются содержательными курсивами лирического повествования. Именно они вычленяются ритмически, становятся своего рода "ритмическими курсивами", сигнализирующими о содержательных.

Четкость картины на первый взгляд нарушается тем, что три названных "ритмических курсива" распределены по томам неравномерно: следовало бы ожидать по одному в каждом из томов, между тем как один из них приходится на первый том, а два следующих — на третий, во втором же томе спад OP_{II} не нарушается ни разу. Конечно, было бы несерьезно такую четкую ритмическую организацию вменять в обязанность автору "трилогии". И тем не менее, четкость картины нарушена лишь на первый взгляд — если содержательные границы трехтомника усматривать лишь между томами. Однако в "трилогии" можно видеть и иное содержательное членение. В лирике Блока отчетливо вы-

делаются три следующие непосредственно друг за другом группировки лирических циклов, каждая из которых представляет собой новое пространственно-временное абстрагирование. Общий путь Блока от лирических абстракций к реальности повторяется в каждой из них заново в более миниатюрном виде: лирическое событие и лирическое "я" резко отделяются друг от друга и далее постепенно сближаются, и по мере этого сближения явления начинают получать реальные черты.

Первая такая группировка охватывает циклы от "Ante Lucem" до "Города", вторая — от "Снежной Маски" до "Ямбов", третья — от "Итальянских стихов" до "Родины". То обстоятельство, что границы этих группировок не совпадают с границами томов, является лишь еще одним из моментов, скрепляющих три тома стихотворений между собой. Группировки эти идентичны в том, что их поэтический мир претерпевает сходное развитие от отдаленного к близкому и — в этом смысле — от ирреального к реальному. При этом внутри каждой из них оппозиция "далекое — близкое" получает различные значения. Действие перемещается в реальное (близкое) пространство из мистического (в первой группировке циклов), из фантастического (во второй группировке) и из экзотического (в третьей группировке) пространств. Каждое новое из этих временно-пространственных характеристик лирического события и героев накладывает свой отпечаток на ритмические очертания 4-стопного ямба.

Ритмические изменения рассматриваемого размера внутри этих группировок в миниатюре повторяют ритмические изменения в "трилогии" в целом. Из таблицы 3 видно, что циклы, открывающие каждую из этих группировок, реализуют в 4-стопном ямбе четкий вторичный ритм по сравнению с последующими циклами: по мере приближения к последнему циклу группировки OP_{II} размера нивелируется. Момент нового пространственно-временного абстрагирования и создает предпосылки для нового взлета OP_{II} размера в начальных циклах группировок и, тем самым, для дополнительных "нарушений" картины спада OP_{II} . Однако в "Снежной Маске" эта возможность не реализуется; реализуется она лишь в "Итальянских стихах".

Обратимся к лирическим циклам А. Белого (табл. 4). Картина здесь, как и было при рассмотрении сборников Белого, менее последовательна, чем у Блока. Однако оговоримся, что одна из причин этого в возможной "невеликости" статистического материала, в результате чего могла возникнуть некоторая не-

велировка статистических закономерностей. Так, в циклах "Россия", "Просветы" и "Горемыки" сборника "Пепел" оказалось всего по одному произведению, написанному в 4-стопном ямбе, в 24 строки каждое.

Таблица 4

Лирические циклы	Средняя сила иктов		ОР _П
	нечетных	четных	
Образы	63,1	94,9	31,8
Багр. в терн.	63,6	94,3	30,7
Россия	62,5	95,8	33,3
Паутина	67,7	79,3	11,6
Город	74,8	79,0	4,2
Безумие	65,2	88,2	23,0
Просветы	75,0	85,4	10,4
Горемыки	66,6	97,9	31,3
В. Брюсову	68,3	86,2	17,9
Зима	66,6	90,6	24,0
Философ. грусть	67,1	83,2	16,1
Тристыя	66,2	89,1	22,9
Думы	68,6	83,9	15,3
Посвящения	61,9	88,4	26,5
Звезда	53,1	93,8	43,7
В с е г о	56,5	86,3	29,8

Тем не менее, следует обратить внимание на следующее: общий след ОР_П, который наблюдается все же в книге "Пепел", образует два полюса: высшая ОР_П — в цикле "Россия", низшая — в "Городе". В то же время придется согласиться, что Россия является для Белого объектом мистического смысла, идеальным, между тем как город в его поэтической системе оказывается неким антиподом идеального. Не случайно ведь у него (как, впрочем, и у Блока) образ Небесной Девы, Жены, впоследствии соединяется с образом России. И вновь оказывается, что высокий мистический смысл, высокая символизация стимулирует высокий ОР_П. И именно потому, что с циклом "Россия" во многом перекликается цикл "Горемыки" — в последнем также наблюдается повышение ОР_П. Правда, как уже отмечалось, в этих циклах по одному произведению в 4-стопном ямбе, и их статистические показатели, по-видимому, не столь авторитетны. Но, с другой

стороны, этот факт свидетельствует о том, что в данных циклах ориентация на ритмически отчетливые стиховые формы вытеснила 4-стопный ямб более ритмичными формами ямбического трехстопника, хореев и, особенно, трехсложников, а эпизодический 4-стопный ямб принял соответствующие контексту высокоритмичные очертания. И, наконец, тем более значима близость показателей OP_{II} этих циклов, обнаруживающаяся и локально на одном тексте.

В сборнике "Урна" явно обнаруживаются циклы с пониженной OP_{II} ("В. Брюсову", "Философическая грусть", "Думы") и с повышенной OP_{II} ("Зима", "Триптих", "Посвящения"). Цикл "В. Брюсову" является скорее прологом ко всей книге, посвященной тому же лицу, и, видимо, классические формы, к которым тяготел в своей поэзии предшествующего периода Брюсов²³, подсажали Белому "классический" вариант русского 4-стопного ямба — ритмическую форму XVIII века с пониженной ударностью второго икта, — что и явилось причиной низкой OP_{II} размера. Что касается двух других циклов, то здесь уже спад OP_{II} — результат не историко-культурных ориентаций, а сдвигов содержательного плана. Иронический настрой "Философической грусти" предопределил низкую OP_{II} в этом цикле. В "Думах" тот же фактор связывается с возвращением к теме России в ассоциациях, родственных "Пеплу" ("Вздохнешь, уснешь — и пепел ты, Рассеянный в пространствах ночи" — "Просветление", БП, с. 327), однако любопытно, что ориентация здесь не на цикл "Россия" в сборнике "Пепел", а на общую OP_{II} всего сборника.

Между тем циклы с повышенной OP_{II} во многом противопоставляются названным. В "Зиме" появляются мотивы, родственные со "Снежной Маской" Блока. А. Белый здесь обращается вновь к мистическим образам ледяной, снежной Леры. Цикл "Триптих" характеризуется новым взлетом мистических видений, светлыми тонами, переключившимися с "Золотом в лазури" (даже ночь окрашивается в аналогичные цвета: "Так ночи темь свой кубок пролила, — Свой кубок, кубок кружевом златым" — БП, с. 316). Цикл "Посвящения" — это вообще взгляд назад ("О, где ты, юность золотая"; "О, если б как в былые годы" и т.п.), все к тому

²³ Профили ударности Я4 Брюсова 1898—1901 гг. по К.Ф. Тарановскому: 89,2 — 83,4 — 57,1 — 100. См.: Кирилл Тарановский. Русские четверстопни ямба у первых десяти — яма XX века, табл. на с. 20; соответственно этим числам OP_{II} размера оказывается — 18,6.

же "золотолазурному" периоду (не случайно именно здесь появляются строки, посвященные В.Соловьеву – в стихотворении "Сергею Соловьеву": "Ты помнишь? Твой покойный дядя, Из дали безвременной глядя, Вставал в метели снеговой..." БП, с. 330).

Таким образом, принцип ритмических вычленений, подчеркиваний отдельных циклов в контексте книги наблюдается и у Белого. Заметим, что, как и у Блока, ритмически вычленяются циклы, вокруг которых разворачивается основной лирический сюжет и которые развивают темы, наиболее важные для авторов, приобретающие для них особый символистский смысл. Потому чрезвычайно важно, что в процессе в той или иной степени последовательно осуществляемого падения ОР_П, с приходом в последние предреволюционные годы к теме родины, у обоих поэтов ОР_П размера заметно повышается ("Родина" Блока и "Звезда" Белого).

К ХАРАКТЕРИСТИКЕ "АВТОРСКОЙ МИФОЛОГИИ" А.БЛОКА

М.В. Безродный

Ряд работ, преимущественно последнего десятилетия, обнаружил плодотворность интерпретации символистских текстов на основе выделения в художественном сознании и творческой практике их создателей устойчивых сюжетно-тематических комплексов, которые условно определяются исследователями как "авторские (индивидуальные) мифы", восходящие к некоему единому общесимволистскому "мифу о мире". (Само существование такого мифа мыслится залогом допустимости рассматривать русский символизм в качестве субстанционального, а не просто формально-стилевого единства). Речь при этом идет, прежде всего, о "соловьевской" разновидности символизма, воспринявшей концепцию триадического развития и становления мира в борьбе космического и хаотического начал за Мировую душу. Для описания центральной коллизии этого мифа (томления Души мира, отторгнутой Хаосом от Бога и взывающей воссоединения, "синтеза") "соловьевцы" нередко используют сюжет о мертвой/спящей царевне (невесте)¹. (Сюжет этот – целиком или во фрагментах – ретроспективно обнаруживается символистами во всей мировой культуре и истории, поэтому конструирование мифов-"изводов" естественно предполагает цитатное привлечение самых разных женских образов – Персефоны и Эвридики, Тансы и

Джувьетты, лермонтовской Тамары и гоголевской пани Катерины).

Применительно к творчеству Блока сюжет о свящей царевне исследован в работах Э.Г. Минц. Возьмем на себя смелость высказать предположение о параллельном существовании в символической мифологии его "мужского" коррелята, который восходит к архаическим, но оказавшимся органичными эстетическому сознанию рубежа веков, представлениям об умирающем и воскресающем божестве (см., например, популярные в сочинениях символистов образы Осириса, Адониса и, особенно, Диониса и Христа). Так, в ряде текстов Блока можно увидеть - с разной степенью отчетливости - фрагментарное развертывание и варьирование сюжета (мифа) о мертвом/спящем царевиче (женихе). Не претендуя на сколько-нибудь полное его описание во всех трансформациях и сцепленных с другими элементами "авторской мифологии" Блока, попытаемся обозначить лишь некоторые видимые контуры темы, привлекая для иллюстрации краткую выборку примеров.

Прежде всего обратим внимание на блоковскую восприимчивость к воплощениям этого сюжета-мифа современниками, которые, что важно иметь в виду, именно этой гранью своего творчества оказали воздействие на поэта. Так, в лирике Вяч. Иванова Блок находит "отражение страждущего бога, растерзанного и расчлененного, взывающего к своей ипостаси..." (У, I4)², а о поэзии Л. Семенова пишет: "Леонид Семенов в стихах говорит о том, что такое еще не пришедший мессия, царь с мертвым лицом, царевич, улыбающийся в гробу <...> Мертвого царя подымлет на щиты близкая дружина <...> Ожидание воскресения крепче запирает грудь <...> Смертный сон царевича совсем близок <...> Ветер <...> исходит от самого солнца - воскресающего и требующего воскресной жертвы царя <...>" (У, 591-592).

Достаточно рельефно этот сюжет проступает в лирике самого Блока: "Я умер. Я пал от раны <...> Так лежу три дня без движенья <...> На четвертый день я восстану. Подыму раскаленный щит <...>" (I, 365-366); "Я готов. Мой саван плотен. Смертный венчик вокруг чела ... Опустит прозрачный полог Отходящего царя" (II, 35); "Тихо в сонной колыбели Успокоился царек" (II, 113; в рукописи стихотворения имелась строчка "Царь отходит умирать!" - II, 408); "Хочу стряхнуть всякой-то сок ... Вот меч. Он - был. Но он - не цужен. Кто обессилил руку мне?" (III, 29); "Восторг души первоначальный Вер-

нет ли мне моя земля? ... Иль на возлюбленной поляне Под шелест осени седой Мне тело в дождевом тумане Раскроет коршун молодой? ... И в новой жизни, непохожей, Забуду прежнюю мечту...?" (Ш, 131).

Аналогичную, хотя, безусловно, и менее обязательную, интерпретацию допускают также следующие контексты: "И буду в позднем умиленьи Я, умирающий едва, Взывать о новом воскресеньи..." (I, 62); "Ты проснешься, вновь освобождён" (I, 184); "Здесь печально скажут: "Угас", Но Там прозвучит: "Воскресни!" " (I, 262); "Я встану из гроба..." (I, 366); "В этот яростный сон наяву Опрокинусь я мертвым лицом" (II, 37); "И на снежных постелях Спят цари и герои Минувшего дня ... И приветно глядят на меня: "Восстань из мертвых!" " (II, 250); "...кажется железней, непробудней Мой мертвый сон" (Ш, 201).

Нередко "спящий царевич" выступает в ипостаси умершего возлюбленного (жениха): "Не проливай горячих слез Над кратковременной могилой. Пройдут часы видений, грез, Вернусь опять в объятья милой" (I, 23); "Невеста напрасно ждет, Он был, но он не придет" (I, 229); "Друг мой, князь мой милый Пал в чужом краю. Над его могилой Песни я пою" (I, 534); "Закатилась Ты с мертвым Твоим женихом" (II, 18); "Что там с миленьким дружком? ... Белый саван - снежный плат ... Тяжело проспать в гробу" (II, 209-210); "Пусть скачет жених - не до скачет!" (Ш, 26); "А за гробом - в траурной вуали Шла невеста, провожая жениха..." (Ш, 123)³. В духе европейских *dansez macabres* и романтической традиции баллад о мертвом женихе герой подчас приобретает демонический облик "живого мертвеца": "Как тяжело мертвецу среди людей живым и страстным при творяться!" (Ш, 36) и т.п.

В смысловую орбиту рассматриваемого сюжета-мифа оказывается вовлеченной - в *pendant* к образу "мертвой невесты" Офелии - фигура "мертвого царевича" Гамлета: "Милый воин не вернется, Весь одетый в серебро... В гробе тяжело всколыхнется Бант и черное перо..." (I, 17); "Тебя, Офелию мою, Увел далеко жизни холод, И гибну, принц, в родном краю, Клинком отравленным заколот" (Ш, 91).

В сценах воскресения используется символика Страшного суда ("Но, ложась в снеговую постель, Услыхал заключенный в гробу, Как вдали запевала метель, И небесам подымая трубу" - однако более интересными представляются случаи, когда воскресение героя описывается как пробуждение его ото сна "лю"

(*vice versa* параллельного сюжета – о спящей царевне): "Ты сама придешь в мою келью И разбудишь меня ото сна" (I, 234); "Губы коснулись ланит ... и рыцарь проснулся" (I, 375); "Но, воспылав же зарю, Я воскресал на новый бой" (I, 494).

Рассматриваемый сюжет отразился также в блоковской прозе (см., например, "портрет" В.Д.Полякова: "... прекрасное он любил, как умирающий жених любит свою остающуюся на земле невесту" – У, 4II) и драматургии (в "Незнакомке" – образ рыцаря Голубого, не ведающего, мертв он или жив, и дремлющего под снегом; в 7-й картине "Песни судьбы" – образ Германа, засыпающего и пробуждаемого Фанной).

В заключение отметим, что варианты образа "мертвого жениха" могут сосуществовать и, взаимоналагаясь, сливаться в пределах даже одного блоковского текста⁴. Это обстоятельство позволяет переосмыслить и "прояснить" содержание некоторых произведений. Ограничимся одним примером – системой образов стихотворения "Дома растут, как желанья...":

.....
Так все вещи меняют место,
Неприметно уходят ввысь.
Ты, Орфей, потерял невесту, –
Кто шепнул тебе: "Оглянись...?"

Я закрыл голову белым,
Закричу и кинусь в поток.
И всплывет, качнется над телом
Благовонный, речной цветок

(I, 238).

"В заключение описано окончательное нисхождение лирического героя в смерть и появление над его телом речного цветка", – так комментирует текст Зоя Юрьева⁵. Между тем речь идет, по-видимому, о гибели героини, а не героя. "Благовонный, речной цветок" вызывает ассоциации с "цветами Офелии" в стихах "гамлетовского" круга⁶; ср.: "Но разве мог не узнать я Белый речной цветок, И эти бледные платья, И странный, белый намек?" (I, 195). Однако коль скоро потерянная невеста – не только Эвридика (*explicite*), но и Офелия (*implicite*), то и жених предстает одновременно Орфеем и Гамлетом. "Сложность" текста, таким образом, кроется не в кажущейся неясности субъекта (субъектов) говорения (стихотворение построено в форме монологического обращения "ее" к "нему", а в органичной слиянности трагических фигур Орфея и Гамлета, автоном-

ных в истории культуры и еднвосушных в "авторской мифологии" поэта⁷.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Иногда этот сюжет контаминируется с другими - о деве, плененной змеем (см., например, эссе "Апокалипсис в русской поэзии" Андрея Белого или стихотворение "Клеопатра" Блока).
- 2 Ср. замечание У. Дешарт во "Введении" к "Собранию сочинений" Вяч. Иванова (Брюссель, 1971. Т. I. С. II6); "Всегда и всегда по-разному пересказывает он дионисийский миф. Поет ли он весну или любовь, Персефону или Орфея, он неизменно славит единство страдания и ликования, умирания и возрождения...".
- 3 По пронизательному наблюдению В. Н. Топорова, образ "мертвого жениха" в поэме Ахматовой "У самого моря" развивает тему блоковских стихов о "мертвой невесте" (Тезисы докладов IУ летней школы по вторичным моделирующим системам, 17-24 авг. 1970 г. Тарту, 1970 г. С. 109). Как видно, однако, уже из приведенных примеров, мотив "мертвого жениха" имеет весьма регулярный характер и в лирике самого Блока.
- 4 Ср. известные "догадки" Мясского, Вяч. Иванова и др. о тождестве жертвенных ипостасей Диониса и Христа.
- 5 *American contributions to the 8th International congress of Slavists. 1978. - P. 787.*
- 6 Ср.: М и н ц З. Г. Цикл Ал. Блока "Распутья" // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. 1985. Вып. 657. С. 10-11. Эта система образов, по-видимому, в значительной степени восходит к Фету ("Офелия гибла и пела, И пела, сплетая венки, С цветами, венками и песнью, На дно опустилась реки...").
- 7 Много позже Пастернак увидит аналогию в судьбах "своего" Гамлета и Христа: "Если только можно, Авва Отче, Чашу эту мимо пронести" ("Гамлет").

ФУТУРИЗМ И "НЕОРОМАНТИЗМ"

(к проблеме генезиса и структуры "История бедного рыцаря" Ел.Гуро)

З.Г. Мянц

С.А.Венгеров¹ ввел и частично раскрыл термин "неоромантизм" как обозначение господствующей литературной (добавим: и общекультурной) стилевой тенденции конца XIX-нач.XX века. По Венгерову, "неоромантизм" включает в себя и символизм (в широком значении слова, т.е. все "Новое искусство"), и творчество Л.Андреева, и ряд произведений М.Горького, и многие другие явления искусства этого периода.

"Неоромантизм" в своих самых общих проявлениях — реакция на бытописательные тенденции русского реализма, противопоставившая им различные типы изображения с "повышенной мерой условности". В "новом искусстве" же (или в экспрессионизме Л. Андреева, или в "неоромантических" устремлениях В. Короленко, Горького, В.Вересаева и т.д.) все эти общие, "родовые" приметы получают — в каждой из выделенных или не выделенных здесь разновидностей — свои, особые конкретизирующие и разветвленные воплощения тех же тенденций. Так, "новое искусство" возникает как отрицание "шестидесятнического" отождествления искусства с познанием Истины и с Пользой и "семидесятнического" (народнического) отождествления его с пропагандой этических норм Добра. Истине ("правде-истине", по Н.К.Михайловскому) и Добру ("правде-справедливости") в "новом искусстве" противопоставляется Красота ("правда-красота"), эстетическое. Повышение меры условности в этом случае будет связано с представлением об искусстве как творчестве — создании, по словам Н.Минского, "собственной вселенной", соотносящейся с "реальным", внетекстовым миром каким угодно способом, кроме стремления к "тождеству"².

Но эти же отношения "неоромантизма" и его составляющих удобнее представить как более сложно организованную структуру, подструктуры которой иерархически противопоставляются друг другу по ряду признаков, в частности: "центр — периферия" (Ю.Тынянов). Центром (вслед за Ю.Лотманом) я буду считать наиболее четко организованные подструктуры (в частности — создающие свои автометаописания, а также выделяющие внутри себя подструктуры низшего ранга), периферией — подструктуры менее организованные, без четко очерченных границ. Центром "неоро-

мантизма" безусловно будет "новое искусство" (что, в частности, позволяет определить его место в культуре конца XIX-нач. XX в. в целом).

Сложная структурированность "нового искусства" (для 1890-1900-х гг. — это символизм в широком значении слова) проявляется, в частности, в его (хорошо известной) внутренней неоднородности. Считать ли, как это делали сами символисты и последующие историки литературы XX в., что внутри символизма существуют "две стихии" (Вяч.Иванов): "декаданс" и младосимволизм, или говорить о трех разновидностях "нового искусства"³, в любом случае очевидно, что речь идет не о равноправных "составляющих". Наиболее сложно организованной (с одной стороны — самой национально-самобытной и оригинальной, с другой — предельно эзотеричной) художественной разновидностью символизма будет младосимволизм ("соловьевство"). Это, так сказать, "центр центра" "неоромантических тенденций эпохи.

Как известно, культурные системы в период их жизни умножают свои подсистемы. Постсимволизм 1910-х гг. во всех его ответвлениях тоже может быть рассмотрен как подсистема "неоромантизма". Это отношение к "новому искусству" определяется более сложно. С одной стороны, легко представить различные группировки 1910-х гг. как наследников трех упомянутых выше внутрисимволистских тенденций. Кубо-футуризм наследует такие существенные черты "эстетического бунта", как антиэстетизм, резкая конфронтация с "наследием" предшественников, эпатаж, противопоставление нормативной ("правила") и поэтической грамматики, импрессионистичность стиля и композиции и т.д. (Ср. также на уровне субъективных поэтических симпатий влияние футуризма на бывших "декадентов" Брюсова и Ф. Сологуба). Поэтике раннего акмеизма — прямое продолжение традиций символистской литературы "эпохи стилизации" (конца 1900-х гг.). Акмеизм тесно связан с такими представителями третьей линии "нового искусства", как Инн. Анненский с его трагическим эстетизмом, лишенным, однако, декадентского индивидуализма, солипсизма или открытого бунтарства; как М. Кузмин с его "кларизмом". Труднее указать на столь же литературно значимую группировку прямых наследников "младосимволизма", зато в литературе 1910-х гг. играют важнейшую роль сами бывшие "соловьевцы" (Блок, Белый, Вяч.Иванов). Ср. также отражения символистских мистических утопий и поэтики в творчестве молодых С. Веснина и Н. Клюева, в произведениях

писателей из послеоктябрьской группы "Скифы" и т.д.

Но "неоромантическая" литература постсимволистского десятилетия соотносится с "новым искусством" 1890-1900-х гг. и иным образом (это особенно заметно не в групповых программах и общегрупповых тенденциях поэтики, а в индивидуальных ориентациях художников). Речь идет о том, что художники 1910-х гг., чье творчество так или иначе соотносено с символизмом (а, следовательно, и с неоромантизмом), весьма свободно наследуют самые различные (в том числе и ранее противопоставленные, враждебные друг другу) эстетические установки и поэтические структуры — как внутри символизма и "неоромантизма", так и за их пределами. Связано это с характерным для постсимволистского десятилетия размыванием граней между прежде различными тенденциями символизма (процесс стал особенно заметным после организационного распада направления), а также между "новым искусством" как центром и внесимволистскими перифериями "неоромантизма" и, наконец, между "неоромантизмом" и альтернативными художественными культурами (прежде всего — реализмом; ср. путь И. Бунина, с одной стороны, и А.л. Блока — с другой; ср. также сближение в послереволюционный период, после 1907 г., "неоромантизма" с "массовой культурой"). Это размывание граней обусловлено рядом исторических (революция 1905 года обратившая внимание художников к "реальности", истории, современности, социальным вопросам), эстетических (экспансия символизма во внесимволистскую тематику, а реалистоз — в символистские темы и способ построения "художественного мира") и историко-типологических причин (в последнем, в частности, относится "типология конца" различных литературных направлений: если прежняя культурная доминанта в ее уже завершенных проявлениях становится "классикой", живой историей, то ее дряжащая жизнь, которая постепенно окисляется в глазах современников эпигонством, уходит, как показала формальная школа, на культурную периферию — как правило, до ее последующих воскрешений).

Особенностью литературы постсимволистского десятилетия становится именно парадоксальное сочетание этой свободы индивидуальных творческих ориентаций внутри "неоромантизма" и четкой разграниченности и конфронтации литературных группировок и их программ.

Важна и еще одна особенность "неоромантизма" 1910-х гг.: размывание его граней и внутренней структуры коснулось более

всего (как это, видимо, и всегда бывает) именно прежних центров системы. "Новое искусство" как бы "растекается" по всему пространству "неоромантизма", а, с другой стороны, для дооктябрьской литературы связи с мистико-эстетическим утопизмом "соловьевства" оказываются в целом менее актуальными, чем влияние декадентского "эпатажа" или поэтики стилизаций.

Среди итогов этого процесса — усиление веса собственно романтической (в частности, лермонтовской) традиции. Напомним хотя бы о месте "лермонтовского пласта" в творчестве раннего Маяковского, Б. Пастернака, М. Цветаевой 1920-х гг., отчасти — в поздней лирике Блока и др. Конечно, Лермонтов — важнейший "пик" русской лирики почти для всех символистов 1890—1900-х гг. Однако Лермонтов особо выдвигался "бунтарским" символизмом 1890-х гг., например, Ф. Сологубом. "Утопический символизм" начала века, как правило, стремился переосмыслить лермонтовское поэтическое мирозерцание в "соловьевском" духе (ср. "Апокалипсис в русской поэзии" А. Белого) или противопоставлял романтизм как таковой (наиболее явно — романтизм Жуковского и Лермонтова с его антитезой "земного" и "небесного") символистским идеям "синтеза" духовных и материальных начал бытия. "Романтиками" современного искусства, с точки зрения символистов-соловьевцев, были "декаденты" или "эстеты" конца 1900-х гг., но никак не они сами — "теурги" с их мистико-эстетической утопией (ср. характеристику А. Белым и С. Соловьевым в 1907 г. Блока периода "Нечаянной радости" одновременно как изменника Вечной Женственности и как "романтика" в духе Жуковского).

Идеи "синтеза" понимались при этом и как связанные со "старым романтизмом", и как сложно его трансформирующие, а "декаденты" казались только "новыми романтиками". Подобное самоосмысление младосимволизма не было лишено объективности и подчеркивало, в частности, большую традиционность "декаданса". Размывание центральных подсистем, таким образом, как бы усиливало "традиционные" моменты "неоромантизма".

Сказанное имеет самое прямое отношение к творчеству Ел. Гуро вообще и к ее последнему, до сих пор не опубликованному произведению "История бедного рыцаря" (ниже — ИБР) — в особенности⁴. Организационно примыкавшая к футуризму Гуро, как уже отмечали исследователи ее творчества⁵, по своему поэтическому мирозерцанию и структуре произведений — и футурист, и художница, тесно связанная с символизмом. Добавим к

этому, что ИБР имеет и точки соприкосновения с акмеизмом, а от символизма наследует равно и утопические, и "романтические" его тенденции. Активно отразились в ИБР и представления, вообще выходящие из рамок "неоромантизма".

"История бедного рыцаря" – произведение, дошедшее до нас в ряде черновых набросков и в нескольких машинописных копиях, сделанных после смерти Елены Гуро ее мужем, художником Матюшиным, ее сестрой Ек.Гуро (Низен). Копии эти, в случае подготовки ИБР к публикации, безусловно, будут нуждаться в серьезной текстологической критике. Но все же дошедший до нас и анализируемый ниже текст ИБР – произведение Гуро, дающее полное представление о смысловой и стилиевой структуре этого художественного текста и его фабуле и достаточно полное – о его общей композиции.

ИБР состоит из двух основных частей: "История госпожи Эльзы" и "Из поучений Светлой горницы". Первая – стилизованная легенда о том, как госпоже Эльзе стал являться "воздушный юноша" – дух "кроткий, добрый, жалостный", но болезненный и жестоко гонимый, в котором героиня опознает своего (умершего? или нерожденного?) сына и который называет ее матерью, а себя – "духом". По прошествии известного времени рыцарь перестает посещать мать, и она "больше не увидела его, пока не сделались однородными по плоти и не соединились в радости". Но явление "бедного рыцаря" было для госпожи Эльзы незабываемым, она постигла высшую радость уже на земле, и "утешение ее было во все дни неисчерпаемым".

Вторая часть – "Из поучений Светлой горницы" – наиболее неоднородна по составу: она начинается поэтическим пересказом сказки о Финисте Ясном соколе (как известно, ее сюжетная основа – история Амура и Психеи) и "Сказания об Олафе Белобрысом", сюжетом и "северным" колоритом восходящего к миру саяг. Первый сюжет оказывается вариантом истории госпожи Эльзы и "бедного рыцаря", второй – вариацией размышлений на тему о духовной сущности этого же героя. Затем следуют сами поучения – своеобразное "Евангелие от рыцаря бедного" (или – поскольку здесь очень важны эсхатологические мотивы – "Откровение рыцаря бедного"). В свете структуры 2-й части ИБР в первой проясняется то, что позволяет ее определить как историю Богоматери (ее "хождения по мукам"). Ниже произведение Ел.Гуро будет рассмотрено только в одном аспекте – генетическом – и только с одной целью – показать свободу художественной ориентации писателя постсимволистской эпохи в

различных традициях как важных для "неоромантизма", так и выходящих из его рамок.

Общий средневековый и западный колорит произведения, от упоминаний готических окон, "высоких, как небосклон", Святого Грааля, красот Рейна (в описании места действия мелькает и совсем иная деталь - "мыза", напоминающая о Финляндии и Уусишарку, где часто жила Гуро) - до чудес, которые творит "рыцарь бедный" и которые происходят с госпожой Эльзой, культа Матери, самого образа "рыцаря бедного", восходящего к "Легенде" из "Сцен из рыцарских времен" Пушкина, - все это в целом создает мир, постоянно привлекающий русских и европейских романтиков. Романтическое начало произведения связано и с образом самого рыцаря. Бесконечно одинокий, добровольно порвавший с миром Света, чтобы приобщиться к земле и ее страданиям, "бедный рыцарь" гоним и унижаем как самой этой землей, людьми, так и духами зла. Более того: особая миссия "бедного рыцаря" (о ней будет сказано ниже) не позволяет ему, "христову рыцарю", полностью слиться и с миром Христа. Бедный рыцарь - абсолютный антагонист героев "демонического" склада, но он так же одинок, как и они. В "сегодняшней" структуре космического универсума для него нет места.

По сути дела, так же одинока и мать (это особенно заметно в "Истории госпожи Эльзы"). Земная женщина, она завидует "матерям воплощенных детей" и не может быть полностью счастлива свиданиями с "воздушным юношей". Ее мольбы к сыну о воплощении чуть не приводят ее к предательству ("вагнеровский пласт" сюжета). И хотя в будущем свидание и полное слияние Сына и Матери неизбежны, но в художественном настоящем ИБР их тоскующая любовь полна взаимного непонимания. Эмоциональным фоном I-й части ИБР становится тоска о слиянии (контакте) с "другим" и его невозможность - одна из ведущих тем и "старого" романтизма, и декаданса 1890-х гг.

Но ИБР теснейшим образом связана и с младосимволистской традицией. Это отражается и в культе женственного (здесь - материнского) начала, и в сближении Матери и Богоматери, и в эсхатологическом чувстве, пронизывающем особенно вторую часть ИБР. Хотя завершение "Истории госпожи Эльзы" говорит о встрече не здесь, а там, но весь текст пронизан оправданием земного, близким к той "реабилитации плоти", которая была одной из главных примет символизма. За этими на-

строениями стоит пантеизм, доведенное до футуристического отстранения символистов представление о том, что все на земле будет оправдано: не только природа и люди, но и животные, растения и вещи. Наконец, в ИБР господствует столь чуждый футуризму культ Красоты. Понимание Красоты у Гуро лишено декадентского и футуристического оттенка антиэстетизма: это хотя и гонимая, ущербная красота, но всегда — Красота и всегда связанная с абсолютным добром и любовью. Соловьевский идеал "синтеза истины, добра и красоты" — поэтическая программа ИБР.

Наиболее отчетливо преемственность от младосимволизма видна в структуре образа рыцаря. Это — полигенетичный образ, из полигенетичности которого складывается его иррациональная многозначность, символичность, мистическая "темнота" окончательной сущности героя. Сама парадигма текстов, дешифрующих этот образ (средневековый рыцарь — пушкинский "рыцарь бедный" — князь Мышкин Достоевского — бичуемый отрок Ф.Сологуба — Христос), исключительно близки к генетическим "составляющим" лирического "я" в "Стихах о Прекрасной Даме" Блока и "Золоте в лазури" Андрея Белого. Вместе с тем в ИБР отчетливо заметно и прямое воздействие творчества молодых Блока и Белого.

Не менее важны в ИБР и линии ее соприкосновения с футуризмом: апология "вещей" и их души, утопичность, постоянная мысль о будущем (составляющая основное содержание "Поучений Светлой горницы"), импрессионистичность, примитивистские и дадаистские черты стиля и мышления, ряд важных особенностей композиции (фрагментарность) и т.д. Наиболее далека ИБР, на первый взгляд, от акмеизма, что для Э.Гуро, тесно связанной с футуристами, подписавшей ряд футуристических манифестов, было бы вполне естественным. Однако при внимательном ознакомлении с произведением такое впечатление исчезает. И "История госпожи Эльзы" и "Поучения Светлой горницы" — произведения стилизованные. Дух средневековья, мираклей в 1-й части ИБР, евангельской притчи и Откровения Иоанна Богослова во 2-й пронизывает повествовательную манеру Гуро, хотя и сочетается с пронзительным лиризмом текста, его нерасторжимой связью с авторским "здесь и теперь", с постоянно звучащим голосом автора.

Следует отметить и другое: проза Э.Гуро вообще и проза ИБР в частности — лирическая проза. Это касается не только эмоционально-стилевой структуры текста, но и природы персо-

нашей. "Госпожа Эльза" — имя, под которым в ряде произведений фигурирует сама писательница, а сюжет о "явлении" умершего (или нерожденного?) сына — интимнейший и устойчивый мотив ее творчества. Сближение персонажей нарративной "Истории..." с лирическими героями сопоставимо со сближением стилизованного лирического "я" в поэзии акмеистов с эпическим персонажем.

Не менее характерна для ИБР и обращенность к тем или иным традициям и идеям символизма и "неоромантизма" в целом. Таковы эстетизм Гуро (не обязательно связанный с младосимволистской утопией, но, например, с мыслями Инн. Анненского об особой прелести незаметной, страдающей красоты), пантеистическое мирозерцание, мистицизм, иррационализм. Во многих случаях поиски точных "адресов" тех или иных сторон картины мира Гуро затруднены или бесплодны. Это касается, в частности, мистических настроений ИБР. Мистицизм Ел. Гуро носит особый характер и кое в чем определен относительно периферийным для русского символизма (и некоторых других выявленных "неоромантизма"), но все же постоянно возникавшим увлечением восточными религиями и теософией.

Контакты русского символизма с теософией изучены мало, футуристов — еще меньше. Совершенно очевидно, что Гуро унаследовала общее для всего "нового искусства" исключительно свободное отношение к любым религиозным системам и стремление к их "синтезу". Так, общий колорит мистических образов ИБР — безусловно каталитический (ср. выше об отражении в "Истории..." культа Богоматери), но описания простоты и аскетизма "Светлой горницы" (места проповедей Бедного рыцаря) и людей, в ней собравшихся, вызывают то раннехристианские, то протестантские ассоциации, а на груди у Бедного рыцаря — православный крест (эта деталь несколько раз повторяется и вызывает недоуменный вопрос госпожи Эльзы, на который Сын не отвечает).

В рамках этого же поэтического "синтеза религии" и отзвуки в ИБР буддистских и необуддистских образов и представлений (ср.: например, упоминание "двенадцати приближений" Бедного Рыцаря к его земному воплощению). Более существенно то, что общее мирозерцание Гуро в "Истории..." носит панпсихический характер (ср. панпсихические увлечения Л. Андреева конца 1900-х — начала 1910-х гг.; целый ряд футуристических представлений — например, отношение к "вещи" — также, видимо, имеет близкий генезис). Одна из центральных идей

"Поучений Светлой горницы" - утверждение "живой души" не только у животных, но и у растений, вещей и у всех земных явлений: "Вода отражает звезду, и он видит душу воды и звезды и бессмертную душу их встречи" (I). Однако панпсихизм Эл. Гуро совсем не похож на то, что Андрей Белый называл "буддизмом" Ф. Сологуба - на представление о множественности мира как иллюзии, блеске "покрывала Майи", за которым скрыто Единое и сущее - Нирвана, Смерть. Все поэтическое видение мира Эл. Гуро строится на представлении об одухотворении всего, но "всего" именно в разнообразии его бесчисленных индивидуальных проявлений. Импрессионизм и эмоциональный пафос ИБР проявляются именно в неожиданных, ярких и детализованных описаниях этой больной кошки, этой двери, ведущей на веранду, самой любимой брошки госпожи Эльзы и т.д. Открыто полемично по отношению к "восточной мистике" и резкое отрицание в ИБР "кармы", "кармического закона".

Будущее, о котором призван благовестить Бедный Рыцарь, - это оживление всего: людей, животных, растений, растоптанных у дороги или погибших под топором, и даже камней. Встреч, прошедших радостей. Мысль о "втором пришествии" как воскрешении - откровенно федоровская; ср. отражение идей Н. Федорова в творчестве символистов (Ф. Сологуб, Андрей Белый) и футуристов (В. Хлебников, Маяковский), а также близкого футуристам В. Чекрыгина и др. Но и здесь ИБР дает свое, оригинальное решение: вместо идей борьбы с законами природы, их преобразования у Гуро - мечты о любовном слиянии с природой, о ее очеловечении.

Наконец, Гуро в ИБР (как и в ряде более ранних своих произведений) зачастую вообще выходит из рамок любых представлений "нового искусства" и "неоромантизма". Это особенно ярко отражается в этическом пафосе ИБР. Панпсихизм для Гуро - "учение" о всеобщем и абсолютном Добре, о всеохватывающей и абсолютной Любви. Отсюда - полное неприятие нищезанятия (особого рассмотрения требует вопрос о полемическом отражении в "Поучениях Светлой горницы" притч нищезовского Заратустры). Отсюда - многообразные отражения толстовства (непротавление злу насилием, требование абсолютной любви к врагу, проповедь вегетарианства, доходящая до утопически максималистского представления о неизбежности в будущем отказа от еды вообще и т.д.), а также прямая связь Бедного Рыцаря с образами Достоевского (князь Мышкин, Алеша Карамазов). Отсюда же - проходящая через всю ИБР полемика с символизмом.

Для русского (как и европейского) символизма, в том числе и для младосимволизма, типично то выходящее на поверхность, то отступающее на задний план "оправдание зла", в котором слышны отзвуки и нищенства, и гностических представлений, и "каинитских" ересей (ср. драму Э. Гиппиус "Святая кровь" с аполгией убийства как вынужденного, но реально единственного пути к святости).

Полемика с символизмом (в том числе и с младосимволизмом) существенно организует ИБР. Она начинается уже с вопроса об онтологической природе Бедного Рыцаря, постоянно обсуждающегося в "Истории..." и, вместе с тем, отраженного в структуре образов и главных героев.

Как известно, одна из основных идей младосимволизма — представление Вл. Соловьева о мистической неизбежности второй стадии развития мира — "антитезы", сотворения и развития земного, материального мира, который, при всей своей исконной греховности и злобе, в конечном итоге, изжив зло, становится необходимой составной частью конечного универсального "синтеза", "брака неба и земли". У Жережковского это "оправдание материи" переходит (под влиянием нищенства) в идеи "реабилитации плоти", в мысль о равноценности, равной значимости для мировой истории начал "Христа и антихриста" и о равной односторонности и греховности гипертрофии любого из этих начал ("Бездны плоти" или "Бездны духа"). Поэтому не только декаданс с его прямым отвержением этики, но и младосимволизм почти всегда имел некий "призвук" этического релятивизма или, по крайней мере, отодвигания вопросов добра и зла на второй план ("Стихи о Прекрасной Даме"), а по временам даже сближался в этом плане с декаданством ("апология хаоса" в работах и лирике Вяч. Иванова предреволюционных лет).

ИБР с ее пафосом Абсолютного Добра начинает полемику с символизмом созданием образа "воздушного юноши", любимого Христом, но ("кошунственно") отказавшегося повторить его подвиг. Бедный Рыцарь "из любви к людям пал" (I), чтобы разделить с землей ее страдания. Мотивы "добровольного мученичества" "избранников страдания", жертвы актуализируют связь: "Бедный Рыцарь — Христос", символику Страстей Господних. Но связь эта не полная, Бедный Рыцарь (в отличие от всех своих литературных прообразов от Дон Кихота и героя "Легенды" Пушкина до князя Мышкина и лирических "я" в "Стихах о Прекрасной Даме" и "Золоте в лазурь") "не захотел принять плоть" ("плоть в нем как бы существует только в сценах унижительных

наказаний, которым подвергает его - "в небе" (Сатана). На земле, являясь Матери, он остается "воздушным яномей". И хотя "сам Христос" позволил ему "нарушить таинство плоти" (I), но все же Рыцарь не принадлежит полностью миру Христа и вход "в горницу Христа" ему заказан (I).

Отсутствии признаков "воплощенности", "плотскости", с одной стороны, (см. выше), ставит героя в романтическую позицию полного одиночества, с другой - позволяет автору ИБР полностью исключить всякую возможность "соблазнительных" истолкований отношений Рыцаря и госпожи Эльзы (которая именуется и "Мать", и "госпожа"). Любовь в мире ИБР не имеет ни малейшего оттенка "земного соблазна" и этим противостоит пафосу Эроса в "новом искусстве", где в любых ситуациях образ этот глубоко (и поэтически осознанно) амбивалентен, соотносясь с мотивами "небесной" и "земной" Любви. При этом если в произведениях младосимволизма начала XX в. на первом плане были эмоции высокого платонизма, а "соблазнительные" оттенки чувств и мыслей составляли глубинный и "таинный" пласт значений, то в 1907(8)-1910 гг. в самом "новом искусстве" возобладало изображение стихийных страстей, а "небесное" лишь "сквозило" в земных чувствах¹⁰, почти совсем для совсем исчезая в эротической околосимволистской литературе указанных лет.

Полемика с "соловьевской" мистикой (скорее всего - в ее варианте, представленном произведениями Мережковского) принимает порой открытые формы: "Неверно говорят, что /все/ будет противоположностью своей, чтобы развиться всецело. Нет, это думают те, кому еще не дано уловить связь" (I). Вместо "гегельянско"-соловьевского "оправдания зла" герой Э. Гуро выдвигает христианскую (и толстовскую) мысль о всепрощении (даже - с "кошунственным" оттенком! - ценой собственной гибели:

... Мы помолимся и за сатану
И свою потеряем душу,
Но немного света дадим и ему (ii)

Этот этический пафос, в свою очередь, определяет большую роль в ИБР традиций русского реализма XIX в.

Сказанное подтверждает часто высказывавшееся еще в 1910-х гг. мнение об особом месте Гуро в русском кубо-футуризме, но одновременно позволяет поставить и другой вопрос - о литературной специфике 1910-х гг., когда значительно больше, чем в 1900-х гг., четкость и дифференцированность постсим-

волистских литературных группировок, острота и резкость межгрупповых полемик парадоксально способствовали появлению крупных художников, свободно находивших близкое себе в творчестве писателей как своей, так и других группировок начала века (ср. произведения не только не входившей официально ни в какие группировки М.Цветаевой, но и раннего Б.Пастернака, а также позднейшее сближение с символизмом и романтической традицией в поздней поэзии Ахматовой, символистские и футуристические компоненты творчества О. Мандельштама 1920-х-1930-х гг. и др.). Жесткость организации одних сторон литературной жизни только способствовало в 1910-х гг. оформлению индивидуальных путей, а ожесточенные межгрупповые споры, еще длившиеся в начале 1920-х гг., в драматических коллизиях последующих десятилетий оказались обстоятельством, активизировавшим творческие и личные связи художников-постсимволистов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

- 1 См.: Венгеров С.А. Этапы "неоромантического" движения. - В кн.: Русская литература XX века. Под ред. С.А. Венгерова. М.: Мир, 1914.
- 2 М и н с к и й Н. Старинный спор // Заря. 1984. 29 августа. № 193. С.1.
- 3 См. об этом в моей работе: Об эволюции русского символизма. /К постановке вопроса: тезисы // Уч.зап.Тарт. ун-та. Вып.735. Блоковский сборник VII. Тарту, 1986. О трех разновидностях русского символизма пишет и О.Ханзен-Лёве в своей диссертации: Hansen-Löve A. Der russische Symbolismus. Wien, 1984 (рукопись). См. об этом: М и н ц З.Г. Ук.соч. С.8-11.
- 4 Рукописи "Истории бедного рыцаря" вл.Гуро хранятся в ЦГАЛИ (ф.134, оп.1, ед.хр.2) и РО ИРЛИ (ф.631, № 52-54). К публикации (не состоявшейся) рукопись готовили М.Метюшин и Эк. Гуро. Наиболее завершённым, по предварительному рассмотрению, может считаться вариант ЦГАЛИ. Ниже в ссылках на экземпляр ЦГАЛИ архивные данные не повторяются; в виду спорности расположения фрагментов, указывается лишь относительность цитат к I или II части "Истории бедного рыцаря".

- 5 См.: Харджиев Н., Гриц Г. Ел.Гуро // Книжные новости. 1938. № 7; Капелюш Б.Н. Архивы М.В.Матушина и Е.Г.Гуро // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976; Ковтун Э.Ф. Елена Гуро, поэт и художник // Памятники культуры. Новые открытия... Ежегодник М., 1977; Banjanin M. The Prose and Poetry of Elena Guro. Arhus (Denmore) - Arkona, 1977; Ra-kuša Ilma. Elena Guro // Pojmovnik ruske avangarde. I. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1984.
- 6 Вопрос об автобиографическом подтексте ИБР наиболее подробно рассмотрен в дипломном сочинении Л.В.Довиной "Этап творческой эволюции Ел.Гуро" (Тарту, 1987 - рукопись).

О "КРЕСТОВЫХ СЕСТРАХ" А.М.РЕМИЗОВА: ПОЭЗИЯ И ПРАВДА

I. Топографическое и автобиографическое

С т а т ь я в т о р а я

В.Н.Топоров

Д р у г о й полюс автобиографического в КС - воспомина-
ния детства, дорогих людей и знакомых мест, событий и комп-
лексов, прошедших через всю жизнь. И центр всего здесь -
свое д е т с т в о . "Все дети хороши, с них мир начинается.
По ним наш суд о рае <...> и в "грехе" - дети, как на-
поминание о потерянном рае. Как же не любить детей! И вот
почему с такой зоркостью вспоминаешь свое начало", - писал
позже Ремизов (ПГ)^I. Коля в "Пруде", Костя в "Часах" наск-
возь автобиографичны: в эти произведения из ремизовского
детства переносится многое из того, что подтверждено воспо-
минаниями самого автора и его биографами. "Маракулин - мос-
ковский" (КС), как и Ремизов, и многое в его жизни дано по
ремизовской: рождение в Москве; детство, проведенное в том
же "прияузском" локусе (Таганка, неоднократно упоминаемая в
КС, места за Курским вокзалом - Полуярславские переулки,
ср. Полуярславские бани в КС и т.п., и далее к игу и вос-

^I Ср. там же: "А это так же неизвестно и незапамятно челове-
ку, как его детство - рай: первый вопрос - "грехопадение"
- очарование и разочарование - мятеж".

току - Рогожская, Малитниково и др.)²; учение в реальном училище на коммерческом отделении (Ремизов из гимназии был переведен в коммерческое училище); вынужденная жизнь (между Москвой и Петербургом) в провинции "лет пять всего" (Ремизов несколько дольше), в северных городах Костринске и Пурховце (типологически там же проводил ссыльные годы и автор КС); ранняя смерть отца; переезд в Петербург и "петербургская темная бурковская ночь" и т.п.

Одно из первых, на всю жизнь дорогих впечатлений Маракулина - его няня. "И еще признавался Маракулин, что он сроду никогда не плакал, и всего один раз, когда уходила старая нянька, в последний ее день: тогда, забравшись в чулан, он захлебывался от первых и последних слез"; - "И уж дома, очутившись в своей комнате в Бурковом доме один, почувствовал он, что плачет, как только раз в жизни плакал, когда уходила старая нянька" (КС). Ее прообраз - няня Ремизова Евгения Борисовна Петушкова, калужская пещельница и сказочница. "И меня не отделить от нее", - писал он в ПГ. Сквозь все превратности жизни дошла до нас фотографическая карточка 1878 г., на которой изображена няня с девятимесячным Ремизовым (Кодр., вклейка между I6 и I7)³. "Но даже если бы и погибла, образ моей кормилицы - Евгении Борисовны Петушковой - живет для меня в моих книгах-сказках "Докуда и балагурье" и "Русские женщины". А с ними неотделимый образ: Россия" (ПГ)⁴. Возможно, имя матери Маракулина Евгения Александровна контраминировано из имени кормилицы и отчества матери писателя Мария Александровна (ср. Варю в "Пруде" и там

² Важный московский топографический индекс (но уже не в детстве) - Ильинка. Отец Маракулина - старший бухгалтер у Плотникова, фабрика Плотниковых в Таганке, оптовая торговля на Ильинке. "Все было чудно и странно: и то, что Плотников верует в него как в Бога, и то, что таскался он зачем-то на Ильинку в амбары <...>, а на Калитниково, на кладбище < где похоронена мать Маракулина. - В.Т. >, не прошел" (КС).

³ "Когда я смотрю на карточку моей кормилицы, я думаю - Россия, сама Русская земля. И вся-то в цветах, праздничная! - ленты, бусы, кокошник, прошивы, кружева - ее поле, ее лето <...>" (ПГ).

⁴ И еще - "Девять месяцев она кормила меня, и я был с ней неразлучен. И долго потом безотчетно я ее помнил <...>, моя невольная память исходила из самого существа: я чувствовал запах ее молока" (ПГ). 122

же кормилицу Васенью).

Образ матери потряс Маракулина в детстве и был усвоен им впервые и на всю жизнь как воплощенное сверхчеловеческое страдание, страшное своей неизменностью и неотменностью⁵, более того, тем, что оно и это, Маракулина, судьба. Ужасное в жизни открылось ему через образ матери; но он же явил ему идею сестринства в страдании, по крестным мукам как какую-то туманно-неопределенную и не вполне состоявшуюся форму "пред-свяности" (ср. образ Святой Руси, как рефрен, пронизывавший весь текст "страдания"). "Если бы люди вглядывались и замечали друг друга, если бы даны были всем глаза, то лишь одно железное сердце вынесло бы весь ужас и загадочность жизни. А, может быть, совсем и не надо было бы железного сердца, если бы люди замечали друг друга" (КС).

Отец Маракулина был обычный: трудовой человек, он упорством пробивал себе дорогу в жизни. "Мать - другая, мать - странная". Она была проста, сердечна и правдива настолько, что у ней не могло быть двух мнений о человеке - домашнего, и уличного, для других. "И житейского домена у ней не было"⁶. Зато было иное: "все ее трогало и мучило, не было у ней равнодушия, и была несоборновенная жалостливость и сочувствие, каждому помочь готова была" (КС). Бывая на фабрике, где работал ее отец, она не могла не отозваться душевно на тяготы жизни фабричных; сочувствие вывало желание помочь; на этой почве она сблизилась с молодым техником Цыгановым, подобрала для чтения рабочим листки и, вероятно, могла бы встать в одну из разновидностей радикального движения. Но все пошло по иному пути - унижения и страдания, после того, как Цыганов насильственно овладел ею, предопределив тем ее дальнейший путь распинания - без любви, без жалания, без права вы-

⁵ Отчасти поэтому не меняется и сам Маракулин: он - вечное дитя: "И еще Маракулин призывался как-то, что ему хоть и тридцать лет, но почему-то, и сам того не зная, считает он себе ровно-неровно, ну лет двенадцать, и примеры привел <...>" (КС); характерно, что возраст Маракулина - ремизовский (в 1907 г. ему было 30 лет).

⁶ "Этот житейский домок, знающий два мнения, бесхотростная самозащита и часто подленькая, не мудрость, в мудрости, знающий не два, а двадцать два мнения, - знание и пощада" (КС).

разить свои мучения, потому что "ужас и стыд победили в ней всю ее правдивость, и она скрыла самое свое важное". Приняв все это в свою душу, она знала, что выход один — "она должна карать и казнить себя". И эту казнь она осуществила⁷.

Мать Ремизова, о которой он вспоминал или которую он, несомненно, имел перед глазами во многих своих книгах — "Подстриженными глазами", "Взвихренная Русь", "В розовом блеске", "Зга", "Пруд", "Учитель музыки" и др., многими чертами характера и жизненной судьбы очень близка матери Маракулина. Можно напомнить о ее "общественном" прошлом и о том, как была сломана ее судьба. Известно, что Мария Александровна была одной из ранних русских нигилисток и вошла в Московский Богородский кружок⁸. Кружок состоял в основном из художников. В нем она встретила художника Н., полюбила его, но в решительную минуту он признался, что не может ради любви пожертвовать семьей (Кодр.67-68). Для Марьи Александровны результатом был брак без любви, брак "назло". Выйдя замуж за вдовца, она родила пятерых, и, спустя какое-то время, без всякого видимого повода и ни слова не говоря мужу,

⁷ В Великую пятницу при выносе плащаницы, по велению самоосудившего сердца, она стала перед ней нагая и с бритвой в руках. Подняв бритву, она стала себя резать, полагая кресты на лбу, на плечах, на руках, на груди. И кровь ее лилась на плащаницу" (КС). Этот мотив наготы как крайнего средства выступает в КС и в другом месте. Не в состоянии видеть мучения Веры и желая ей помочь любым образом, Акумовна решила: "—Я к Государю пойду: как помирать, руки так — и все расскажу. — Не допустят, Акумовна. — Нага и шом пойду, нагая: как помирать, руки так — и все расскажу. <...> — И нагилом не допустят. — Но она стояла на своем". Навсегда запомнил Маракулин мать в гробу: "А в гробу лежала она с крестом — из-под венчика на лбу явственно выделялся крест. Маракулину было тогда десять лет, но он помнил этот крест, ее крест на восковом лбу <...> И теперь, когда он ехал в Москву, он вспомнил этот крест, и воспоминание о кресте матери почему-то крепко и цельно слилось с тем золотым крестильным крестом его, который кто-то унес перед Рождеством" (КС). Но и смерть, явившаяся Маракулину в семицком сне, — голая.

⁸ По словам Ремизова, его мать прошла путь героини романа Лескова "Некуда" Лизы Бахаревой (ср. "Сокольнический кружок" в романе), почувствовала, что так жить нельзя, искала новой жизни и потерпела крушение (Кодр.77-78).

забрала детей и переехала к братьям, зная, что они ей этого не простят. Так это и случилось: братья установили над ней опеку, и она зависела от их очень ограниченной помощи. Заключено жила она в отведенном ей флигеле на краю владения. И только с младшим — Алексеем, "последним камнем ее злой доли", вспоминала о своем прошлом, потому что знала: ее боль стала его болью, или, как скажет Ремизов о себе позже, "Моя душа не принимала чужой беды"⁹. То же мог бы сказать о себе и Маракулин. В основе того и другого случая лежал общий источник, и неслучайно так потряс Ремизова "по жгучести самый пламенный образ в мировой литературе", созданный Достоевским: мать, просящая у сына прощения, за которым — загадочная материнская тайна" (ПГ, гл. "Первые слезы").

Еще два проявления автобиографического слоя в КС будут отмечены здесь; разумеется, ими не исчерпывается весь состав этих элементов, и некоторые из них диагностически очень ярки и бросают свет на многое в жизни самого Ремизова¹⁰, но эти два примера позволяют почувствовать, что потрясало душу

⁹ В надписи жене на экземпляре КС издания 1923 г. — важное признание: "Должно быть, больше такого не напишу по напряжению, по огорчению против мира. Теперь спокойнее подхожу ко всему, и сужу сверху, а не изнутри"...".

¹⁰ К сказанному выше об обезьянней теме в КС (и не говоря о всем ее объеме в творчестве Ремизова) можно добавить глубоко символический эпизод посещения Маракулиным в Москве приятеля его детства Плотникова. "Кабинет был разделен на две половины на два отдела: с одной стороны копия с нестеровских картин, а с другой — две клетки с обезьянами. Между Святой Русью и обезьяной сидел Плотников, обуянный запоем, и зачем-то весь медом измазан, в какой-то гнетущей печали скитника. На столе валялись порожние бутылки — и под Святой Русью бутылки, и около обезьян бутылки" (КС) и несколько далее — "Маракулин стоял между Святой Русью и обезьяной и ровно ничего не мог понять". Образ обезьяны, конечно, был навеян впечатлениями, которые получал Ремизов, приезжая в Москву и приходя в гости к брату Николаю: "За чаем появляется, озираясь, обезьяна, "Обезьян Иванович". О его хитрости, повадках рассказ никогда не кончается" (Кодр. 75); кстати, другой брат Ремизова Сергей также по-своему отразился в КС: его жизнь дала писателю материал для КС и "Плачужной канавы" (Кодр. 76). "Обезьян Иванович" стал для Ремизова важной сигнатурой некоего ти-

ребенка в раннем детстве и предопределяло направление ее пути.

КС кончается тем, что, вернувшись к себе домой, Маракулин слышит, как часы на кухне бьют двенадцать, и, следовательно, суббота кончилась и настало воскресенье. Он лег на подоконник и, держась за него руками, перевесился на волю. Впервые за долгое время он почувствовал, как подступает "прежняя необыкновенная его потерянная радость", как она растет и заполняет грудь. "И вот перепорхнуло сердце, переполнилось, вытянуло его всего, вытянулся он весь, протянул руки — И, не удержавшись, с подушкой полетел с подоконника вниз. И услышал Маракулин, как кто-то, точно в трубочку из глубокого колодца, сказал со дна колодца: — Времена созрели, исполнилась чаша греха, наказание близко, больше не встанешь. Болотная голова. Маракулин лежал с разбитым черепом в луже крови на камнях на Бурковом доме".

Этот мотив с разной степенью полноты откликается и в других местах КС. Непосредственно перед финалом автор вводит довольно подробный эпизод, как Акумовна полезла на чердак за бельем, а кто-то подшутил над ней и запер ее на чердаке. Она выбралась на крышу Буркова дома, ползает по ней, все время подвергая себя риску сорваться вниз, кричит, из-за уличного шума ее не слышат; когда же маляры увидели ее, то не нашли в происходящем ничего кроме забавного ("Чего, говорят, бабка, кричишь, прыгай к нам!") и не помогли ей. Шесть часов промаялась она на крыше между жизнью и смертью, пока ее не освободили. Выслушав этот рассказ, Маракулин неслучайно думает о себе и о том, что не должна ли Акумовна стать как бы заместительной жертвой смерти — "А возможно, что весь сумрачный сон его не к нему вовсе, к Акумовне относился. Или это невозможно, за другого нельзя видеть? А почему бы и не увидеть?" (КС). Впрочем, отдаленное примеривание к смерти, сопровождаемой деталями, присутствовавшими при реальной смер-

па, применявшейся им и позже, ср.: "Перед отъездом Ремизов подарил мне одну из своих рукописей и портрет, на котором написал: "Обезьяну Иваничу — Владимиру Викторовичу Синайскому от бывшего канцеляриста Алексея Ремизова, на память обезьянскую в Ильин день", см.: Смиренский В.В. Алексей Ремизов. Воспоминания (авторизованная машинопись // Архив Смиренский В.В. ф.№ 1049. кд.хр.№ 3. ГПБ, отд.рукоп.)

ти, выдвигало разные варианты и образы. Так, в одном из снов он уже видел себя лежащим на Бурковом дворе, который стал смертным полем. В другом случае Маракулина посещает мысль о самоубийстве ("проломить ч е р е п", ср. "лежал с разбитым черепом" в конце КС): "И если бы Маракулин в минуту отчаяния своего проломил себе череп <...>, а наутро его к ответу при- тянули, то "опомнившись, конечно, он одно бы мог сказать в свое оправдание, что не он убил себя, убила его бурковская жестокая ночь". Наконец, нельзя забывать, что самоубийству Маракулина в конце КС поставлен в соответствие в самом начале произведения инвертированный мотив, связанный с приятелем-предателем Глотовым, - "Года три, кажется, назад Глотов жену свою законную с третьего этажа на мостовую выбросил, и у бедняжки череп пополам, и не три года, нет, пожалуй, уже четыре будет, впрочем, все равно, дело совсем не в Глотове, а в Маракулине, о Маракулине Петре Алексеевиче речь".

Каковы бы ни были неясности, связанные с этой темой, нельзя не заметить ту умышленность и нарочитость (сочетающуюся иногда с известной натуралистичностью и "грубой" прямолинейностью), с которой автор ставит ее и возвращается к ней. Это впечатление усиливается при обращении к другим текстам - тем более, что сама тема обнаруживает свою вариативность и специфические ответвления. Открыто автобиографические тексты позволяют с несомненностью установить генезис этой темы, ставшей своего рода душевным комплексом. Рассказывая в III о своем детстве, Ремизов вспоминает о событии, которое предопределило многое в нем самом и в его жизни. Однажды утром он был разбужен необычным шумом, вскочил с кровати и бросился в соседнюю комнату, "откуда из окон видно - через сад - торчали две огромные кирпичные трубы с иглой громоотвода" (ср. трубы Бельгийского завода) и рядом фабричный корпус сахарного завода Вогау. Мальчик увидел, что горит завод и жар обдаёт все вокруг. "И вдруг жгучая мысль <...> с болью пронзила меня, я понял что-то - вспомнил, как вспоминается давно когда-то бывшее, глубоко скрытое, вдруг вспыхивающее по ж а р о м, и, горя, я поднял руки к огню, - пламень взвивался надо мной, и пламень вырезался из сердца - пламя окружало меня..." И тут же как непосредственное продолжение: "Если бы не решетка, загораживающая окно, я у п а л бы на каменные плиты и п р о л о м и л бы себе ч е р е п. Но я только ткнулся носом в подоконник. Дочь няньки подхватила меня и подняла к себе на руки. И на руках ее я очнулся. Дмурысь от боли смотреть на

свет, я горячо обнял ее шею и, прижавшись к ее лицу, горько заплакал <...> — это были первые мои слезы" (ШГ). Ср. также фрагмент из "Часов", перекликающийся с деталями семицко-го сна и гибели Маракулина: "И вдруг ударил колокол <...>. Понеслись громкие звоны. Как один человек, грохнулась толпа, и по замеревшим телам зыбью пронесся предсмертный стон ... Тысяча голосов, тысяча жизней выкрикнули со дна своего сердца веками скрываемую скорбь. <...> — А он перегибался весь на трясущихся руках <...> И в миг тихим светом осанился собор, но перила, не выдержав тяжести, рухнули. И с высоты он полетел вниз головой..." (Ч.62-63)^{II}.

II В этом, как и в ряде других примеров, характерен мотив колокольного звона. Интересно сопряжение этого мотива с уже упоминавшимся образом матери, просящей у сына прощение. Ср.: "Летним блистающим утром в воскресенье, когда Москва загорается золотом куполов и гудит колоколами к поздней обедне, из всех звонов звон этого колокола <Адрониева монастыря. — В.Т.; но до этого уже был "красный звон Ивановской колокольни — первый оклик, на который я встрепенулся>, настаивая меня в комнатах или на Яузе <...>, возбуждал во мне какое-то мучительное воспоминание. Я слушал его, весь — слух, как слушают песню — такие есть у всякого песни памяти, как что-то неотразимо знакомое, и не мог восстановить; и мое мучительное чувство доходило до острой тоски: чувствуя себя кругом заброшенным на земле, я с горечью ждал, что кто-то или что-то подскажет, кто-то окликнет — кто-то узнает меня. <...> И тот же самый колокол — "густой тяжелый колокольный звон" вызвал в памяти Достоевского по жгучести самый пламенный образ в мировой литературе <...>, и эта жгучая память Достоевского — этот вихрь боли — мать с ее "глубоким медленным длинным поклоном", все это прошло на путях моего духа и закрутилось в воскресном колокольном звоне древнего московского монастыря. И я знаю, этот звон — с него начинается моя странная странническая жизнь — я унесу с собой" (ШГ). — Ср. в автобиографии Ремизова (ф. № 634, Оп. I. Ед. хр. № I. Беловой автограф. ГПБ, Отд. рукоп.): "В духовной своей завещал отец на колокол в село на свою родину, и такой наказал колокол отлить гудкий и звонкий: как ударят на селе ко всенощной, чтобы до Москвы хватало за Москва-реку до самых Толмачей. Этот колокол заветный, невылитый, волшебный,

Навязчивое возвращение к этой теме падения в КС и ряде других сочинений Ремизова, помимо некоего возможного генетически обусловленного ("врожденного") комплекса¹², видимо, объясняется реальным происшествием из детства писателя, которое образует особый разветвленный вариант этой темы. Когда ребенку было два года, он, взобравшись на комод, упал с него на игрушечную железную печку и сломал себе переносицу (ср. последующую "курносость" его). Вся жизнь потом он считал себя "изуродованным" (Кодр.70). Он неоднократно писал об этом падении, и с ним он связывал пробуждение в себе памяти: "С двух лет начинаю отчетливо помнить. Я словно проснулся и был, как брошен в мир - за какое преступление или для каких испытаний? <...> . Мое пробуждение вышло из кро-

благовестными звонами в вечерний час гулко-полно катящийся с дедовских просторных полей по России - это первый мне родительский завет" (л.4).

¹² Этот комплекс условно может быть назван "лунатическим". Он проявляется не только в потребности частого воспроизведения мотива луны, лунного света, лунной ночи как еще одной "закруты" памяти (ср., например, описание видения Блока в десятую годовщину его смерти - ПГ и др.), но и в присутствии темы лунатизма и сугубо личном к ней отношении. "Два других моих брата <...> оба лунатики. По ночам во сне они проделывали самые рискованные гимнастические упражнения, они вылезали за окно и, бродя по карнизам, вдруг отрываясь, - я видел - висели в воздухе с протянутыми руками к луне <тема угрозы падения. - В.Т. > . И еще я заметил, что, дотрагиваясь до стены, они проникали глубоко за обои, касаясь рукой не только стены, но и глубже, как бы проникая в самую стену. <...> А я, лишенный лунного дара, без дара лишаться веса под лунным волшебством и проникать заполненное пространство, "интерпенатрировать", мог прикосновением моей руки только вызывать на обоях призраки, очертание его <...> Я не мог понять, отчего все так вышло <...> А ведь так это просто и понятно <...> Мой мир - совсем другой мир, это был ослепленный, пронизанный з в у ч а щ и м с в е т о м и о к р а ш е н н ы й з в у к а м и мир, о котором знал только я" (ПГ); ср. там же, в самом начале ПГ: "Разве могу забыть я воскресный монастырский колокол <...>, легко и гулко проникающий в запахнутые окна детской, раздвигая, как ивовые прутья, крепкие дубовые решетки - предосторожность и преграду л у н а т и - к а м " .

ви, больно. Затеяв какую-то игру <...>, я влез на комод и с комода упал носом на железную игрушечную печку. <...> И не так от боли, а что вдруг — а это и есть пробуждение: Вдруг — я увидел "весь мир" — какой мир! — я "закатился", не слезы, кровь липким мазала мне рот и руки, а в ушах стоял колокольный звон" (ПГ); " <...> сверзился я со шкапа и угодила носом в свою игрушечную жестяную печку, переломил нос и разорвал себе губу и, весь измазанный липкой кровью, в первый раз увидел нашу пеструю детскую, а в раскрытое окно синюю грозовую тучу над белой колдркольной Андрониева монастыря. Боль, окрашенная кровью, и из крови восторженно начало моей жизни <..>" (ПГ)¹³. То же происшествие с разной степенью полноты и в разных вариантах отражено и в других произведениях¹⁴. Вместе с тем есть все основания говорить о ремизовской теме и о с а или сломанного носа, уже оторвавшегося, по сути дела, от его *locus nascendi*. Наиболее убедительный пример — "Часы" и основной их персонаж Костя. "—Костя, почему у тебя н о с к р и в о й?— донесло будто ветром и ударило

¹³ И тут же об утешениях кормилицы ("Выровняется!" — говорила она. И мне было приятно, и я подставлял ей свой сломанный нос") и укорах няньки ("За озорство покарал Бог, и останешься таким до второго пришествия, Страшного суда Господня" <...> Покаранный за озорство <...>, я как бы присутствовал на Страшном суде и гладил себя пальцами по носу, как гладила меня кормилица, а нос с перебитым хрящиком торчал смехотворной пуговкой"); ср. еще " <...> это чья-то рука... как когда-то в детстве с комода поманила и швырнула на землю, чтобы раскрыть мне мои подстриженные глаза" (ПГ).

¹⁴ Ср. рассказ кормилицы: "Как сейчас помню, Колошка, впилса ты губками в Валу, насилу оттащили, а носик-то ей перекусил. Потом и себя изуродовал: Господь Бог наказал <...> слышим крик. Побежали на верх, а ты, Колошка, лежишь, закатился, синий весь, а кровь так и хлещет, тут же и печка ... Залез ты на комод, да и скovyрнулса прямо на печку океянную. С того самого времени ты и курносый" (П. 29).

в ухо мальчику Косте. — Кривой? ... врешь! — Костя закусил от злости длинную жалкую губу. Задергался", — так начинается роман (Ч. II)¹⁵. Оставляя здесь в стороне тему н о с а , в которой для Ремизова биографическое сосуществовало с литературным (Гоголь, Достоевский и др.), все-таки существенно отметить, что она присутствует и в КС, хотя дана в ином ракурсе, так же, однако, имеющем традицию в русской литературе. В КС фигурируют два поляка, живущих в Бурковом доме, — Станислав-конторщик и Казимир-монтер; они "известны тем, что по ночам лазают по всем лестницам, и ни одна кухарка и никакая горничная еще не было случая, чтобы устоять могла. И любой семеновец перед ними просто дрянь". Оба эти персонажа образуют некое двуединство, изображаемое гротескно — "Казимир-то ускокнул, а Станислав попался, сгрел его Еркин да на землю, <...> ханнул и откусил нос, а случившийся тут же на дворе рыжий губернаторский пес Ревизор откушенный Станиславов нос съел" (КС), и дальше уже они упоминаются как "Станислав-конторщик с откушенным носом, и Казимир-монтер" (ср. в ПГ: "И когда еще был совсем маленький, меня в колясочке возили, в Сокольниках, и был я ласковый и любил целоваться, и

¹⁵ Ср. еще: "А был он такой странный и чудной, и как ни сжимался, как ни прятался, всякому в глаза лез, — башлык не помогал, ветер срывал башлык, — все знали, все чувствовали ... <...> не упускали случая подразнить и посмеяться над уродом" (Ч. II); — " <...> проклятая печать — торчащий на сторону нос не давал ему покоя. Костя чувствовал свой нос, как рану, — разрасталась рана где-то в сердце и, как тяжесть, — тяжелела она со дня на день" (Ч. I2); — "Сколько раз дома перед зеркалом зажимал Костя между пальцами этот кривой свой нос, сжимал его до тех пор, пока не казалось, что нос выпрямился. "Мне хочется, чтобы у меня был правильный нос, как на картине!" "Ты страшной самой образины, ворона!" — ловили его перед зеркалом, долбили, а он, впадая в ярость, бросался, кусал своих обидчиков" (Ч. I2); — "И никто никогда не приставит тебе ни носа, ни глаза, никогда! как родился, так и подохнешь, дурак! (Ч. I3); — "У тебя нос кривой. <...> Вообще-то зачем жить?" (Ч. I4); — " — Костя, — дрожал Носатый, — почему у тебя нос кривой?" (Ч. I7) и т.п. Или: "А другой раз снится ему, будто сидит он <...> перед чудесным зеркалом <...>, любуется на себя и вдруг замечает, что нос его скопился на сторону, и уж не узнает себя" ("Неуемный бусен").

однажды, поцеловав какую-то девочку <...>, - я этой Вале откусил носик"). В этом контаминированном из Гоголя ("съеденный нос") и Достоевского (жалкий полячок, с одной стороны, а с другой, двое писарешек с кривыми носами: "у одного нос шел криво вправо, а у другого влево") образе в свете всего сказанного парадоксально преломляется собственное несчастье писателя.

Очень сходная ситуация наблюдается и в связи с комплексом огня, пожара, "сожигающего" пути жизни, архетипически соединяемой у Ремизова с комплексом воды (ср. выше К. 75-76), где кукха - "влажность сквозь звезда, живая влага, Фалесова hugon, мировая "улива", начало и происхождение вещей", в сравнении и противопоставлении огненной книге - "Арху": "А эта книга, как комок огненный"¹⁶. Выше уже приводилось описание пожара, поразившего Ремизова в детстве и

¹⁶ Надпись на экземпляре книги (Кодр. I59). Ср. "Огненную Россию" и надпись на ней: "четыре года жизнь как в огне" (Кодр. I52), "О судьбе огненной", то же "Электрон" (с объявленным возвращением к Гераклиту), "Огонь вещей". В письме Н.В. Кодрянской от 27 марта 1948 г. Ремизов пишет: "Кроме индусской премудрости - читал о огне: огонь вышел из воды, но в воде жить не может - не оставляла меня "долганская" сказка" (Кодр. 210). Говоря о своей "купальской" природе, Ремизов, по сути дела, отсылает к тому же "огненно-водному" комплексу, хотя явно подчеркивает первое из этих начал - огонь. Ср.: "А моя сущность? Только создавая легенду, сказку, можно объяснить существо человека. Я родился в Купальскую ночь и вошел в мир из "демонской кипи" под хмельной хоровод. <...> Природа моего существа купальская: огонь и кровь. От чистоты огня веселость духа <...>, а кровь - виновность. <...> Моим опаленным купальским огнем глазами открывается память о виновности" (из записи бесед с Ремизовым - Кодр. 89). "Разве жизнь не пожар, правда, огня давно нет, потоком залит огонь, но эта гарь, этот чад <...>".

едва не ставшего причиной его падения из окна (ПГ). Это раннее зрелище не просто поразило его, но пронзило болью и пробудило воспоминание чего-то когда-то бывшего. Именно тогда и происходит символическое обручение огню — "и горя, я поднял руки к огню. <...>, пламя окружало меня". Это переживание не раз отражено в произведениях писателя. В "Труде" оно отдано мальчику Коле, самому "автобиографическому" из персонажей Ремизова: "— Пожар! пожар! пожар!!! Коля вскочил из угла да к окну. Высунул голову ... Черные тучи, черный по-доженный океан дымился со всех концов. Небо падало. — Пожар! пожар! пожар!!! и тотчас снопы искр пробили крошечную тьму, красный крик разодрал горло и впился горящими ртами в живое тело, его тело <...>" (П.87)¹⁷. Страх пожара, мистическое отношение к огню сохранилось на всю жизнь. "Засыпая, вдруг просыпаюсь и прислушиваюсь, не случилось ли, не горит ли? <...>, но и без пожара я боюсь ночи. <...> В театре и концерте я сижу, как на иголках: мне все кажется, рухнет потолок или начнется пожар" (ПГ); — "потом будет домашний театр под постоянной угрозой: "сделают пожар" (Кодр.72)¹⁸. Но

¹⁷ Ср. далее: "Беды ждали. ... беда пришла. На николе в сумерки, когда, по расписанию, фабричные должны были уж спать, вспыхнул битком набитые спальни, вспыхнули с какой-то неистовой силой, охватывая огнем весь корпус. Задувало со всех сторон. А те не успели вскочить — и был таков, а целые остались немногие. Детей одних погорело — тьма тьмущая. <...> только головки пылали, да чадили и дымили пережаренные человечьи трупы. Эдигель стоял весь обуглившийся, с пробитыми окнами черны..." (П.179; ср.: "После пожара закаменел весь. Ходит слух, что все это его рук дело... От него всего можно ждать". П.254). И — вспоминая о детстве: "Зрелище: крестьяне ходы, п о ж а р ы, уличная драка и случайный утопленник на Яузе" (ПГ), ср. о пожарах домов, "приюта болезней, нужды, поработенных желаний" (Ч.143).

¹⁸ Иногда создается впечатление, что отношение пожара и страха перед ним обратно обычному, и страх вызывает пожары, которые, действительно, не раз преследовали Ремизова. "Пожар у нас случился, — пишет он Вязновскому 13 марта 1911 г., — "В комнате, где я спал, сгорела стена. И только что встал и стал заниматься (поправлял крестовые сестры), да зачем-то вышел в столовую, а дым так и валит. Бозни много было. Задыхался, успокоился. А через час опять кричат: пожар <...>" (указ.

иногда страх огня как бы превращался в устрашение огнем, жажду поджога, огненный бунт - "Пожар какой, пожар пуцу! - горело, раздувалось детское сердце в пожаре лютом" (П.79); - "... Если бы отпустить мою дикую волю, я разорвал бы мои рукописи и поджог бы дом" (дневниковая запись от 5.XI. 1949. Кодр.227)¹⁹.

Но главное в теме огня для Ремизова даже не это и во всяком случае не просто биографическое "переживание" огня, но тот мысленный, чувственный, душевный опыт переживания своей собственной казни - огнем, в каком бы месте и веке эта казнь не произошла. Фигуры (из главы "Поджигатель" -ПГ) первопечатника Ивана Федорова, чья первая типография была сожжена, и сожженного "огнепального" Аввакума становятся alter ego писателя.

"Но разве могу забыть я ночь на Михайлов день <...>, когда на Никольской загорелся "Печатный Двор", а для меня, когда - вся Москва горела, я с а м г о р е л. Перескочив через частокол, я стоял, гася не себе огонь <...> В распаленных глазах моих <...>, мне виделся, стоял первопечатник <...>, я видел ясно, как из пылавшего станка он выхватил и, подняв вы-

соч., Ед.хр. № 31, лл.19-19 об.). И работа над "Часами" сопровождалась пожаром: "О происхождении Часов: это самое большое <...>. Помню комнату <...> и дверь, где ты с Наташей. Пожар помню. Я взял свою рукопись эту "Часы", икону и Наташу" (надпись на экземпляре "Часов" для С.П. Ремизовой, см. Кодр.163); - "Сколько прошло - какие события! - дважды у нас горело, пожар <...>" (ПГ) и т.д.

¹⁹ Эта амбивалентность огня стоит в одном ряду с поляризацией его по родовому (половому) признаку, что намекает на одушевленность его. "Для вашей словарной памяти: путь моя и мой путь. Пламень моя и мой пламень. Луч мой и моя луча" (дневниковая запись от 5 IX 1950. Кодр.229). Пламень в женском роде встречается в ПГ. Эта амбивалентность и то, что за ней стоит, характерна, по свидетельству писателя, и для него самого. Вспоминая о впечатлении от рассказа о преступной любви брата и сестры ("Тысяча и одна ночь", 10-ая ночь), он напишет: "Про меня", так это сказалоь во мне. Я видел себя братом, но ярче чувствовал себя сестрой <...> Чувствуя себя сестрой и братом, я видел себя и рассказчиком" (ПГ).

соко над головой дымящиеся резные доски ... он мог бы ими раскрыть мне череп! <...> Сквозь вой, и свист, и колокол до меня донеслось: "Сжечь их!" - но этот голос был не грозный, а какой-то нежной болью проник в мое взрезанное сердце. <...> И не знал, куда девать мне мои руки, в кровь ободранные и обожженные, - я вдруг почувствовал нестерпимую боль и побежал к Москворецкому мосту: одна была дорога - на Москву-реку. <...> Проломив тонкую звенящую кору льда, я опустил мои руки - последняя надежда! но хлынувшая потревоженная вода резанула меня о гнем. И, вздрогнув глущей дрожью, я понял, что и сама студеная река для меня теперь, как огонь, и от огня мне - некуда! Пламень взвивался над моей головой - и пламень вырезалась <так! - В.Т.> из сердца - пламя окружало меня..." (ПГ).

И далее об огненной смерти Аввакума - "Но разве могу забыть ... я помню Пустозерскую гремющую весну <...> На площади перед земляным острогом белый березовый сруб, обложенный дровами, паклей и соломой <...> Мне чутко из веков: скрипучей пилой звенит стрелецкий голос: "По указу государя, царя и великого князя <...> за великие на царский дом хули-сжечь их!" Из замеревшей тишины, блеснув, пополз огонь - "жечь их". Не сводя глаз, я следил - огонь уж шел <...>, а дойдя до ног, разлился, поднимаясь. <...> Огонь, затопив колена, взбросился раскаленным языком и, гарью заткнув рот, лизнув глаза и свистом перебежась в разрывавшейся клоками бороде, шумно взвился огненной бородой над столбом. И запылал костер <...> пока на земле звучит русская речь, будет ярка, как костер, память о тебе..." (ПГ).

Эта огненная казнь соотносится в сознании Ремизова с казнью "белым огнем", с крестными страданиями и крестной смертью, с тем внутренним душевным опытом сораспинания Христу, без которого нельзя понять главную идею КС. - "Что сохранил в памяти от первой книги? Или по содержанию очень все было чуждое мне? Или, потому что написано книжным складом, торжественно, не простою речью, меня увлекало музыкой и я ничего не понял? Или остались "муки". И разве могу забыть я казнь белым огнем? Я точно присутствовал и не как свидетель, а как сам мученик. Я не только все видел, я и чувствовал. С замеревшим сердцем, но готовый ко всему, я глядел в сгущающуюся черноту злой ночи - м о е й жестокой казни. Я помню разятие состава - с этого началась казнь: соструганная кожа, рассеченные мускулы, раздробленные кости, и к р е с т : пригвождение

в длину, широту и долготу. И когда последняя капля моей крови ушла в землю, стон в ветер, помыслы в облака и не осталось корней жизни ... и это я помню: мое возмущенное чувство совершившегося чуда" (ПГ).

Эта опаленность огнем²⁰ рождает то особое "огненное чувство, ради которого (...) ты должен уйти из этого мира от его "нет"; и вот единственный выход: схорониться живым в могиле и там - сплестись!" (ПГ), как сделали брат и сестра из рассказа 10-ой ночи. И это "огненное чувство", сродство своей судьбы с огненной казнью, также нужно иметь в виду при попытках пробиться к скрытым смыслам КС. Это тем более важно, что оно связывает теснейшим узлом автобиографическое и художественный вымысел, правду и поэзию.

В ПГ, перед тем как описать казнь "белым огнем", Ремизов с умыслом говорит о "вере", которой нельзя научить и которой нельзя заставить верить. "Как голос и слух", и "вера" передается через кровь (...) С "верой" рождаются, как я с моими "подстриженными" глазами" (ср. выше кровь огонь). В КС тема огня и пожара неслучайно связана с тремя Верами - Верой Николаевной Кликачевой, Верой Ивановной Вехоревой (Верочкой) и Верой (Верушкой), "чудотворной", как называла ее Акумовна. Верушка - девочка-подросток, одна из "крестовых сестер". Взятая в няньки к детям буфетчика, Вера очень скоро была переведена в отдельную комнату - "ей как будто бы так удобней будет и спокойней. И опять пошло то же: сначала сам хозяин-буфетчик, за буфетчиком околodочный надзиратель. Как ночь, уж кто-нибудь непременно - человек по пять за ночь к ней приводили. И никуда уж из комнаты не выпускали, и детей она больше не видела". Но спас ее огонь, "и вышла Вера из комнатки буфетчика одним чудом. Счастливая случайность: пожар - загорелось в гостинице. А то бы пропала. Выскочила она в суматохе из комнатки своей да бежать" (КС).

Но это обычный огонь, так сказать, "бытовой", хотя и счастливый (впрочем, и счастье оказалось весьма недолговечным и более чем сомнительным). С иным огнем связана Вера (Вера Николаевна). Этот огонь жизни, огонь, сожигающий жизнь, огонь страдания и сораспинания. Можно сказать, что в этом втором случае выступает тот мистический огонь, который все,

²⁰ Ср. Огорельшевы в "Пруде".

что он опадает, превращает в символ — не просто в новый знак-обозначение, но в само явление, в эпитафическое раздвижение "реальности" сверхреальностью. Поэтому вся "огненная" тема Веры символична. Жила она с матерью в уездном городке Костринске (: костер), "домишко свой был и сгорел, все добро пропало. И спасли бы, ну, хоть частицу уберегли бы от огня, да мать — старая Кликачева, стала она с иконою прямо против пламени²¹ и ничего не дала вынести, все погорело: если дать огню все пократь, не противиться, он тебе сторицею вернет, так думала старуха. А ей и знаменье было, примета предвещала пожар: еще за неделю стол и иконы жутко трещали. Да не спохватилась старуха вовремя, — все и погорело".

Судьбу свою Вера Николаевна унаследовала от матери, вынесла ее из родного города — Костринска, и была эта судьба в ее глазах — "глаза ее потрясенные — бродячей Святой Руси стали как два костра", а в них — вся боль ее: "и всю ночь она не плакала, а выла, словно петлей ей горло сжимали и петля затягивалась туго". Надежды медленно, но бесповоротно обращались в прах, все, что ценилось, оказывалось недостижимым, но высокий идеализм матери хранится в душе, и в огне сжигающих ее страданий она стоит, все терпя и все принимая, как ее мать на пожаре с иконою в руках.

Третья Вера — Вера Ивановна Вехорева, мечтавшая стать артисткой и ставшая одной из жемчужин в "темном", которые в известный час заполняют Невский (после семидесяти она Маракулин видит одну надежду на спасение — Веру; в отчаянии он ищет ее: "—Верочка, — клекал он, — Верочка!" и, не найдя ее, осознает, что навсегда потеряна Вера и то, символом чего в этот катастрофический момент была она для него). Судьба наносит Верочке удар за ударом, загоняя ее на дно жизни. У нее нет того душевного ресурса, который Вера Николаевна нашла в материнском наследии, и она, как бы полемизируя с этой позицией, избирает демонстративный цинизм, ведя себя так, как если бы она была хуже, чем она есть на самом деле. "— За деньги все можно купить, — кричала Верочка своим жутким криком, кричал в ней не клич провилящих, а вызов (...), и вызов и крик отчаяния ее сожигавшего пути, — я проститутка и буду проституткой! А на будущий год я покажу

²¹ Почти как Акумовна — "нагишом и руки так".

себя, вы меня увидите (<.>), мне всякий даст, я умею лгать, и я возьму свое!". Этот вызов и отчаяние не только самосжигание, но и сжигание жизни другого — Маракулина: "— И вы, Петруша, вы хотели бы, а? — спросила она вдруг с какой-то злостью: — Да что же вы, хотите, да? <...> — Так вот же вам, — Верочка высунула язык, — не получите-с, нищий! Нищий не принимаю, слышите, не принимаю! — И глаза ее бесстыжие сверкнули, как два ножа, а распутившиеся волосы о г н е м ее ж г л и".

Но ни терпение и покорность одной Веры, ни вызов и насилие над своей жизнью другой Веры не принимаются Маракулиным. Оба эти пути самосжигания вызывают раздражение и протест, они чужды ему. "А Маракулину захотелось уж самому встать и тут же сейчас у одной глаза выколоть — эти потерянные глаза бродячей Руси, сробевшей, с вольным нищенством ... все выносящей и покорной, терпеливой Руси²², которая гроба себе не построят, а только умеет сложить костер и сжечь себя на костре. А другую задушить, чтобы перестала улыбаться, не было бы этой улыбки, из которой с каким-то наглым бесстыдством лезет в глаза всем и каждому смазанная изнасилованная душа, ей незачем жить, ей нечего делать, ей нет места на земле!".

"А может быть, ему самому уж нет места на земле?" — встает перед Маракулиным последний вопрос. Ответ на него не был найден, и Маракулин выбрал иной вариант сожигающего жизнь²³ пути, спасая как бы тем самым своего создателя от тех непереносимых страданий, которые он испытывал весной-летом 1910 г. Так в очередной раз поэзия стала правдой, а правда поэзией²⁴, снова демонстрируя и подтверждая старую мысль о неразличимости идеального и реального в искусстве²⁵.

22 "Господи, дай претерпеть! Все претерплю!, — неустанно повторяет героиня "Бесприютной", повести о страданиях и терпении и, о сестринстве во кресте ("Господи! — и я крест на себя положила", 75; "...руки крестом. "Верно, смерть!" — подумала я", 65 и т.п.).

23 См. роль образа пожарного в финале КС.

24 Geib K. Aleksej Michajlovič Remizov. Stilstudien. München, 1970. 167 ff. ("Verbindung von Dichtung, Wahrheit und Traum").

25 Ср.: Шаллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966. С.80:

"Неразличимость идеального и реального как неразличимость выявляется в идеальном мире через искусство".

ФУНКЦИЯ АВТОБИОГРАФИЗМА В III-ей РЕДАКЦИИ
РОМАНА А.М.РЕМИЗОВА "ПРУД"

А.А. Данилевский

Автобиографичность — характернейшая особенность дореволюционной эпики А.М.Ремизова (особенно его крупных произведений), заметная для всякого, кто хотя бы в самых общих чертах знаком с биографией писателя. Случается, правда, что иной раз она присутствует в тексте в латентном состоянии (как, напр., в повести "Крестовые сестры"), однако сам факт подобного — осуществляемого автором сознательно¹ — камуфляжа лишь подчеркивает аподиктичность данного элемента поэтики ремизовских повестей и романов и его значимость для выстраиваемой в них эстетической модели современной автору действительности.

Чем вызвано столь сильное пристрастие Ремизова к художественному отражению фактов своей жизни? Выполняет ли оно конструктивную функцию или, напротив, в общем замысле того или иного произведения ему отводится некая служебная роль? Проведенный под таким углом зрения анализ "Крестовых сестер" (1909—1910) показал, что функция автобиографизма в общем построении повести — конструктивная². Но, может быть, такого рода использование фактов авторской биографии — особенность лишь текстов с и м п л и ц и т н о выраженной автобиографической основой, а в текстах иного типа все обстоит иначе? Ответ на этот вопрос мог бы дать подробный анализ произведения данной разновидности, написанного приблизительно в одно время с "Крестовыми сестрами". Такой текст у Ремизова имеется — это III-я редакция романа "Пруд"³. С одной стороны — это произведение, созданное в 1910—1911 гг., с другой — II, как справедливо утверждает Alex M. Shane, — "автобиографичен, причем много более, нежели вся остальная проза автора. Стоит лишь прочесть <...> биографию Ремизова <...> Н.Кодрянской⁴, чтобы понять, как похожа жизнь Вареньки на жизнь <...> матери Ремизова; Николай Финогенов — сам автор, обдумывающий те же мысли, ставящий те же вопросы; массивное же белое здание с красной пристройкой, фабрика и пруд, так же как и монастырь <...>, в действительности являются точным описанием хлопковой фабрики деда Ремизова по материнской линии в Москве на реке Яузе" (пере-

вод с англ. мой - А. Д.)⁵. К этому добавим: в Арсении Огорелышеве, крупном промышленном веретиле, без труда опознается родной дядя Ремизова - Н.А.Найденев, долгое время стоявший во главе Московского Биржевого Комитета и осуществивший целый ряд крупнейших экономических реформ в Москве⁶. В то же время со слов самого Ремизова известно, что "Пруд" - автобиографичен, но не автобиография⁷.

Все сказанное позволяет сформулировать вопрос, на который должно ответить предлагаемое исследование: какова функция автобиографизма в Ш-й редакции романа "Пруд".

Искомый ответ требует предварительной характеристики романа в целом. В II представлена масштабная и многоплановая эстетическая модель дореволюционной России, выступающей в интерпретация Ремизова неким средоточием вселенского претивоборства Бога и Дьявола, разрешающегося в судьбах, помыслах и поступках множества персонажей романа, прежде всего - его главных героев, - братьев Финогеновых⁸. Модель эта строится на основе корреляции двух принципиально различных способов повествования: натуралистически-описательного и условно-метафорического (символического) - интерпретирующего. Посредством первого создается детализированная картина жизни и быта той поры, - в существе своем антигуманных, изобилующих острыми социальными конфликтами и чреватых всесокрушающими общественными катаклизмами. Посредством второго изображаемое переводится в условно-метафизическую плоскость: жизненная эмпирия возводится к обусловившим ее метафизическим абсолютам⁹.

В роли своего рода посредника между этими пластами текста выступают разного рода отсылки к произведениям русской литературы XIX - нач. XX вв., чья функция - привлечение контекстов этих произведений в целых тем этой литературы в качестве кодов-"мифов", дешифрующих скрытый - трансцендентный - смысл изображаемых в II коллизий и ситуаций¹⁰. Но если механизм корреляции двух названных выше способов изображения в романе уже получил достаточно исчерпывающее освещение в работе Alex'a M. Shane'a, то "неомифологическая" природа ремизовского текста осталась неисследованной. А между тем без ее анализа и учета невозможно составить полного представления ни о построении романа, ни об его идейном содержании.

Организирующими полюсами мифологизации в II служат сюжетные линии именитого промышленника Арсения Огорелышева и "бо-

голубовского старца" о. Глеба. Посредством ряда отсылок образ Арсения оказывается спроецированным на выработанный русской литературной традицией образ Петра I. Так, прежде всего, с заботами царя об укреплении экономики России, получившими особенно подробное освещение в "Петре и Алексее", соотносится многогранная энергичная деятельность Огорельшева, направленная на всемерный экономический подъем города, где он проживает; за счет подключения при этом к еще одной традиции — изображению отдельного города в качестве некоего субститута всей страны в целом (см., напр., "Историю одного города") — упомянутая деятельность Арсения приобретает характер общегосударственной (см., напр., "Коля давно уже понял, что Арсений — особенный, каких мало, <...> и <...>, что делает Арсений <...> большое дело, от которого зависит не только жизнь города, но и всей России" — I4I¹¹: ср. I7). При описании этой деятельности Ремизовым старательно подчеркивается доходящая до жестокости — и по отношению к самому себе, и по отношению к исполнителям его воли — решимость Арсения во что бы то ни стало реализовать свои реформаторские планы, что также перекликается с интерпретацией свершений Петра у Мережковского: "... в сердце его открылась ужасающая беспощадность: ты проси его <...>, ты плачь, ты умирай, ничего не действует — что поставил, то и сделает <...> И весь он вздрагивал, словно судорога, не отпуская, бегала по нем, да и как ей не бегать! И все оттого, что сидел он, бог знает, до которого часа, и вставал раньше <...> всех, и оттого, что дела заняли все в нем (важный момент: у Арсения, как и у Петра в изображении Мережковского¹², судорожные корчи — результат его титанического перенапряжения. — А. Д.) <...> ("237). Уже упомянутые заботы Огорельшева о городе, где он трудится, служат также отсылкой к мотиву Города, Петербурга как символа петровских преобразований в "Медном всаднике" и "Петре и Алексее", — см., напр.: "Конечно, недаром не спал он ночей, недаром так вздрагивал, город приходил в славу, город богател, город строился на славу городам" (237).

Явно ориентируясь на роман Мережковского, но развивая при этом имеющиеся в нем смысловые интенции, Ремизов подчеркивает одиночество Арсения в его новаторской деятельности¹³, — поистине трагическое, поскольку оно усугубляется осознанием героем того факта, что из хозяина своей воли он незаметно для себя обратился в раба своих собственных волюнтаристских устремлений, и что реализация их стала для него са-

моцелью, — см., напр.: "И какая-то горечь пьет сердце. Знает он, что <...> вся жизнь его в борьбе и победах <...>, но зачем ему эти победы и зачем дела? Для того, чтобы сделать все по-своему, по-новому, по другому. И дел там много, и часы так кратки, успеет ли он? И жизнь проходит, и как быстро <...>! А он еще уторавливает (ср. с мотивом "уторавливания времени" Петром в "Петре и Алексее"¹⁴. — А.Д.)" (238, ср.236).

В П имеется, наконец, и прямое упоминание имени первого русского императора в связи с Арсением (см.: "При Петре Великом быть бы Арсению первым министром!" — говаривали купцы <...>" (237), а также целый ряд более мелких деталей, обеспечивающих соотношение Огорельшева с Петром. Так, устойчивой деталью образа царя в литературе стало его пристрастие к игре в шашки¹⁵, — единственным развлечением постоянно занятого делами Арсения также оказываются именно "шашки", игру в которые он ставил <...> выше и хитрее всяких <...> других игр" (II6, ср.76). Подобно литературному же Петру¹⁶ Арсений крайне неприязнителен в отношении своего внешнего вида, но в П эта черта характера героя гипертрофирована, чем еще более оттенена его поглощенность своими заботами: "Обтрепанный, в старом засаленном сюртуке, нечесанный, <...> щетинистый весь <...> — не Огорельшев, а жулик какой-то <...> Во всех <...> учреждениях, <...> во главе которых стоял Арсений, служащие ходили обтрепанные и замызганные. Судя по себе, Арсений не мог допустить, чтобы человеку, занятому делами, <...> было еще время думать о каком-нибудь галстуке, и чуть кто показывался ему нарядным, тому он ставил это на вид" (236-237). С отношением Петра к религии и церкви в трактовке Мережковского соотносится чисто показное исполнение Арсением религиозных обрядов и его прагматический подход к церкви как к духовно-полицейскому институту существующей власти: "Арсений слыл столпом, и хоть <...> кроме своего дела ему на все было наплевать — ни Бога, ни черта <...>, — он все исполнял, чтобы с виду казаться <...> простым русским человеком-купцом <...> И когда в его присутствии позволяли себе неуважительно отзываться о церкви, бывала большая перепалка, он не допускал никаких суждений кроме принятых, и во всяком отклонении видел подрывание основ" (II7, — ср.: "— Ну, будет врать! — заключил Петр <...> Кто в Бога не верует, тот сумасшедший, либо <...> дурак. <...> А безбожники наносят вред государству и <...> не должны быть в оном терпимы, поелику

основание законов, на коих утверждается клятва и присяга властям, подрывают")¹⁷. Отметим и такой момент: в облике и "повадках" Арсения автор постоянно выделяет нечто кошачье (см., напр.: "- Тебе чего? - взвизгнул Арсений, как ошети-нившаяся кошка <...> кошачий визг - огорельшевский звенящий, <...> на минуту остановил Николая" - 355, ср. 18, 137, 242). Эта деталь отсылает к подробно развитому у Мережковского мотиву сходства Петра I с котом¹⁸, навеянному автору "Петра и Алексея" известным народным лубком "Мыши кота хоропят"¹⁹, приуроченным к смерти царя и отразившим недовольство его реформами.

"Тема Петра I" становится "ключом", дешифрующим метафизический смысл событий и образов П: спроецированностью Арсения на образ Петра (в интерпретации Мережковского) задается восприятие Огорельшева и его деяний в контексте актуальной для символистов концепции мирового развития как проявления ноуменального противоборства Христа и Антихриста. Подтверждением тому - неоднократное упоминание в тексте бытующего среди огорельшевских рабочих прозвища их хозяина - Антихрист (см. 15-16, 17), и указания на веру "темных людей и простых" в то, что "Арсению бесы служат" (238, - ср. со страницами, характеризующими аналогичное отношение народных вивоз Руса к деятельности и личности Петра I в романе Мережковского)²⁰. Арсению противопоставлен - и на текстовом, и на мифологизирующем уровнях - о. Глеб. Резко негативное отношение Огорельшева к схимнику, которому, в отличие от него, "бесы повинуются" (238), вновь заставляет вспомнить образ царя в "Петре и Алексее", - с его неприятием "плутовства монахов, клыкуш, бесноватых, проливных", "всяких ложных чудес и знамений"²¹ и его постоянным стремлением секуляризовать и утилизировать монастыри²², ср.: "Огорельшев <...> втайне смотрел на <...> о. Глеба <...> как на одного из туеядцев, наполнявших монастыри, выделяя его из других лишь по уму и логикости. Ни в какие заклинания старца Арсений не верил и все грозные молитвы его и исцеления <...> считал или надувательством или самообманом. Что уж говорить: если бы все монастыри и церкви вдруг провалились сквозь землю, Арсений пожалел бы только о крепких стенах и о самом монастырском здании, которые всегда можно было бы <...> использовать для дела <...>" (116). На мифологизирующем уровне "стоятель Божий" (204), "хранитель Божьей правды" (108) о. Глеб, отчетливо спроецированный автором на "предтечу Христа" (Мережков-

ский) старца Зосиму²³ (см., напр., финал сцены посещения старца братьями Финогеновыми в канун убийства Николаем Арсения: "Старец вдруг поднялся и, простирая к Николаю руки, задрожал весь, готовый упасть <...> - Простите меня,- простонал старец и больше не сказал ни слова. <...> глубокое забытие нашло на него <...> Петр и Николай, не прощаясь, вышли" - 348 - и несколько далее, - размышления Николая о случившемся: "Почему у старца прощения не попросил? Почему старец <...> прощения просил?" - 350, - ср. с завершением сцены посещения старца Зосимы семейством Карамазовых²⁴), противопоставлен Арсению - "Антихристу" как образ, угодный Христу (посредством отсылок к Молению о Чаше²⁵ и страстям Господним²⁶. Образую антиномию "христова" (богочеловеческого - пассивно-страдательного и сострадательного) и "антихристова," (человекобожеского - активного и индивидуалистически-эгоистического) начал, образы старца и Арсения одновременно репрезентируют в II и два тематически различных контекста русской литературы, в свете которых выявляется скрытая ипостась братьев Финогеновых - "огорельщевцев".

На уровне текста жизнедеятельность братьев предстает как поражающий своими контрастами симбиоз "доброе" и "злого", - как пепь делный, то отталкивающих своей прямо-таки звериной жестокостью, то, напротив, привлекающих подлинно гуманной основой вызвавших их чувств и настроений. "Добрые" дела братьев говорят сами за себя, "злые" же получают на уровне отсылок свою четкую маркировку, т.е. здесь однозначно выявляется обусловленность их "антихристовым" комплексом иных героев (т.е., в конечном итоге, - Дьяволом). "Человекобожеская" ипостась огорельщевской четверки явлена в тексте при помощи отсылок ко все той же "теме Петра I"; - и вновь наиболее актуальным при этом оказывается контекст "Петра и Алексея", в первую очередь - контекст детально разработанного в нем мотива искоренения Петром традиционного социально-бытового уклада Др.Руси посредством снижающего обыгрывания и сатирического пародирования его конструктивных элементов. Ориентация на этот мотив и текстуальная перекличка с ним явно ощутимы, например, в изображении религиозных кощунств братьев: особенно показательно в этом плане описание регулярно совершаемого ими "куриного крестного хода" (см., напр., 92-93), прообразом которого послужили изображенные Шережковским шествия Все пьянейшего Собора Петра и похороны царского карлика²⁷. К явлениям того же рода отно-

сится и предпринимаемый Финогоновыми на огорельшевском дворе "крестный ход" избяение младенцев" (см. 80-81), и внезапный приступ иступленной религиозности у братьев, - с уклоном в обрядовую сторону православия (см. 152-153), но такой, однако, для которого прежде любимая ими игра "в большие священники пришлось кстати" (152), и который, выйдя из игры, к ней же в итоге и свелся (ср. в "Петре и Алексее": "Рядом с набожностью у кощунство. У князя-папы, шутовского патриарха, панацию заменяют глиняные фляги с колокольчиками, евангелие - книга-погребец со склянками водки; крест - из чубуков. Во время устроенной царем <...> шутовской свадьбы карликов венчание проходило при всеобщем хохоте в церкви; сам священник от душившего его смеха едва мог выговаривать слова. Тайнство напоминало балаганную комедию. Это кощунство, впрочем, - бессознательное, детское и дикое <здесь и ранее выделено нами. - А.Д.>, так же как и все его остальные шалости²⁸. Показательно и поведение "огорельшевцев" в монастыре: "Финогоновы ставили верх дном все внешнее благолепие, каким держался монастырь. И братия словно шалаела: по кельям откалывалось коленце за коленцем <...> Хохот звенел звончее печальных колоколов, и заунывное пение терялось в смехе и звонких песнях" (105). В этом же плане характерно и то, что когда издох любимец Коли кот Наумка, то" как-то-когда-то играл в большие священники, отслужил Финогоновы наверху обедню, отпели кота, и зарыли его" (145, - связь данной ситуации с "темой Петра" опосредована семантикой "кота" в указанном ранее смысле).

Особого внимания заслуживает описание предпринятой "огорельшевцами" театральной постановки (см. 132-138). В эпизоде с испрашиванием братьями и о. Гавриилом (забудлигой и пьяницей, спаивающим у себя в келье монахов и Финогоновых, - см. 106) разрешения на устройство представления задано восприятие этого мероприятия в соотношении с образами и проблематикой "Петра и Алексея": "Всем с о б о р о м с о. Гавриилом <...> приступили они и так приставали <...>, что Варенька согласилась. А чтобы согласие было <...> крепче <...> взяли Расписку <...> скрепил ее сам о. Гавриил. "Препосвященный митрополит и патриарх всея Руси Гавриил <...> !" - накерякал о. Гавриил, пишущий, как сорока лапой" (132-133), - о. Гавриил сироецировал здесь на князь-папу в с е п ь я н е й ш е

го Собора Петра, а Финогеновы — на "птенцов гнезда Петрова" из числа его присных (отметим, что о Гавриил "взял Финогеновых своей потешностью выделено нами. — А.Д. "—100, и что, кстати, одна из самых любимых братьями игр — потешная война — см.79). Функция же театра в данном эпизоде однозначна: будучи отражением реальности, театр потенциально заключает в себе возможность ее пародирования, снижающего обыгрываний, и именно этот его аспект и эксплуатируется братьями (см. особенно 135—136). Характерно, что "карнавальная" атмосфера, пронизывающая финогеновское представление вызывает соответствующий ей настрой у зрителей: так, городской Максимчук явился на представление "будто в наряд," но обряженный при этом "в голубую ленту со звездой" (134), сделанной из кожи и от руки раскрашенной (вновь отсылка к "Петру и Алексею" — к мотиву трагического переодевания Петра, — см., напр., сцену, где царь, трудившийся при спуске корабля на воду как простой плотник и в подобающей случаю одежде, на самом судне появляется в форме шаубенахта со звездой и голубой лентой (29).

На уровне текста метания между Добром и Злом (= Богом и Дьяволом), свойственные всем братьям, наиболее интенсивно проявились в судьбах старшего и младшего из них — Александра и Николая. На мифологизирующем уровне эта выделенность получает свое закрепление и объяснение. Обратимся вначале к образу Николая — главного героя П и alter ego его автора (см. выше). Николай — "огорельшевец", и, стало быть, огорельшевское "человекобожеское" начало присуще ему генетически. Уже в детских и юношеских проделках Николая сказавшееся столь интенсивно, что даже позволило ему выделиться в глазах дяди (см.: "Из всех Финогеновых он выделил Коло, видя в нем свою породу огорельшевскую" — 141), это начало достигло макс. выявления в убийстве им Арсения, что нашло соответствующее оформление в проецировании его в этот момент на "наполеона" ("человекобога") Раскольникова (ср. со сценой в "Преступлении и наказании", где незнакомый герою мещанин внезапно бросает ему в лицо обвинение в убийстве³⁰, — след. ситуацию в П: "Вздохмаченный, без картуза, спавшийся старик регент <...> управлял хором <...> Вдруг регент остановил хор <...> и, скорчившись в три погибели, как бы изображая страшного сыщика, зашипел <...> и, <...> хватая Николая за грудь, закричал прямо ему в лицо: — Ты же убил человека!!

Николай остолбенел" — 351—352). Отсылкой служит также и

оброненная Николаем после убийства фраза "через кровь перешел", явно ориентированная на "перешагнул через кровь" Раскольникова.

С другой стороны, Николай – единственный из братьев, кто обладает сразу двумя ипостасями: и "человекобожеской", и полярно ей противоположной. Текстост-кодов, дешифрующих эту последнюю, несколько; по мере взросления героя они меняются. При изображении его отрочества наиболее актуальным оказывается уже привычный нам контекст "Петра и Алексея", в дальнейшем его вытесняет контекст "Братьев Карамазовых". Первый призван выявить "истинный" характер отношений между Николаем и его дядей: посредством ряда отсылок и проекций они соотносятся со взаимоотношениями царя с царевичем Алексеем (ср., напр., с эксплицированным в романе Мережковского мотивом "тайной любви – явной ненависти", связывающих венценосного отца и его сына³¹, – след.отрывок из П: " <...> мечтал он <Коля. – А.Д.> <...> когда-то-нибудь <...> станет Коля таким, что и сам Арсений, который теперь презирает его, первый ему поклонится, заговорит с ним <...> , как с равным. Но Арсений не презирал Колю, тут Коля ошибался. Из всех Финогеновых он выделял Колю <...> И вот почему <...> не спускал Коле ни одной шалости" – I4I). А уподоблением Николая царевичу Алексею обуславливается, в свою очередь, экстраполяция ипостаси последнего – ипостаси Христа³² – на младшего Финогенова (на это же "работает" и противопоставление его "Антихристу"-Арсению). В дальнейшем закрепление ее (ипостаси) за Николаем достигается за счет его проецирования на "современного Христа" Достоевского – Алешу Карамазова. Наиболее характерен такой эпизод: " <...> п р и к а з а л д о л г о ж и т ь <...> Покровский священник. <...> Коля <...> был уверен, что из батюшки непременно мощи будут, но батюшка на другой же день испортился. Д у ш к а -Анисья <...> весь грех приписывала лекарствам" (I3I), – являющийся, по сути, цитированием ситуации смерти старца Зосимы (см.особенно указание о.Ферапонта на лекарства как на главную причину посмертного "позора" Зосимы)³³. Николай проецируется на Алешу, а Александр, соответственно, на Ивана Карамазова³⁴ (из чего, кстати, выявляется его "человекобожеское" начало), и в сцене беседы братьев (в монастыре, – см.2II-2I2), содержание которой представляет собой парафраз мотивов беседы Алеши и Ивана в трактире. В дальнейшем же, пройдя ряд обусловленных сюжетов трансформаций, образ Николая начинает уподобляться уже

непосредственно самому Христу: в этом отношении особенно показательна сцена в тюрьме (см. 257-258), где принявший на себя вину за все зло мира младший Финогенов решает искупить ее ценой своих страданий, восклицая при этом: "Боже мой, подкрепи меня!" (ремниисценция Моления о Чаше). Этому соответствует эпизод проводов Николая его братьями в ссылку (см. 284-285), где атрибутами Финогенова-младшего в сознании братьев оказываются определения, использованные несколько ранее в тексте применительно к Спасителю (см.: "Как <...> д о р о г им стал Николай, <...> он был для них чем-то светлым в их сумерках, <...> надеждой на <...> новый, лучший мир, который он даст им", - ср.: "... д о р о г о й бесконечно <...>, стоял Он <...> в своих светлых одеждах и возлагал на понурые головы руки свои:

- М и р в а м <разрядка моя. - А.Д. >!" - 157 - 162).

Уподобляясь Христу, образ Николая тем самым семантически и функционально сближается с образом о.Глеба. Знаменательно, что и чисто событийно жизненный путь Николая в основных своих этапах (за исключением лишь завершения!) повторяет жизненный путь старца: точно так же, как некогда о.Глеб (См. 109-115), Николай родился в богатой, но вскоре обнищавшей семье, потерял вначале отца, а затем и мать, испытал всевозможные унижения со стороны своих опекунов, был лишен возможности получить высшее образование, стал невольной причиной своей возлюбленной (Тани). Подобно о.Глебу же и в буквальном соответствии с его заветом, Николай "через кровь перешел", убив Арсения. Но именно отличие в завершении жизненного пути определило отрицательный жизненный баланс Николая в целом: в отличие от старца, который "переидя через достаток, нищету, богатство, счастье, и, наконец, через кровь, и заглянув в глаза смерти, заглянув людям в бедующие глаза, проклинаящие судьбу свою, <...> благословил этот мир бед и неверности и случайности" (115), принял и благословил свою судьбу и собственную смерть встретил словами, утверждающими покорность Сына волеизъявлению Отца ("Да будет воля Твоя! - 349), - Николай, пройдя этот же путь - путь "современного Христа", - завершил его тем, что своей судьбы не принял и не благословил ее, т.е., по сути, устранился Голгофы. Николай, таким образом, - это потенциальный, но не реализовавший себя "Современный Христос".

В то же время очевидно, что изложенная в поучениях и эксплицированная в судьбе самого старца (а частично - и Николая)

версия евангельской истории весьма далека от ортодоксальной: в П мы имеем дело с авторским "мифом о Христе", где наряду с Христом-искупительным Агнцем едва ли не более значимым оказывается Христос - невольный виновник гибели вифлеемских младенцев, - Спаситель, вступивший в мир "через кровь" (см.: " <...> Саша <...> застыл весь, глядя в упор на старца: - а кровь-то и Христу понадобилась ... Чтобы притти за землю, ведь зачем-то понадобилось столько невинной детско крови, зачем-то надо было убить столько младенцев! Вы же сами рассказывали, помните? <...> Кровь-то она нужна, для любви нужна, так выходит" - 215). В итоге этого возникает парадокс: с одной стороны, это не зависящее от воли Богочеловека "деяние" оказывается непрямым предварительным условием и составным этапом осуществления его искупительной миссии, с другой - на этом "деянии" лежит некий интервальный отблеск, налагаемый проецированием Николая - "христа", в момент "прохождения" им "через кровь", на "человекобога" Раскольникова. Причина подобной парадоксальности - в ремизовской "метафизике" (см. далее).

Николаю в романе противопоставлен его брат Александр. На уровне отсылки это противопоставление акцентировано и, таким образом, старший и младший Финюгины составляют следующую - после старца и Арсения - антитетичную пару в П. Как это было в случае с о.Глебом и Николаем, образы Александра и Огорелышева сближены, однако характер этих отношений качественно иной. Если Николай, не сумевший в полном объеме воплотить завет старца, предстает как несостоявшийся Христос, то Александр, проделавший эволюцию от бунтаря-экстремиста и боготборца (с параллельной проекцией его в этот момент на Ивана Карамазова) до расчетливого дельца, превзошедшего своего дядю - "Антахриста" энергией, жестокостью и циничной неразборчивостью в методах, какими он добивается осуществления своих корыстных целей, - этот Александр уже прямо в тексте отождествляется с "князем мира сего": "А ему в этот час <...> одиноко на земле было и холодно. И отчего Он не может молиться родимому брату, но из царства иного? Или проклято царство Его, Его одинокое царство" 282).

Выявленная эстетическая конструкция вплотную подводит нас к общему замыслу П и лежащей в его основе авторской "метафизике". Согласно этой конструкции, современный Ремизову этап русской (= вселенской, - связь здесь метонимическая) истории знаменуется "измельчанием" (регрессом) сил Добра в мире и про-

грессирующим ростом в нем сил Зла. Этим обусловлена актуализация темы "богооставленности мира" в романе, экспликация которой и подчинена его сюжетно-образная структура. Бог оставил мир, мир — под властью Сатаны: "Или и вправду нечистый <...> всду первым коноводом, как шептали люди простые, не мудреные, веровавшие в бесовское повиновение" (276). Особенно наглядно иллюстрируют эту мысль страницы, посвященные изображению жизни в монастырях "божьи люди" сквернословят, пьянствуют и распутничают в своих "божьих домах" (см. 99-101, 172-174 и др.), служат в них не Богу, а Мамоне (см. 97-98). И уж подавно забыт Бог мирянами (см. особенно 276).

Процесс и механизм подпадания мира эмпирии в кабалу к Дьяволу не явлен в II (представлены лишь их результаты), однако ключом к их реконструкции призван послужить включенный автором в текст "миф о Христе" (отсутствовавший, кстати сказать, в ранних редакциях романа). Создав мир, Бог самоустранился от него, однако фикция его власти сохраняется в сознании человечества, стимулируемая и иммитируемая Дьяволом. С какой целью и что тому причиной? Дьявол вторичен по отношению к Первопричине всего сущего, и это обстоятельство накладывает отпечаток на "методы" поддержания им своего мироправства. С одной стороны, Сатана заинтересован в сохранении иллюзии божьей власти над миром для того, чтобы под прикрытием ее авторитета нейтрализовать благотворную инерцию божественного "первотолчка", исподволь осуществляя тем самым далеконаправленный процесс дискредитации всего "божеского". Наиболее эффективным средством для этого служит искусственное смешение божеского и дьявольского с его итогом — противоестественным симбиозом того и другого (ср. с концепцией так называемого "дурного синтеза" у Мережковского, чье воздействие здесь столь ощутимо). И особенно показательна в этом отношении интерпретация новозаветной истории в романе. Согласно традиционному толкованию, Христос послан Богом в мир, чтобы спасти последний, искупив людские прегрешения своими крестными муками; по версии же, имеющейся в II, вступление Спасителя в мир — "через кровь" — оборачивается причиной и источником новых человеческих грехов и страданий. Причина тому — "козни" воспользовавшегося "божьим попущением" Дьявола (вспомним налет inferнальности на прохождении "через кровь" Николаем!), цель которых предельно ясна: с самого начала скомпрометировать "олагое" намерение "негодными" средствами его осуществления, воспрепятствовав тем самым реа-

лизации искупительной миссии Спасителя. И во внешней видимости это удается Дьяволу: декларированное в Евангелии воскресение Богочеловека, знаменующее поправление им смерти смертью, представлено в П фикцией³⁵. Реальными оказываются лишь крестные муки Христа, и не случайно все "хриstopодобные" герои П соотносятся с Христом прежде всего по этому признаку: исторический процесс предстает в истолковании Ремизова как непрерывное (с незначительными вариациями в каждом конкретном случае) репродуцирование Голгофы, где "распинаются" наиболее отзывчивые к чужому горю, наиболее сострадающие людским страданиям. С другой стороны, Дьявол — "обезьяна Бога"; — его вечный антагонист-завистник, обреченный, однако, на вечное же копирование источника и причины своего бытия, на имитацию его деяний, но такую, в результате которой объект имитации предстает в "сниженном" — "опошленном" (Мережковский) — обличье (= эффект пародии). Главным объектом сатанинского "обезьянничанья" остается все тот же Христос, точнее — божественный "промысел" искупительной миссии Христа. Ему Дьяволом противопоставляется его собственный замысел: Христа должно заменить внешне скроенное по его подобию "дьяволово отродье" — пародия на Христа — Антихрист, дабы под обличьем сакрального наполнять мир эманацией Сатаны. И весьма знаменательно, что Пасха, по священному писанию момент "посрамления" Богом злого начала, оборачивается в П моментом высшего торжества Дьявола: именно на дни Пасхи приходятся наиболее трагические события в романе (см. 159 — 162, 165—168, 226—228 и др.; см. также след. завершение описания одного из празднований Пасхи: "Нет, не приходил Он, светлый и радостный, не говорил скорбящему миру: М и р в а м!" — 168). В этом же плане характерно и то, что показная религиозность Арсения — лишь личина, призванная скрывать его полное пренебрежение к страданиям окружающих.

Все вышесказанное — своего рода "праистория" того состояния, в котором пребывает изображаемый Ремизовым Мир. В свою очередь поддержание и упрочение такого состояния достигается "князем мира сего" посредством навязанных им земной эмпирии жестких форм существования. Одной из таких — "сатанинских" по происхождению — форм оказывается, по Ремизову, явление биологической наследственности, — неслучайно "человекобожеский" комплекс Финогеновых — "огорелышевцев" представлен им как следствие их родовой принадлежности. Представлен в П и феномен повторяемости исторических и литературных

(но воспринимаемых и истолковываемых "отлитературным" сознанием Ремизова в качестве исторических же) типов, — продукт некоего замкнутого самовоспроизводящегося — но с затуханием! — временного процесса: именно благодаря ему и его специфике Арсаний оказывается "опошленным" дублетом Петра I, Николай — "сниженным" вариантом царевича Алексея и евангельского Христа, а юные "огорельшевы" — монахов-опричников Грозного и "потешных" Петра (в данном случае — налицо опосредованная идеями и проблематикой русской литературы ремизовская версия ницшеанской концепции исторического процесса как "порочного круга" "вечного возвращения").

Подмена божеского сатанинским, их "дурной синтез" и прочие "наваждения" Дьявола (о главном из них речь впереди) имеют своей целью затемнить изначальную (т.е. данную Богом) суть всех земных явлений, извратить ее, представив в ложном — "выгодном" для Сатаны свете, дискредитировав таким образом первопричину всего сущего (как видим, перед нами — оригинальная ремизовская эстетическая интерпретация генезиса "покрывала Мейи" — основополагающей категории Шопенгауэра, чье философское учение оказало известное воздействие на писателя³⁶). Очевидно, что все это приводит к повышенной хаотичности бытия — состоянию, порождающему ситуации, в которых одно и то же жизненное явление может выступать одновременно в двух взаимоисключающих ипостасях — "богоугодной" и "богопротивной"³⁷. В социальной сфере подобное состояние приводит к морально-этической дезориентации людей, к утрате ими способности различать Добро и Зло. В этих условиях самореализация отдельного индивида в пределах отпущенной ему жизни оказывается в прямой зависимости от свободного и сознательного волеизбрания им своего нравственного ориентира и регулируемого последним типа поведения. Ремизов выстраивает в Д парадигму человеческих судеб, различающихся меж собой в зависимости от того, каков избираемый человеком ориентир и какова степень активности волеизбрания. Для наших дальнейших рассуждений особый интерес представляет случай с активным волеизбранием ориентации на прокламируемое в Святом Писании "горнее", потустороннее. Не этот путь человек встает не по своей воле, а понуждаемый к тому стечением негативно воздействующих на него обстоятельств ("роковой случайностью"), — толкающих его на преступление — вынуждающих его "перейти через кровь", — дабы в такой форме выразить свой "бунт" против антигуманности "божьего мира". Вме-

те с тем заявленное в такой форме несогласие индивида с существующим мироустройством оборачивается непрямым условием его последующего уподобления Христу (о.Глеб). Но в таком случае и "роковая случайность", толкнувшая его на этот "бунт", оказывается санкционированной свыше. Кажущаяся противоречивость данной ситуации имеет свое объяснение: экспликацией темы "богооставленности мира" реализованная в II эстетическая "модель мира по Ремизову" отнюдь не исчерпывается, — она существенно корректируется все тем же включенным в текст романа "мифом о Христе". Как "божье поущение" Дьяволу в истории с избоянием вифлеемских младенцев оборачивается на деле составной частью "божьего промысла" искупительной миссией Спасителя, так "богооставленность мира" — новое "божье поущение"! — должно со временем обернуться предпосылкой для реализации более глобального "божьего промысла" — воскресения и второго пришествия Христе и, тем самым, окончательного "посрамления" Богом Дьявола³⁸.

Таким образом, "бунт" героев II есть составная часть "божьего промысла" на земле: толкая человека на преступление, Бог тем самым "облегчает" избрание человеком "горного" в качестве жизненного ориентира, предоставляет ему возможность для уподобления Христу³⁹. Однако окончательный выбор должен сделать сам человек. Принявший на себя ответственность за содеянное против собственной воли преступление, усмотревший в этом несчастье благо для себя, поднимается на высшую ступень духовной организации: гипертрофия чувства вины за невольное содеянное зло понуждает индивида принять на себя ответственность за все зло человеческого бытия и вызывает ответное стремление искупить это зло ценой своих собственных страданий, — т.е., по сути, повторить путь Христа⁴⁰. Покорно вынесшим эту "крестную нощу", прошедшим "через великое страдание" и "волью и кротко" благословившим свою судьбу, открывается истинное знание о мире, суть "божьего промысла" на земле. Таким знанием в II обладает повторивший путь Христа о.Глеб, произнесенными на Пасху словами "Господи, подуй, подуй. Господи, святым духом на Землю!" (216) вновь призывающий Спасителя на землю (см. также — 293). И напротив: отказ от благословения своей судьбы, стремление искать объяснение содеянному преступлению вовне себя знаменует жизненную катастрофу избравшего такой путь героя. Так, причина фиаско Николая на роли Христа — в его чрезмерной поглощенности "земным": выполнив первую часть завета старца — перей-

дя "через кровь", Николай не нашел в себе сил для выполнения его второй части, — по той причине, что такой резкий переход от бунта к смирению, оказавшийся под силу Христу, показался ему н е л о г и ч н ы м, противоречащим "здравому смыслу", рассудку, противоположному вере и воспитанному в условиях рационализованного мира явлению. Именно ratio является, таким образом, главным средством осуществления господства Дьявола на земле, его основным оружием в борьбе с Богом за власть над сознанием людей. Подобного рода антирационалистская инвектива явилась прямым следствием увлечения Ремизова иррационалистической философией XIX в. (Шопенгауэр, отчасти Кант, Ницше) и развивавшимися в том же русле идеями и построениями его современников: Розанова, Шестова, Бердяева и др.

Сказанное выше позволяет ответить на вопрос, вынесенный в начале исследования. Ко времени возникновения III-й редакции II эстетическое мировоззрение Ремизова после продолжительного периода его метаний между декадентски-бунтарским и смиренно-христианским мировосприятием пришло — под влиянием целого ряда факторов (философские, историософские⁴¹ и эстетические предпочтения писателя, его просимволистская творческая ориентация) — в состояние некоей стабильной уравновешенности, которое В.Келдыш удачно определил как "примирение с действительностью" (вынужденное, поскольку, следуя логике художественных конструкций Ремизова, именно Бог является истинной конечной причиной антигуманности этой действительности). Сформиравшись, это новое мировоззрение властно потребовало от писателя своего выражения в адекватной эстетической форме. Для Ремизова, с его типично декадентским интересом к собственной личности, особенно соблазнительным было сделать это на основе уже существующих редакций выполненного на автобиографическом материале II, дабы еще более подчеркнуть те изменения в своем мировоззрении, которые привнесло время и логика его внутреннего развития как писателя. Все это и нашло выражение в иной, нежели прежде, интерпретации фактов своей жизни, — они переосмыслились и видоизменялись им в соответствии со сложившимся к тому времени общим замыслом произведения, навеванным, в свою очередь, его новым видением и пониманием окружающего мира. И в этом отношении функции автобиографизма в III-й редакции II — регулятивная. Но, с другой стороны, факты ремизовской биографии и здесь составляют основу сюжетного развития романа, подвергаясь художественному осмыслению, и в этом отношении автобиографичность выполняет кон-

структивную роль. Подобного рода использование автобиографических фактов в структуре произведения весьма сходно в целом с той функцией, какую они выполняют в повести "Крестовые сестры", и это дает основание для вывода о едином принципе использования этого материала в двух различных типах повествований Ремизова - с имплицитно и эксплицитно выраженной биографической основой.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См. об этом: Д а н и л е в с к и й А. *A realioribus ad realia* (в печати: Ученые зап. Тарт.ун-та)
- 2 См. там же.
- 3 "Пруд" (в дальнейшем - П) - центральное произведение дореволюционного периода ремизовского творчества: созданный в 1902-1903 гг., он позднее неоднократно перерабатывался автором - в 1905, 1907 и 1911 гг. (подробнее об этом см.: Р е м и з о в Алексей. О разных книгах // Воля России. Кн. VIII-IX. 1926. С. 230-232), причем в последнем случае - особенно радикально (см. об этом: Alex. M. Shane. *Remizov's Prud: from Symbolism to Neo-Realism* // California Slavic Studies. Vol. VI. 1971. P. 75-76, 77, 78-82.
- 4 Имеется в виду след.: К о д р я н с к а я Наталья. Алексей Ремизов. Париж, 1959, С. 65-80.
- 5 Alex. M. Shane. *Ibid.* P. 74-75.
- 6 См. о нем: Р е м и з о в А.М. Автобиография. <1913>.-ОП ГПБ, ф. 634, оп. I, ед. хр. I, л. 5-6.
- 7 Р е м и з о в Алексей. О разных книгах. С. 232.
- 8 См. об этом: Alex. M. Shane. *Ibid.* P. 75-76.
- 9 Ср. Там же.
- 10 П, таким образом, разновидность символистского романа-"мифа" (см. об этом: М и н ц З.Г. О некоторых "неомифологических" текстах в творчестве русских символистов // Уч. зап. Тарт. ун-та. 1979. Вып. 459. С. 76-120.
- 11 Все ссылки на П даются по изданию: Р е м и з о в Алексей. Сочинения. Т. IV. СПб.: Шиповник, 1911; страница указывается прямо в тексте.

- 12 См.: Полн.Собр.Соч. Дмитрия Сергеевича Мережковского.Т.IV. М.: Тип. тов-ва И.Д.Сытина, 1914. С.122,229; Т.V. С.128 и др.; ниже: М е р е ж к о в с к и й . Т....С...
- 13 См.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.257; Т.5. С.III.
- 14 См., напр.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.129.
- 15 См.: П у ш к и н А.С. ПСС: В 10 т. Т.6. М-Л., С.30; М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.180.
- 16 См., напр.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.222-223.
- 17 М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.189; 132.
- 18 См., напр.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.II7-II8, 189; Т.5. С.129.
- 19 См. об этом: М е р е ж к о в с к и й . Т.I5. С.12-13.
- 20 См.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.57, 122, 196; Т.5. С. 128 и др.
- 21 М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.46-47.
- 22 См.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.167, 182.
- 23 См.: М е р е ж к о в с к и й . Т.I4. С.190.
- 24 См.: Д о с т о в е с к и й Ф.М. ПСС: В 30 т. Т.I4. Л., 1976. С.190.
- 25 См. 349, ср.: Лр. 22, 47.
- 26 См.359, 364, 366, - ср.: Мк. 15, 34; Мт. 27, 46. Отметим и такой момент: о.Глеб изгоняет бесов из бесноватых ("о. Глебу бесы повинуются"). Вкупе с проекцией старца на Спасителя это служит отсылкой к символике "Бесов" Достоевского - образу Христа, изгоняющего бесов из России.
- 27 См.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.33-35, II8, 248; Т.5. С.96-97, 139-140.
- 28 М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.132.
- 29 См.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.II2.
- 30 См.: Д о с т о в е с к и й Ф.М. ПСС. Т.6. Л., 1973. С.209.
- 31 См.; напр.: М е р е ж к о в с к и й . Т.4. С.257.
- 32 См. об этом: М и н ц З.Г. Указ.соч. С.103-104.
- 33 См.: Д о с т о в е с к и й Ф.М. ПСС. Т.I4. С.303.

34 Вряд ли случайно при этом такое совпадение: разрыв в возрасте у Саши и Коли (см.90) точно соответствует разнице в годах у Карамазовых (см.: Д о с т о е в с к и й Ф.М. Указ.соч. С.208).

35 См.дважды возникающее в романе (с.273, 366 - в середине и в самом его конце) видение высшего "там, на небесах, как некогда в <...> покинутый час" распятого Христа и тщетно взывающей к нему о милосердии к людям Богоматери.

36 См.об этом, напр. след.: Р е м и з о в А.М. Избранное. М., 1978. С.458.

37 Так, напр., кощунства и богохульства "огорелышевцев" оказываются то дельными "богопротивными", - поскольку служат реализацией их "человекобожеских" потенций, то "богоугодными", т.к. объективно они оказываются направленными против непосредственного виновника царящего в мире зла - против Дьявола (= эффект протеста).

38 Данное эстетическое построение имеет явные признаки зависимости от мистической концепции мировой истории, данной Н. Бердяевым - одним из наиболее значимых для Ремизова философских авторитетов (см.об этом Р е з н и к о в а Н.В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. С.87), - в его сочинении "Философия свободы" (М.,1910).

39 Очевидно, что подобного рода "мистическое оправдание""бунта" обусловлено воздействием на Ремизова спекулятивных построений Мережковского (см.об этом: Б е р д я е в Н. О новом религиозном сознании // Вопросы жизни. 1905. № 9. С.184-186).

40 Данная эстетическая конструкция выдает близкое знакомство Ремизова с положениями философии религии и этики Кента (в этой связи см. комментарий А.В.Гудыги к соответствующим страницам "Критики чистого разума" и "Религии в пределах только разума" в кн.: К а н т И. Трактаты и письма. М.,1980. С.22).

41 В этом плане симптоматично появление в ремизовской "Автобиографии" 1913 г. следующей оценки деятельности Н.А.Найденова, послужившего прототипом Арсения Огорелышева (см.выше): "Деятельность его в торгово-промышленном мире начиная с 60-х годов прошлого века до конца 1905 года ... поистине была п е т р о в с к а я " (ОР ПИБ, ф.634, оп.1, ед.хр.1, л.5).

МИФОПОЭТИЧЕСКОЕ НАЧАЛО В ПОЭЗИИ С.ГОРОДЕЦКОГО

С.Н.Доценко

"Мифопоэтическое начало" в творчестве символистов — тема, которая в последние годы привлекает пристальное внимание исследователей. Это не случайно, поскольку, по словам Д.Е. Максимова, "в культуре русского символизма интерес к "новой мифологии" и широкий поток мифопоэтического творчества был предопределен самой сущностью этой культуры..."¹ Д.Е. Максимов одним из первых поставил вопрос о "мифологизме" поэзии символистов (на материале поэзии А.Блока), выходящем за рамки традиционного фольклоризма в литературе. Исследование этого аспекта символистского творчества особое значение имеет для понимания поэзии (особенно ранней) С.Городецкого. Если "тяготение к мифу и мифологизированной поэзии далеко не определяет всего творчества Блока"², то в творчестве Городецкого "мифологическое" начало исключительно значимо.

Говоря о мифе и фольклоре в творчестве русских символистов, необходимо сделать оговорку методологического характера. Поскольку обращение к фольклору включалось в общую концепцию мифотворчества, понятия "миф" и "фольклор" нередко оказывались тождественными. Правда, чаще вместо слова "фольклор" употреблялось выражение "народная поэзия", более традиционное в русской фольклористике и критике. Известно, что В.Брюсов отрицательно относился к термину "фольклор", когда речь заходила о народной поэзии и народном творчестве³. Встречаем мы этот термин преимущественно в статьях В.Иванова, воспитанного на традициях западноевропейской фольклористики и мифологии, и близкого к кругу символистов фольклориста Э.В. Аничкова, "неисправимого англомана"⁴.

Для символистов народное творчество было ценно не само по себе, а прежде всего как материал для реконструкции и осознания древних мифологических представлений. Это со всей очевидностью следует из слов А.Ремизова: "Работая над материалом, я ставил себе задачей воссоздать народный миф, обломки которого узнавал в сохранившихся обрядах, играх, колядках, суевериях, приметах, пословицах, загадках, заговорах и апокрифах"⁵.

Путь к мифу лежал через фольклор. Поэтому, когда главный теоретик "мифотворчества" В.Иванов пишет о том, что "не темы фольклора представляются нам ценными"⁶, он имеет ввиду не от-

рицание фольклора как такового. Речь идет о другом. В.Иванов отрицает понимание под "мифотворчеством" исключительно исторического или этнографического интереса к мифу и фольклору, а также интереса "чисто эстетического", в котором он видит "академический, или "парнасский", метод художественного воспроизведения пленивших поэта, но внутренне не связанных с его мирозерцанием, не родных ему религиозных верований и космических представлений. Говоря о мифотворчестве, мы разумеем не такую, объективную или искусственную, разработку мифологических тем, а живое и непосредственное проникновение к родникам творчества народного, внутреннее слияние с мифотворящей душой народа и силу органически восполнять и преемственно продолжать ее сокровенную работу"⁷.

Пример такого "мифотворчества" В.Иванов увидел в "Яри" С.Городецкого: "Он ничего не воспроизводит исторически точно или этнографически подлинно, но свободно творит так, как ему дано, ибо иначе он и не может, творит всем атавизмом своей варварской души"⁸. Сам Городецкий в 1909 г. скажет о времени появления "Яри": "Я жил одной волной с народом и его землей. Я чужд был книжности, исследующей славянскую древность. Но всем бессознательным своим "я" ощущал великую задачу: воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться"⁹.

Столь категоричное отрицание знакомства с фольклорными источниками книжного характера (а также исследований по фольклору и этнографии) имело под собой некоторое основание. Отчасти Городецкий утверждает руководящую мысль В. Иванова о стихийном, бессознательном вживании поэта-символиста в народную поэзию, отчасти же он имеет ввиду свою поездку в Псковскую губернию летом 1905 г., которую поставит в прямую связь с генезисом своего сборника "Ярь"¹⁰. Из письма А.Блоку от 5.07.1905 г. узнаем о живейшем интересе Городецкого к народным песням, поверьям, детским играм¹¹. Но преувеличивать роль непосредственных фольклорных впечатлений в "Яри" было бы опрометчиво. Само название сборника "Ярь" Городецкий возводит к словарю В.Дала¹², а символика книги и целый ряд мифологических аллюзий восходят, несомненно, к исследованию А.Афанасьева "Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований, в связи с мифическими сказаниями других родственных народов", которое Городецкий хорошо знал. Образ Ярилы как олицетворения "ве-

сеннего света и теплоты, юной, стремительной, до неистовства возбужденной силы, любовной страсти, похотливости и плодородия"¹³ сложился в результате чтения "Поэтических воззрений" (гл. "Ярило").

То же можно сказать и о главных мотивах сборника (яр-темь, рождение-смерть, солнце-луна и др.), воспроизводящих основные оппозиции, характеризующие, по А.Афанасьеву, "поэтические воззрения" (т.е. мифологические) славян. Еще более явные следы знакомства с книгой Афанасьева мы обнаружим в сборнике "Перун" (1907). Приведем наиболее очевидный пример. В цикле "Перун" главный герой - "белый латник Светозор", побеждающий змея Самосона и освобождающий из плена женский персонаж, Светославу. Светозор - олицетворение стихии солнечного света: "Светлый латник - / Нестерпимо/ Светят латы- /Солнце-ратник"¹⁴, "И взлетает белый латник, /Светозор, весенний ратник, /На высокий небосклон". (Перун, 108). Его оружие - солнечный "луч-копье" или лучи-стрелы, которыми он поражает своего противника змея Самосона: "Копны стрел в него пуцу я, / Острых стрел моих, лучей". (Перун, 108).

Змей Самосон связан с темным началом, это олицетворение темных туч, с которыми борется солнце: "Светлый ратник/ За свету ратую, /Всегда готовый/На ярый бой/Со зверем-тучей/Темнотой". (Перун, 97), или: "Зверя-тучу ту мохнатую/Ярким светом охвачу, /Дуч-копье излучу, -//.../ Копья ворога измают, - /Умирает/Темнота". (Перун, 97-98).

Городецкий актуализирует мифологическую оппозицию с в е т - т ь м а , о которой пишет Афанасьев: "Между богами света и тьмы, тепла и холода происходит вечная, нескончаемая борьба за владычество над миром". (Аф., I, 102). отождествление змей (зверь)=туча восходит к гл. "Змей" книги Афанасьева (см. Аф., II, 517; 521; 598; 621). Такой же мифологический смысл имеет оппозиция т е п л о - х о л о д , использованная Городецким. Светозор олицетворяет стихию тепла, а Самосон - зимнего холода ("Самосон кольцом свернулся, / Белым снегом запахнулся, /Дышит холодом зимы. /Светозор пожаром пышет, /Жаром-пылом дует, дышит, /Греет выходы тьрыми" (Перун, 107); ср. также в стихотворении "Узница" из того же цикла: "Дунул Змей, и ледяная/Отекла кругом река" (Перун, 99); холод - атрибут теремка, в котором томится пленница змея: "Как темно в моей неволе, /Дует зимний ветерок. /Змей, мне холодно до боли, /Раздобудь мне огонек!", "Ах, меня уморит холод. /Леденеет теремок". (Перун, 99).

В цикле столь же отчетливо выражены оппозиции з и м а -

лето (весна), смерть-жизнь, сон-пробуждение, ночь-день, которые разбирает Афанасьев в своих мифологических изысканиях, ставя их в непосредственную связь с противопоставлением света и тьмы, тепла и холода: "Подобно тому, как дневной свет и жар, ночная тьма и прохлада определялись суточным движением солнца, так летняя ясность и теплота, зимние туманы, помрачающие небо, и все мертвящие морозы - годовым его движением. Как с утром соединялось представление о пробуждающемся солнце <...>, так с весной связывалась мысль о воскресении согревающей силы солнца, <...> о восстании природы от зимнего сна..." (Аф., I, 107).

Обязательным персонажем мифологического "сюжета" борьбы солнца с тучей, света с тьмой, тепла с холодом, весны с зимой, дня с ночью является женское начало, плененное тьмой (зимой, холодом) и освобождаемое светом (весной, теплом). Солнце-богатырь эпоса освобождает его от власти зимы в образе змея: "Появление сияющего солнца народный эпос представляет освобождением из-под власти чудовищных змеев похищенной ими красавицы..." (Аф., II, 535). Освобождение красавицы сопровождается браком ее с Солнцем-освободителем, бором-громоуником Перуном. Не случайно у Городецкого встречается мотив брака ("Обручение совершится, / Свадьбу вынесу ль, раба?" - Перун, 106) и эротическая символика фольклорного характера (стрела, кольцо): стрела Перуна, пушечная Светозором, "Сердце девичье прожгла" ("Стрела", Перун, 104). Этот мотив заимствован из русского народного заговора, который приводится в книге Афанасьева (Аф., I, 461-462).

А. Афанасьев называет этот сюжет древним мифом "о Перуне, побеждающем демонов зимы и туч и освобождающем красавицу Весну-летнее солнце <...>" (Аф., I, 274)¹⁵. В этом контексте образ Светозора оказывается трансформацией в русских народных сказках образа Перуна, молниеносного богатыря. Как пишет Афанасьев, "имя тем более знаменательное, что восходящее по утрам солнце уподоблялось раскрытому глазу; а сверкающая молниями туча олицетворялась в образе богатыря с необыкновенно зоркими и всепожигающими очами" (Аф., II, 779). Эта характерная деталь - зоркий и всепожигающий взгляд Светозора - подчеркнута в стихотворении цикла "Истоме": "Наклони ко мне поближе / Ослепительный твой взор" (Перун, 105). Она же отразилась в поэтической этимологии имени самого персонажа, основанной на методе

лингвистического толкования мифологических образов А.Афанасьева. Очевидно, что смысл и само имя образа Светозора непосредственно заимствованы из книги Афанасьева. Отмеченная реминисценция позволяет определить фольклорный источник еще одного мотива цикла. В стихотворении "Бой" стрелы Светозора сжигают чешую змея Самосоя: "Чешую огни обликут, / Чрево темное проникнут, / Пепел вымоет река" (Перун, 108).

Аналогичный мотив встречаем в русской народной сказке "Зорька, Вечорка, Полуночка", в которой богатырь Зорька победил змея, "потом разложил костер, сжег змея поганого и, пустил пепел по чистому полю." (Аф., № 140). О тождестве Светозора и Зорьки (одного из трех братьев-богатырей, названных по времени их рождения) однозначно пишет автор "Поэтических воззрений славян на природу". Так получает объяснение ассоциативная цепочка, связывающая образ Светозора с мотивом сжигания змея.

Примеры показывают, что книга А.Афанасьева была для С. Городецкого либо непосредственным источником фольклорных мотивов, сюжетов и образов, либо опосредующим звеном при обращении его к собственно фольклорным текстам.

Появление первых сборников Городецкого в 1906 - 1907 гг. ("Ярь", "Перун", "Дикая воля"), ориентированных на миф и фольклор, совпало с определенной тенденцией в русском символизме, суть которой - литературное осмысление и переработка тем русского фольклора и славянской мифологии ("национальных элементов в искусстве"¹⁶) как путь преодоления индивидуализма и эстетства декадентов. Это направление в литературе получило название "народничества" ("неонародничества"). Понятие это часто использовалось для характеристики творчества А. Ремизова, С. Городецкого, В. Иванова, отчасти А. Белого (в связи со сб. "Пепел"). В 1929 г. С. Городецкий будет писать об этом явлении: "Двадцать лет тому назад наблюдался некоторый рецидив идеи хождения в народ. На этот раз шли в народ эстеты. <...> ходили в народ, чтоб выудить из деревни старинное кружево, строгановскую иконку, "зеньчуг", резную кость, ну, и словом не брезговали. Пословицы, поговорки, присказки, отдельные цветистые выражения заносились в большие книги. И потом долгие зимние вечера просиживал начетчик, составляя из разрозненных слов сказки, повести и рассказы. Глядь, и школа целая выросла, появились ученики"¹⁷.

Ретроспективный взгляд Городецкого исполнен иронии, а в

1909 году он с полным основанием причисляет себя к "небольшой лаборатории" В.Иванова и А.Ремизова, работа в которой совершалась под знаком "национальной идеи"¹⁸. В символической критике обычным было сопоставление имен С. Городецкого и А.Ремизова¹⁹, а также Городецкого и В.Иванова²⁰. Городецкий увлекается идеями мифотворчества В.Иванова, о чем свидетельствует его письмо А.Блоку (28 июня 1906 г.): "В. Иванов с теориями мифотворчества. В них большая доля правды"²¹.

В статье "Ближайшая задача русской литературы" (1909) Городецкий даст положительный отзыв о сборнике В.Иванова "Эрос", а в статье "Формотворчество" выступит как правый сторонник теории мифотворчества Иванова, книгу статей "По звездам" (1909) которого он назовет книгой, "которая по высоте своих интуиций должна стать евангелием символиста. В ней же даны первоосновы мифотворчества"²².

Если отвлечься от нарочитого следования за В.Ивановым в терминах и определениях, то наиболее существенным в статьях Городецкого этого периода будет постановка вопроса, который, по его словам, "со времен Гомера ребром стоит в истории литературы"²³. Городецкий подразумевает вопрос отношения писателя к народной поэзии, и прежде всего — принципов литературной обработки фольклорных источников. Этот вопрос встал перед символистами в связи с появлением в 1906—1908 гг. ряда стилизаций и переложений народной поэзии в творчестве К.Бальмонта, А.Ремизова, самого Городецкого. Его касался В.Брюсов в рецензии на "Жар-птицу" К.Бальмонта, В.Иванов, А.Блок в статье "Поэзия заговоров и заклинаний" (1906), К.Бальмонт в рецензии на книгу С.В. Максимова "Нечистая, неведомая и крестная сила" (СПб., 1903).

Для Городецкого этот вопрос становится актуальным не столько в плане оценки творчества А.Ремизова или К.Бальмонта, сколько в плане выработки собственной позиции. Анализ отзывов Городецкого о "Жар-птице" К.Бальмонта, "Посолоны" и "Лимонаре" А.Ремизова²⁴ позволяет проследить процесс ее становления.

Сопоставив тексты Бальмонта с подлинными текстами русских заговоров и былин, Городецкий приходит к выводу: "Жар-Птица" Бальмонта — дурная тень народной души. Она прибавляет и убавляет как ей вздумается, главного не замечает, мелкое выдвигает, передает неверно"²⁵. Здесь же он пытается сформулировать свой подход, отличный от опыта Бальмонта: "На

пересказывать, а орать образ и вмещать в него свое содержание. В одном слове угадывать поэму. Весь фольклор пустить на семя и вырастить небывалый лес"²⁶.

Для Городецкого путь пересказа, переложения фольклорных текстов неприемлем, а собственная точка зрения несколько противоречива, что проявляется в высокой оценке фольклорных "пересказов" А.Ремизова. Неустойчивость литературной позиции Городецкого мы видим и в статье "Три поэта" (1907), в которой он опять возвращается к этому вопросу: "Как относиться к народной поэзии? Нужно ли, допустив на себя самое широкое ее влияние, пересказывать ее сюжеты, только несколько видоизменяя форму в интересах более легкого восприятия? Не есть ли это только популяризация, и притом в худшем своем виде, когда в процессе переделки теряется многое? Не грешит ли Бальмонт перед лицом народа, пересказывая сказки (Влена-Краса) и былины (Садко)?"²⁷

Сам Городецкий видит две возможности отношения к фольклору. Первая — подход исследователя-фольклориста: "стать ученым и, как бисер, собирать и записывать сказки и былины, все варианты, подготавливая почву будущей у ч е н о й < разрядка С.Городецкого — С.Д. > работе по сводке всего материала..."²⁸ Вторая возможность — поэтическое вживание в фольклор, бессознательное воссоздание народной поэзии: "просто слушать жизнь, забыв о всех литературах, и о народной также, и складывать свои песни, как складывается, и, если ты поэт и народен, то и выйдет по-народному"²⁹.

Первый способ для Городецкого будет связан с творчеством прежде всего А.Ремизова, знатока книжных источников и исследований по фольклору, нередко сопровождавшего свои стилизации комментариями и библиографическими ссылками. В 1909 г. он отметит этот аспект фольклоризма Ремизова, причем с оттенком негативности: "все время затемняет свое восприятие книжностью, филологией и этнографией..."³⁰. Второй способ более характерен для поэтической ориентации самого Городецкого. Неудовлетворенность "книжностью" Ремизова он выразит следующими словами: "Хочется какого-то авторства"³¹. В 1905 — 1907 гг. он еще не сделал однозначного выбора между этими двумя возможностями, соединяя их в той или иной мере в своем творчестве.

Интересно, что в 1906 г. он пишет по заказу Л.Аничкова статью о русских народных сказках для вполне академического труда "История русской литературы" (т. I. Народная словесность.

М., 1908). Не вместе с тем статья выделяется среди прочих своей "ненаучностью": в ней нет цитат из научных исследований по русскому фольклору, нет традиционной "истории вопроса", анализа и сопоставления концепций, ссылок на используемые тексты сказок, библиографии. Этим она отличается даже от статьи А. Блока "Поэзия заговоров и заклинаний" - еще одной статьи нефольклориста. Д. Молдавский сильно преувеличивает, когда пишет о том, что статья Городецкого, как и статья Блока, была "безусловно на уровне филологической науки тех лет"³². Тем не менее, работа над статьей о русских сказках предопределила известную степень научного "этнографизма" в осмыслении Городецким фольклора. Продолжая создавать собственные "мифологические" имена и образы. Городецкий старается опираться на вполне конкретные фольклорные традиции, и прежде всего традицию русских сказок.

В рецензии на сборник Городецкого "Перун" А. Блок прозорливо заметит: "Очень многое у него обещает развернуться в драму, в роман, может быть в рассказ, а всего вернее и скорее - в сказку"³³. И уже в следующем сборнике Городецкого "Дикая воля" (1908) появляется стихотворение "Касьян (Деревенская сказка)"³⁴.

Название стихотворения отсылает к фольклорному образу св. Касьяна, которому был посвящен день 29 февраля. В народном представлении Касьян - носитель злого начала, олицетворение нечистой силы. С ним связываются различные людские невзгоды (смерть, засуха, неурожай, моровое поветрие, падеж скота и т.п.). Народный месяцеслов называет Касьяна: злопаятный, недоброжелатель, завистник, скупой, немилостивый³⁵. С. В. Максимов приводит легенду, бытовавшую в Вологодской губ.: "Здесь существует легенда, что Касьяну подчинены все ветры, которые он держит на двенадцати цепях, за двенадцатью замками. В его власти спустить ветер на землю и наслать на людей и на скотину мор (моровое поветрие)"³⁶.

В стихотворении Городецкого нашли отражение мотивы, связанные с образом Касьяна-немилостивого в русском фольклоре: "Каждый денек от Касьяна изъян" (206), "Вырос, ох, вырос Касьян на беду" (207), "Тут-то и ждуть от Касьяна греха" (207), "Стали Касьяне бояться с тех пор, / Гонят с крыльца, не пускают на двор." (208), "Пальцев-то много, а больше людей / Выморил мором Касьян-лиходей" (211).³⁷ В поверьях, поговорках, приметах Касьяну особенно приписывается г у б и т е л ь н ы й

взгляд: "Касьян на скот взглянет - скот валится; на дерево - дерево сохнет. Залез Касьян на крестьян. Касьян на что ни взглянет - все валит. Касьян на народ - народу тяжело; Касьян на траву - трава сохнет; Касьян на скот - скот дохнет"³⁸³⁹.

Н.Мендельсон приводит еще одно поверье: "Касьян сидит на стуле неподвижно, со слуховыми ресницами, которые у него столь длины, что достигают до колени; из-за этих ресниц он не видит большого свету. Только 29 февраля, в високосный год, по утру он поднимает ресницы и оглядывает мир; на что он тогда глянет, то погибает"⁴⁰. Этот мотив (взгляд Касьяна) упоминается у Городецкого: "Красные губы и яростный взгляд, / Все про Касьяна в селѣ говорят"(207), "У самого-то глаза так и лгут"(207). Отмечен у Городецкого и мотив празднования Касьяну раз в четыре года (в високосный год), он - один из ч е т ы р е х детей: "Баба как баба, дородна, бела, / С мужем жила и ребят нажила / Трое на радость, четвертый на злость"(206). Опираясь на дародные представления, Городецкий подчеркивает связь Касьяна с нечистой силой (бесом, чертом, лешим): "Бй бы его в первый день де на дно, / Какнуло б чертова кнizu бревно"(206), "Беса пустила к житью сослана"(206), "Только ступил он на землю ногой, / Чертовым сделался верным слугой"(207), "Как хоронили Касьянову кость, / Горе размикали бесу на злость."(210), "Видно, в лесу / С лешим себе наводил он красу."(207).

Представляется примечательным сближение образа Касьяна с образом Кошѣя Бессмертного. О рождении Касьяна говорится: "Словно зачал его матери Кош"(206), далее он прямо назван "Кошѣева кость"(206). На связь с Кошѣем указывает и глагол "к о с т е н е т ь" ("Гнется, молчит, костенеет Касьян"(209)), который в данном случае имеет этимологию, предложенную Афанасьевым в связи с образом Кошѣя (=Змея) как символа зимы (Аф., II, 594-595). Ср. в стихотворении "Бой": "Все сильнее костенеет / Змей-зимовник Самосон."(Перун, 108).

Такой трансформации образа Касьяна мы не встречаем в фольклорных источниках, и ее следует отнести к уровню авторской поэтики. Нужно выявить смысловые оттенки двух фольклорных образов, чтобы определить логику их сближения. Народный календарь называет Касьяна с к у п о й. Это представление о Касьяне и могло послужить основанием для сближения его с Кошѣем. В книге А.Афанасьева "Поэтические воззрения славян на природу"(гл. "Змей") с к у л о с т ь приписана именно Ко-

нем: "До сих пор именем К о щ е я называют старых скряг, иссохших от скупости... (Аф., II, 595); "Кощей играет ту же роль скупого хранителя сокровищ и опасного похитителя красавиц, что и змей..." (Аф., II, 594)⁴¹. Кощей не только скупой, но и вредитель, похититель красавиц, насмешливый на них заклятие или смертельный сон (см. Аф., II, 595-596). В сказке Городецкого Касьяну выбирает невесту, которая затем умирает от поцелуев Касьяна. Невеста Касьяна - трансформированный образ сказочной красавицы, похищаемой Кощеем, змеем или чертом (см. Аф., II, 597). В сказке она называется "Ненаглядною Красотою или царевною-золотою косою" (Аф., II, 597), и эти сказочные эпитеты использует Городецкий при описании невесты Касьяна: "Выбрали Линьку, Акульку-красу, / Ахую кровь, золотую косу" (208)⁴².

Многие мотивы Городецкий заимствует непосредственно из русской сказочной традиции, прежде всего из сказок о мертвецах (Аф., № 361-362, 577), ведьмах (Аф., 365-369), унйрах (Аф., № 363). **О с и н о в ы й к о л**. В русских сказках известен мотив осинового кола, забиваемого в спину мертвеца (унйра). Об этом пишет Афанасьев (Аф., III, 575), а также сам Городецкий в статье "Сказочные чудовища": "Избавиться от унйра - вбить ему осиноый кол"⁴³. Только при этом условии мертвец (унйрь, колдун) не будет вставать из могилы: "вбили ему прямо в сердце осиноый кол, чтоб больше не вставал да людей не морил" (Аф., № 352). Касьяну забили вбить осиноый кол, и поэтому он опять встал из могилы и начал морить людей: "Вбить позабили осиноый кол. / С похорон этих трех дней не прошло - / Болестью трех малышей унесло" (210), "Эх бы убить, да осной забить! / Нет, допустили Касьяна пожить." (207).

К р и к п е т у х а. Мотив, постоянный в сказках о мертвецах, колдунах и ведьмах, т.е. нечистой силе. Как писал Городецкий, "ночь до первых петухов - наиболее подходящее время для нее"⁴⁴. Крик петуха утром заставляет нечистую силу умирать или исчезать (Аф., № 350-353; 355-357, 360, 367, 371, 373, 577). Крик петуха возвещает и смерть Касьяна: "Вскрикнет над речкой петух поутру - / Тут я, Касьян, и помру" (210). **Ч е р в я к**. В описании смерти Касьяна упоминается жест: нужно оторвать хвост червяку (предварительно - зажечь огонь). Мотив заимствован из эпизода ритуального сжигания колдуна в сказке: "Только жечь меня надо умелчи; в то время ползут из моей утробы змеи, черви и разные гады, полетят галки, сороки

и вороны; их надо ловить да в костер бросать: если хоть один червяк уйдет, тогда ничего не поможет! В том червяке я ускользну!" (Аф., № 354). В статье "Сказочные чудовища" Городецкий почти дословно цитирует это место из сказки Афанасьева⁴⁵. Если не оторвать червяку хвост, то Касьян ускользнет от смерти, как и колдун. Характерно, что он сам открыл тайну своей смерти (ср. слова колдуна: "Только жечь меня надо уметь"), и Касьяна: "Только уметь надо убить" (209)

К а с ь я н = у п и р ь (вампир). Как представитель нечистой силы Касьян отождествляется с упирем: "Палец обрезал, и кровь потекла./Впился и пьет, - оторвать не могла."; "Красные губы на кровь так и льнут"; "Стал он сестру под венцом величать,/ Впился ей в рот, нету сил оторвать"(207). В народных представлениях упирь сравнивается с пьяным (см. Аф., III, 563), что отразилось в образе Касьяна, который "кровью невестинной, сестриной пьян"(207).

В связи с поверьями об упирях(вампирах) интересен следующий сюжет, вставленный Городецким в стихотворение. Касьян лежит в могиле, грызет свои пальцы, отчего народ умирает: "Это Касьян свою деет судьбу,/Знамо, лежит да поганит в гробу./Знамо, лежит, свои пальцы грызет,/Вот оттого-то народто и мрет"(2II). После он вылезает из гроба, забирается на колокольню и начинает бить в колокол: "Вся колокольню, как влез, зашатал./Било зубами схватил, закачал -/Раз! И кругом над селом, словно гром,/Медным огнем загудело: бам, бом!" (2II). Каждый, кто слышит этот звон, падает мертвым: "Только услышит кто - мертвым падает./Смертный набат, знать, Касьянушка бьет"(2II). Такого сюжета нет ни в поверьях о Касьяне, ни в русских сказках о колдунах и мертвецах. Можно было бы счесть его за плод авторской фантазии, если бы не наличие конкретного источника. В главе "Ведуны, ведьмы, упири и оборотни" А.Афанасьев пишет о любопытном поверье: "По рассказам кашубов, зарытый в землю вампир, пробуждаясь от могильного сна, начинает грызть свои руки и ноги, и покуда он г р ы з е т - один за другим заболевают и умирают сперва его родственники, а потом и другие обыватели. Когда вампир изложет свое собственное тело, он встает в полуночный час из гроба, отправляется в стадо и губит крестьянский скот, или взбирается на колокольню и принимается з в о н и т ь : всякий, кто услышит этот звон, делается добычей смерти". (Аф., III, 56I). Сходство этого поверья с фрагментом стихотворения Городецкого настолько очевидно, что

комментарии кажутся излишними. Тем не менее остановимся на одном моменте. В тексте Городецкого опущен один мотив: вампир губит крестьянский скот. Если вспомнить наиболее характерное представление о Касьяне, то оно совершенно аналогично. Этот мотив — частный случай общего сходства поверий о Касьяне, с одной стороны, и поверий о колдунах, ведьмах, вампирах — с другой. На мысль об этом сходстве наводит все та же книга Афанасьева: "Русские поселяне убеждены, что упыри и вовкулаки могут творить бездожие, насмывать бури, неурожай, скотские падежи и различные болезни; там они бродят, одна беда следует за другой" (Аф., III, 572). Сделать шаг к сближению образа Касьяна с образом упыря на основании сведений, которые приводит Афанасьев, было совершенно естественным. Судя по всему, так поступает и Городецкий. Он не останавливается на поверьях, связанных исключительно с Касьяном, а использует ряд близких или сходных представлений. Происходит включение в круг легенд, примет, поверий о Касьяне новых мотивов, сюжетов, вариантов. Литературная интерпретация образа Касьяна оказывается значительно шире и разнообразнее его фольклорной интерпретации. Такой несколько парадоксальный результат входил в задачу Городецкого — воссоздать русскую (и более того — славянскую) мифологию. Путь к этому он мыслил следующим образом: "сберегая каждое словечко, намек, обмолвку <...> попытаться соединить < разрядка Городецкого — С.Д. > отдельные произведения в целое, выслеживая все заметные нити, их соединяющие"⁴⁷. Реализация такого метода переработки фольклорного материала мы имели возможность рассмотреть в стихотворении "Касьян". Не менее важно отметить и другое. Трансформируя фольклорный образ, Городецкий стремится сохранить известную аутентичность новых его вариантов, т.е. не выходить за рамки фольклорной традиции как таковой. Даже когда он подключает литературный источник, в нем доминирует фольклорный подтекст, как в случае со стихотворением "Вий" (1911). Главный образ восходит к повести Н. Гоголя (о чем свидетельствует прямая цитата: "Поднимите мне веки! — кричит. — /Я не вижу ни счастья, ни воли" (252)), которая сама построена на фольклорных мотивах сказок о мертвецах и колдунах, и потому в стихотворении Городецкого Вий — мертвец, встающий из могилы: "Видно, кол ему мимо вбит: / Не сыскал под землею покой!" (251). Этот мотив (как и мотив "осинового кола") сближает образ Вия с образом Касьяна"⁴⁷.

В стихотворении "Касьян" отразилась тенденция "прочитать" этот образ в духе мифологических концепций Афанасьева. Касьянов день — з и м н и й праздник, и, помня об аллюзии на более архаичный образ Коцея как олицетворение сил зимы, холода, смерти (=мора), следует видеть в Касьяне воплощение идеи постоянного умирания природы зимой. Городецкий актуализирует мифологический подтекст более позднего фольклорного образа. В сказках о мертвецах Городецкий также видел сохранившийся древний смысл: "Обстановка в сказках о мертвецах, по-видимому, христианская: гроб, саван, священник, обедня, церковь, крест; но за ней таятся верования древнейшие"⁴⁸. В поисках "древнейших верований" С.Городецкий и видел смысл своего "мифотворчества"⁴⁹.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 М а к с и м о в Д.Е.О мифопоэтическом начале в лирике Блока // Учен.зап.Тарт.ун-та. Тарту, 1979. Вып.459.С. 8.
- 2 Там же, С.19.
- 3 См.: Д и т в и н Э. Валерий Брюсов и русское народное творчество // Русск.фольклор. Материалы и исследования. Вып.УИ.М.-Л., 1962. С.150.
- 4 См.письмо В.Ф.Нувеля к Л.Зиновьевой-Аннибал от II августа 1907 г. // Лит.наследство. Т.92. Кн.3. М., 1982. С.293.
- 5 Р е м я з о в А. Письмо в редакцию // Золотое руно.1909. № 7-9. С.146.
- 6 И в а н о в Вяч. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909. С.285.
- 7 И в а н о в Вяч. Сергей Городецкий. Ярь. Стихи лирические и лироэпические. СПб., 1907 //Критическое обозрение. 1907. № 2. С.47-48.
- 8 Там же. С.49.
- 9 Г о р о д е ц к и й С. Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. 1909. № 4. С.76.
- 10 См.: Г о р о д е ц к и й С. Мой путь // Советские писатели. Автобиографии в двух томах. Т.1. М., 1959.С.322.
- 11 См. Литературное наследство. М., 1981.Т.92.Кн.2.С.20. Интерес именно к детскому фольклору сохранится и в дальнейшем.

В статье "А.К.Лядов" он писал: "А дети в мифологии лучшие судьи". (Г о р о д е ц к и й С. Жизнь неукротимая. Статьи. Очерки. Воспоминания. М., 1984. С.64).

12 В письме А.Блоку от 28 июня 1906 г. он писал о предполагаемом сборнике: "Назваться будет "Ярь". Пускай в Дале спр-авляются (яркость, сила земля; напр. грибы - поганая ярь)". (Лит.наследство. М., 1981. Т.92. Кн.2. С.29).

13 А ф а н а с ь е в А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1865. Т.1. С.439. В 1957 г. Городецкий скажет: "Эта книга была моей настольной." (М о л д а в с к и й Д. И песня, и стих. М., 1983. С.250). В дальнейшем все ссылки на эту книгу Афанасьева даются прямо в тексте: Аф., т.-римская цифра, с.- арабская.

14 Г о р о д е ц к и й С. Перун. Стихотворения лирические и лироэпические. СПб.: Оры, 1907. С.97. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно (Перун, с.).

15 Ср. в статье С.Городецкого рассуждение об интерпретации образа Коцея фольклористами: "Что сказывается за темным образом Коцея, печальным его пленник и светлым победителя? Не зима ли Коцей, держащая в плену весеннюю рождающую силу, и не солнце ли Иван-царевич, растопляющее зимний лед и ходод и освобождающее весну?" (Г о р о д е ц к и й С. Сказочные чудовища. //История русской литературы. Т.1. М., 1908. С.164). Городецкий не называет А.Афанасьева как автора изложенной гипотезы, не такая атрибуция более чем очевидна.

16 В редакционном заявлении "Золотого руна" писалось: "Особое значение редакция придает рассмотрению вопросов о национальном элементе в искусстве и о "новом реализме" (1907, № 6). Для уяснения "нового направления" журнала обратим внимание на отзыв Г.Чулкова о творчестве Городецкого и Ремизова, в котором он, без сомнения, хотел видеть практическое обоснование редакционной программы: "...одни художники страстно изучают национальный фольклор, мечтают найти связь между своим индивидуальным творчеством и стихийным творчеством народа: Алексей Ремизов, автор "Лимонаря" и "Послона", и Сергей Городецкий с его песнями, посвященными Перуну и Яриле, на путях искания нового реализма." (Ч у л к о в Г. Исход // Золотое руно. 1908. № 7-9. С.103). В этой же статье Чулков называет Городецкого "одним из зачинателей этого движения" (с.104)

- 17 Г о р о д е ц к и й С. Народный поэт Г о р о д е ц к и й С. Жизнь неукрытая. Статьи. Очерки, Воспоминания. М., 1984. С.214.
- 18 См. Г о р о д е ц к и й С. Ближайшая задача русской литературы. //Золотое руно. 1909. № 4. С.71.
- 19 См.: Я н т а р е в К.А. Ремизов. Лимонарь //Перевал.1908. № 8-9. С.100; И в а н о в В. О веселом ремесле и умном веселии. // Золотое руно. 1907. № 5. С.54.
- 20 См.напр.: С е л о в ь е в С. Сергей Городецкий. Яр. Золотое руно. 1907. № 2. С.89; С а д о в с к о й Б. Сергей Городецкий. Яр //Русская мысль. 1907. № 5. С.85; Ф и л о с о ф о в Д. Слова и жизнь. Литературные споры новейшего времени (1901-1908). СПб., 1909. С.14 и др.
- 21 Литературное наследство. М., 1981. Т.92. Кн.2.С.27.
- 22 Золотое руно. № 10. С.53. По этому поводу А.Балый иронично заметил: "Городецкий мифотворец по заказу: сказал-Иванов: "Творите". И "затворил" (Перевал.1907.№ 8-9. С.103).
- 23 Г о р о д е ц к и й С. Три поэта.//Перевал.1907. № 8-9. С.87-88.
- 24 См.: Перевал, 1907. № 4. С.61-62.
- 25 Г о р о д е ц к и й С. Тень прочтенной книги // Весн. 1907. № 8. С.60. Ср. отзыв В.Брюсова: "Бальмонт везде ослаблял подлинник и часто искажал его" (Б р ю с о в В.Собр.соч.: В 7 т. Т.6. М., 1975. С.272).
- 26 Г о р о д е ц к и й С. Тень прочтенной книги. С.64.
- 27 Г о р о д е ц к и й С. Три поэта // Перевал. 1907. № 8-9. С.88.
- 28 Там же. С.88.
- 29 Там же. С.88.
- 30 Г о р о д е ц к и й С. Формотворчество // Золотое руно. 1909. № 10. С.53.
- 31 Там же. С.53. Через несколько лет Городецкий будет писать о том, что в творчестве Ремизова - "книжность, бисерность начетчика, которой, как ни будь она блестяща, не заменить не-

произвольного творчества" (Г о р о д е ц к и й С. Жизнь некротимая. С. 65). Интересно, что книжность фольклорных стилизаций А. Ремизова отметил профессиональный фольклорист Е. Лацкий: "В бездне хорошего, чутко-схватченного, мастерски пригнанного один, на мой взгляд, недостаток - некоторая перегруженность цветами народно-словесной книжности." (письмо А. Ремизову от 14 мая 1907 г. - РО ГИБ, ф. 634, оп. I, ед. хр. I43, л. 7).

32 М о л д а в с к и й Д. И. Песня, в стих. М., 1983. С. 244.

33 Б л о к А. Собр. соч.: в 8 т. М.-Д., 1962. Т. 5. С. 145.

34 Г о р о д е ц к и й С. Стихотворения и поэмы. Д., 1974. С. 205-212. Все ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием страницы.

35 С м. Д а л ь В. Толковый словарь живого великорусского языка. М., 1863. Т. I. С. 182.

36 М а к с и м о в С. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 350.

37 Ср. поговорку: "Касьян завистливый (лихой) на что ни зявет, все сгнет" (Д а л ь В. Толковый словарь... Т. I. С. 612).

38 Отметим реминисценцию этой поговорки: "Только лишила груди его мать, / Стала темнеть, как трава, засыхать." (207).

39 Д а л ь В. Толковый словарь... Т. I. С. 182; см. также: Б р - м о л о в А. Народная сельскохозяйственная мудрость в пословицах, поговорках и приметах. I. Всемирный месяцеслов. СПб., 1901. С. 97; М а к с и м о в С. Нечистая, неведомая и крестная сила. СПб., 1903. С. 350; М е н д е л ь с о н Н. К поверьям о св. Касьяне. // Этнографическое обозрение. 1897. № I, С. 2; П о - т а н и н Св. Касьян и сказка о больной царевне // Этнографическое обозрение. 1902. № 2. С. 94.

40 М е н д е л ь с о н Н. К поверьям о св. Касьяне. С. I.

41 См. также объяснение этого образа у В. Даля.

42 Мотив несчастливой судьбы невесты заставляет вспомнить примету, о которой упоминает Г. Потанин в связи с поверьями о Касьяне - в касьяновский (високосный) год нельзя венчаться (Этнографическое обозрение. 1902. № 2. С. 94).

43 История русской литературы. М., 1908. Т. I. С. 168.

44 Г о р о д е ц к и й С. Сказочные чудовища. С. 165.

45 Там же. С.168-169.

46 Г о р о д е ц к и й С. Тень прочтенной книги //Весны. 1907. № 8. С.63.

47 Заметим, что это сближение имеет место и в самом фольклоре. Г.Потанин указал на сходство опущенных рек Вяя с повестьями о Касьяне (Этнографическое обозрение. 1902. № 2. С. 94-98).

48 Г о р о д е ц к и й С. Сказочные чудовища. С.167. (Что касается христианских элементов в русском фольклоре, они, по мнению Городецкого, "не нашли себе в психологии и историческом опыте народа собственного содержания". Там же. С.165).

49 В мифологическом ключе воспринимал стихотворение Городецкого М.Гофман: "Если мифотворчеством называли творчество Удраса и Барнон, то сказки "Дикой Воли" не менее заслуживают этого названия." (Г о ф м а н . Сергей Городецкий // В кн.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия. СПб.- М., [1909] . С.341).

ВОПРОСЫ КИНОПОЭТИКИ В СБОРНИКЕ В.КАВЕРИНА "МАСТЕРА И ПОДМАСТЕРЬЯ"

О.Г. Костандя

В 1923 году В.Шкловский отмечает: "Наша литература, театр, картины - крохотный уголок, маленький островок рядом с морем кинематографа" (1). Успех кино, его активный рост как нового вида искусства подготовили его пересечение с литературой. В числе новшеств в 1920-ые гг. в этой области следует упомянуть появление целых литературных жанров, построенных с ориентацией на кино - кинороман и кинопоэму, почти все, известные нам, западного происхождения, переведенные в 1920-е гг. (например, "Донгоо-Тонка" Жюль Ромена "Чапелинада" И.Голля). Писательская тяга к фильмам на Западе - знак эпохи. Темп сегодняшнего дня действительно исключает психологизацию <...> поэтому Марсель Пруст кажется нам слегка тяжеловатым"; - писала критика (2). Аналогичные явления фиксируются и в ранней советской литературе. "В свое время приемы детективной и авантурной новеллы были усвоены мастерами кинематографа. Ныне происходит обратное влияние: техника фильмового сценария начина-

ет влиять на старую традиционную новеллу "Мира приключений"; — отмечается в рецензии на "Месс-Менд". М.Шагинян (3). Восприятие литературы через поэтику кино формирует и определенную литературную традицию 1920-х гг., которая объединяет в себе ряд произведений, построенных по принципам кинопоэтики, закрепленным средствами литературного языка (4). Дать увлеченно кинематографом отдаст и В.Каверин, занятый в 1920-е гг. поиском новых литературных форм.

В 1924 году в журнале "Жизнь искусства" появляется статья В.Каверина "Разговоры о кино". В своей статье В.Каверин прежде всего анализирует механизм условности кино, выявляя ее "осознаемый" характер (ср. "Кино естественное искусство, в котором условность, если не может быть подсчитана, измерена, то по крайней мере является к нам в осознаваемом виде: в постройке сцены, в раздельном соединении экрана, аппарата и ленты" (5). "Осознаемость" киноусловности, ее открытый характер становится для В.Каверина показателем жизнестойкости всего искусства. "Когда собаки залают, а живые стулья разорвут бумагу — условность наконец будет побеждена. Искусство плюнет на все, закричит караул, повесится или эмигрирует на Марс. Вероятно, оно повесилось бы, если бы на страже не стояло кино", — иронизирует В.Каверин (6). В приведенной цитате эта ирония имеет своих литературных адресатов, которые раскрываются через статью Д.Тяньянова "Литературное сегодня".

В.Каверин префразирует два высказывания из статьи Д.Тяньянова, имя которого им упоминается, посвященных анализу отражательного бытовизма в литературе и "публицистичности" "Аэлиты" А.Толстого. Так, декларируя идею литературного обновления, Д.Тяньянов замечает: "Для того, чтобы вещь столкнуться с места в литературе, она должна быть литературно нова: нерасчетливо в старую бумагу толкать новую вещь — от этого вернется бумага" (7). С другой стороны, Д.Тяньянов при анализе "бутафорной" марсианской фантастики "Аэлиты" выделяет "реалистичный" образ Гусева, который "производит впечатление живого актера, всунувшего голову в полотно кинематографа" (8). Очевидно, что в обоих случаях Д.Тяньянов видит нарушение законов художественной условности.

В свою очередь В.Каверин, пародируя подобную устремленность "литературного сегодня" к слиянию искусства и жизни, доводит ее до логического абсурда. "Я бы несколько ни удивился, если бы Гарри Пиль, перевернув все законы экрана, слез с полотна", — сообщает он, обнажая прием литературы факта (9).

(ср. также у В. Шкловского: "Кинематограф в самой своей основе вне искусства" (10).

Рассуждая об условности киноязыка, пересекая вопросы кино и литературы, В. Каверин в "Разговорах о кино" обнажает приемы собственного раннего творчества, несущего в себе идеи нового отношения между искусством и реальностью под знаком синтеза литературных и кинематографических форм. В другой своей публикации, определяя критерии перспективности сюжетной прозы, на которую он ориентируется, В. Каверин отмечает, что тяга к сюжету проявляется "в появлении кинематографического романа и переходных повествовательных форм" (11). При этом В. Каверин закономерно противопоставляет кинопоэтику орнаментальной прозе. "Кинематографический роман культивирует сюжет как специфическое свойство, также, как орнаментализм — стилистику", — указывает он (12). Под стилистикой у орнаменталистов, конечно, имеется ввиду установка на своеобразное стилизаторство: создание ярких, колоритных образов, раскрашивание речи образной вязью, избыточно ассоциативное описание мира. В этом плане В. Каверин в сборнике "Мастера и подмастерья" ориентируется на противоположные стилистические критерии, а также формы повествования. Они близки поэтике кинематографического романа (ср. у Жюль Ромена: "Подъем на второй этаж, Другой вестибюль. Лакей в белых чулках, Ламаден обращается к нему. Лакей принимает важный вид <...>" (13). Слово у В. Каверина не выделено своей эстетической стороной; оно стилистически "бесцветно". Такую языковую "бесцветность" стиля В. Каверина отмечает и Горький в письме к молодому автору: "Языка у Вас мало, он сероват, тускл и часто почти губит всю вашу игру" (14). Подобного рода восприятие "Мастеров и Подмастерьев" довольно устойчиво: Я. Браун называет рассказы В. Каверина "стеклянными"; Ю. Тынянов говорит: "Мы устали от одноцветных полотен, от незадевающих колес <...> У Каверина есть легкость, есть юмор, нужны краски" (15). Но характерно, что сам Каверин в тех же бесцветных тонах воспринимает кинематограф: "Нам показывают людей плоских, с одинаковым цветом лица..." (16). Действительно, бесцветно-теневого мир "Мастеров и Подмастерьев" напоминает стилистику кинематографа.

Кинематографический антураж повествования создается в "Мастерах и подмастерьях" и чередованием света и тени, которое проходит через все рассказы сборника, воспроизводя иллюзию черно-белого кинематографа, продолжая традицию "Две-

наддети" А.Блока (17). Этот светотеневой принцип изображения ярко проявляется в "Хронике г.Лейпцига", в котором автор то возникает в действии рассказа, то прячется в тень. Игра света и тени в разных вариациях, от силуэтности лиц до слепящей яркости светового фокуса, обнажена и в "Инженере Шварце", "Пурпурном палимпсесте", "Щитах (и свечах)" (ср.: "Свеча горела потрескивая. Тени ползли за ней, а в свете рисовались три лица", "В серой полосе света сидел человек в темных очках и что-то читал", "Блестящее стекло магазина под солнцем ударило ему в глаза наискось" (18). Но эти внешние моменты киностилистики "Мастеров и подмастерьев" имеют глубинную перспективу, затрагивая разные уровни его поэтики, и прежде всего, структуру условности.

Немой кинематограф резко обнажил условно-знаковую природу искусства, исключив индивидуальную психологизацию героя и действия и превратив их в знаки-типы с выдвиганием на первый план жеста и маски персонажа (ср.у В.Шкловского: "Кинематограф может иметь дело только с движением знаком"(19). Соответственно проекция кинопоэтики на литературу резко обнажила условность последней, сделав ее подчеркнуто знаковой, стремясь передать бутафорность, "двухмерную" декоративность изображаемого мира, кукольность персонажей. Показательно, например, что Ю.Тынянов в "Хулио Хуренито" видит "в кровопролитиях не кровь, а фельетонные чернила", да и самого Эренбурга "читают так, как ходят в кинематограф"(20). В.Заятин замечает подобный же характер условности и в "Дьяволяде" М.Булгакова: "<...> острая, как в кино, смена картин <...> термин кино - приложим к этой вещи тем более, что вся повесть плоская, двухмерная, все - на поверхности и никакой даже вершковой глубины сцены нет"(21).

В этом смысле структура условности "Мастеров и подмастерьев" как бы является реализацией тезиса самого В.Каверина: "Действительность, попадая в кино - недействительна"(22). В.Каверин создает в сборнике мир "недействительных" отношений, мнимых связей - мир, в котором мы сталкиваемся ни с движением, а с иллюзией движения, не с реалиями быта, а с декорациями, не с характером героя, а с его кукольностью, не с глубиной изображения, а с двухмерностью литературных построений. При этом он как бы стремится показать генетическую связь кинематографа с лубочными представлениями народного искусства (23). Однако мир "Мастеров и подмастерьев" по принципам своей поэтики далек от художественной логики фольклорных по-

строений и может быть отнесен к литературным "переходным формам" (в терминологии В.Каверина) кинематографа. Рассказы сборника ориентированы на максимальную закрученность сюжетных линий повествования (ср. у В.Шкловского: "Кинопоэтика — это поэтика чистого сюжета" (24)). В.Каверин создает в своих произведениях иллюзорный, постоянно меняющийся мир, похожий на движущуюся киноленту, в каждом кадре которой фиксируются все новые изменения, складываются и тут же рассыпаются сюжетные положения персонажей, конфликты и ситуации. Здесь реализуется интерес В.Каверина к движению (мотивов, сюжета, героя) как к форме повествования (25). Проблема движения становится одной из основ поэтики кино, в котором создается эпифеоз динамики, когда все неподвижное, вытягиваясь в кадровый принцип кино, превращается в бесконечное стремительное движение. Происходит перестановка движения и неподвижности: теперь и неподвижность надо передавать через движение. Ориентация В.Каверина на принципы кинопоэтики в первом сборнике, с этой точки зрения, проявляется не только в насыщении произведений сюжетом, но и в построении сюжетов на тему кино — превращение живого в мертвое, движения в неподвижность и т.д.

Однако В.Каверин не столько стремится создать образ кинематографа в литературе, сколько обнажить и использовать его приемы. Для такого обнажения своих приемов кинематографа, находящийся в начальной стадии своего развития, давал повод: в нем шел активный поиск своего языка, он формировался как новый вид искусства. С другой стороны, как показывает В.Каверин в "Мастерах и подмастерьях", захватывая литературу, этот процесс способствовал обнажению и ее "приемов" (26).

По своим сюжетно-композиционным особенностям произведения в "Мастерах и подмастерьях" тяготеют к кинотрику. Здесь опыты В.Каверина близки "Конец мира" Блеза Сандрара, переведенному на русский язык в 1925 году. Принципы кинематографа становятся точкой отсчета в построении рассказа. Полное заглавие его — "Конец мира, фальмованный ангелом собора Парижской Богоматери". Модернизируя библейскую тематику, Блез Сандрар пропускает повествование через призму киноленты, которую можно крутить вперед и назад. Апокалипсис проецируется на лентку киноаппарата, когда фильм начинает "головокружительно разворачиваться в обратную сторону" (27). Идея мира как киноленты реализуется и в кольцевой композиции, возвращающей в конце начальные "кадры" рассказа (ср.: "И видишь, как внача-

ле Бог-отец за своим американским письменным столом бешено жует сигару..." (28)). Давая кинематографическую мотивировку структуре повествования, автор не сути превращает сюжетно-композиционные ходы рассказа в кинотраки, которые придают всей его проблематике необычное "эстранное" звучание.

В свою очередь В.Каверина широко использует в структуре повествования "Мастеров и подмастерьев" обнажение киноприемов, хотя по нормам "масочной" стилистики опускает прямую киномотивировку действия. Правда, иногда она почти явно возникает на "поверхности" его рассказов. Например, в "Инженере Шварце" черно-белая контрастность мира закрепляется отсылкой к двумерной перспективе киноэкрана: "Из ворот дома на углу Литейного выходил человек. Опытный в геометрии глаз тотчас мог определить в нем два измерения <... > толщина отсутствовала" (29).

Однако в том же "Инженере Шварце", равно как и в "Хронике г.Лейпцига", организация на поэтику кино осознается в их композиционной структуре. В обоих рассказах киноэффект достигается сочетанием действия с авторскими "отступлениями", разрывающими ткань повествования и растолковывающими суть происходящих событий. Такая композиционная структура близка поэтике немого кинематографа, в котором чередуются сцены игры актеров с текстом, объясняющим суть действия. При этом у В.Каверина происходит как бы чередование большого и малого планов: автор то сжимается до "точки", растворяясь в повествовании, то вырастает до гиперболических размеров, вмешиваясь в ход действия. "Разоблачение" авторства, его обнажение и уравнивание с персонажами, способствовало тому, что сам принцип авторства получает театрально-кинематографическую интерпретацию - автор превращается в режиссера.

Такая дуплановость композиционных построений прослеживается в разных формах и в других произведениях сборника: "Пурпурном палимпсесте" в идее палимпсеста, нанесения текста на текст, в "Штатах (и свечах)" - в смешении мира карт и мира людей, в "Пятом страннике" - в объединении балаганного представления с историей странников, фигуры которых раздвигаются и т.д. Соединение противоположных планов дается как ритмическое чередование разнородных отрезков текста и напоминает членение киноповествования на монтажные склейки, создавая иллюзию кинокомпозиции. Происходит "кадровое" мелькание персонажей и реалий, положения которых в сюжете постоянно неожиданно меняется.

С другой стороны, "Мастера и подмастерья" продолжают традицию первого рассказа В.Каверина "Одиннадцатая аксиома", в котором принцип киномонтажа доведен до схемы. Кинопоэтика получает в нем дополнительную мотивировку в графическом разбиении текста на две разнородные по своим пространственно-временным параметрам части с последующей их монтажной склейкой (30). Именно в "Одиннадцатой аксиоме" наиболее заметна ориентация В.Каверина на "триковые" построения, новые возможности для которых в искусстве открывало кино (это стремление особенно заметно в известных сюжетах Мельеса). Но уже в "Мастерах и подмастерьях" стремление к неожиданным ходам — трюкам охватывает не только макроуровень повествования, а переходит на уровень мелких элементов сюжета (ср. в "Инженере Шварце": "Но брошенный сильной рукой в воздух, он пролетел, к великому удивлению баб и мальчишек, продававших ирис и папиросы, от угла Лиговки, через 3-ю Рождественскую, до Греческого проспекта и, ударившись <...> в стеклянную дверь, уверял уже часовых дел мастера Яфима Позина" (31). Установка на такие подчеркнута триковые построения сближает поэтику "Мастеров и подмастерьев" с опытами в области эксцентрической кинопоэтики петроградской группы ФЭКСов. (32).

В. Каверин доводит принцип литературного киномонтажа до своего логического завершения, до "кадрового" уровня — уровня слова. В целом он "остраивает" языковую структуру повествования в духе поэтики немого кино. Его герои часто говорят на мнимом языке и друг друга не слышат. (ср. в "Солярах": "Сударь <...> разрешите мне на короткий срок попросить у Вас пять копеек. — Благодаря старческим годам не могу уже надеяться на продолжение рода — продолжал столяр, — Сударь <...> поверьте <...> — Из дубового материала, — продолжал столяр" (33). Но В.Каверин не ограничивается лишь внешней констатацией кинематографической условности языка, а переходит на микроуровень слова, расчленяя его на "кадры" и создавая монтажный эффект. Для этого он разрывает речь своих персонажей ремарками (ср. в "Хронике г.Лейпцига": " — Генрих, — закричал скульптор, бросаясь к статуэтке и схватывая ее обеими руками, — это он, это Генрих Борн... Бронзовый человек хранил неподвижность и вечное молчание. Голым, — окончил Бир" (34).

На фоне кинематографической динамики повествования, многообразия сюжетных трюков "Мастеров и подмастерьев" особенно резко выделяется фигура практически неизменного героя, кото-

рый проходит через все произведения сборника. Это образ с чертами марионетки, индивидуальность которого скрыта за маской полубесполого существа. При этом сложная коллизия, переходя от произведения к произведению, неизменно вращается вокруг конфликта между "лицом" и "маской" этого единого героя сборника. Обрисовка его фигуры, нарочитая его неизменность напоминают маску Чарли Чаплина. "Чаплин не меняется, Чаплин, создав комический тип, смешил публику неподвижностью приемов этого типа <...> Комична негибкость, автоматизм человека — утверждает Чаплин, — констатирует В. Шкловский, приводя в пример эпизод, в котором Чаплин висит вниз головой и поправляет галстук (35). Мотив непонимания ситуации проходит через все произведения "Мастеров и подмастерьев", вызывая комический эффект. Возможны, наверное, параллели и с иными киногероями. Но важно прежде всего то, что герой В.Каверина дан в близкой кинематографу интерпретации: он закрыт маской, "играет" фигурой, а не "телом"; изображен его силуэт. В этом смысле на место Чаплина могут быть поставлены Гарри Пиль, Дуглас Фербенкс, Рудольф Валентин и др.

Несомненно, что проблематика статьи В.Каверина "Разговоры о кино" не исчерпывает поэтику "Мастеров и подмастерьев", хотя в ней и обнажен один из основополагающих принципов пересечения сборника с кинопоэтикой — установка на предельную условность изображаемого мира. Но на фоне абстрактности языка "Мастеров и подмастерьев" бросается в глаза странно обыденное, почти саркастическое, с упоминанием мелких подробностей, описание кинематографа в "Разговорах о кино". "Было очень темно, пахло дегтем, на экране молодой человек с очень бледным лицом стрелял из револьвера в грудь своего соседа. В том месте, откуда шла полоска света, что-то беспрерывно трещало. Под этот треск молодой человек заматался, упал и успешно умер", — пишет В.Каверин (36). Такая стилистическая установка, возможно, формируется под воздействием статьи Ю.Тынянова "Кино — слово — музыка", которая появляется в том же номере журнала "Жизни искусства", что и "Разговоры о кино" (Журнал создавался под знаком содружества "Серапионов" и ОПОЯЗа (37).

В своей статье Ю.Тынянов по сути раскрывает принципы преломления кинопоэтики в "Мастерах и подмастерах", хотя касается вопросов организации киноязыка в целом и не затрагивает непосредственно сборник В.Каверина. Одна из главных масел статьи Ю.Тынянова — абстрактность языка киноискусств-

ва, которая очень точно обматывает корни "отвлеченной" поэтики "Мастеров и подмастерьев". "Тело актера в кино абстрактно. Вот он уменьшался в точку, вот его руки <...> выросли на все полотно <...> Кино дает речь - но речь абстрагированную <...> Кино - искусство абстрактного слова", - пишет Ю.Тынянов, словно бы фиксируя сумму "киноприемов" каверинского сборника, его "речь" - "разложенную на элементы"(38). Особенно значимо то, что Ю.Тынянов видит в основе организации киноязыка поэтику слова, тем самым волею или неволею проецируя кинематограф на литературные проблемы.

Но в целом отношении Ю.Тынянова к линии "вторичного" пересечения кино и литературы, как это видно из его критических статей, - отрицательное. "Но 200 000 м японского землетрясения и гибели Европы, помноженные на 20 романов - не путь. Уже после третьего зритель хладнокровно говорит: "Да, полная иллюзия. Хорошо налаженный аппарат. Снято под Берлином", "-характеризует он "Хулио Хуренито" И.Зренбурга (39). Замечания Ю.Тынянова здесь совпадают с его оценкой ранних произведений В.Каверина. Отсюда вытекает и разность их позиции по отношению к кинематографу; Ю.Тынянов видит в кино - искусство, нашедшее свой язык, тогда как для В.Каверина в "Мастерах и подмастерьях" - оно скорее "полуфабрикат", который можно использовать для "оживления" литературных построений. Соответственно, если В.Каверин слышит в кино жужжание киноаппарата, то Ю.Тынянов - музыку. "Лишите кино музыки - оно опустеет", - пишет он в статье "Кино- Слово - Музыка(40). Но хотя музыки В.Каверин в кино не слышит, ее роль в "Мастерах и подмастерьях" играет сложно построенный сюжет, неожиданные трюки, которые "заглушают" шероховатости конструкции его произведений. В этом смысле "Мастера и подмастерья" еще раз подтверждают правомерность тезиса Ю.Тынянова о ключевой роли словесной организации киноязыка как языка искусства.

Не исключено, что ранние произведения В.Каверина стали одним из источников статьи Ю.Тынянова "Кино-слово-музыка".

ПРИМЕЧАНИЯ

- I Шкловский В. Литература и кинематограф. Берлин, 1923. С.20.
- 2 Новинки запада. Альманах I. М.:Л. С.122.
- 3 Н. К. О Джиме Долларе //Русский современник.1924.№2.С.286.
- 4 Ср., например: И.Г а з е р. С.М.Эйзенштейн и В.В.Маяковский // Сборник статей молодых ученых. Quinquagenario . Тарту, 1972. С.174-201.
- 5 К а в е р и н В. Разговоры о кино //Жизнь искусства.1924. № 2. С.22.
- 6 Там же. С.22.
- 7 Тмьянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 160.
- 8 Там же. С.156.
- 9 К а в е р и н В. Разговоры о кино // Жизнь искусства. 1924. № 2. С.22.
- 10 Шкловский В. Литература и кинематограф. С.25.
- 11 А. Г. Дискуссии о современной литературе //Русский современник. 1924. № 2. С.275.
- 12 Там же. С.275.
- 13 Роман И в л ь . Доногоо -Тонка. Кинематографический роман. М.-Л., 1926. С.8.
- 14 Горький и советские писатели. Незданная переписка //Литературное наследство М., 1963. Т.70. С.173.
- 15 Тмьянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино.С.157.
- 16 К а в е р и н В. Разговоры о кино //Жизнь искусства.1924. № 2. С.22.
- 17 Г а с п а р о в Б.М. Поэма А.Блока "Двенадцать" и некоторые проблемы карнавализации в искусстве XX в.// Slavica Niégovovolumintana. Vol. 1. Jerusalem, 1975.
- 18 К а в е р и н В. Мастера и подмастерья. М.-Пб.:Круг,1923. С.37, 117, 51.
- 19 Шкловский В. Литература и кинематограф. С.25.

- 20 Т н я н о в Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 153-156.
- 21 З а м я т и н Е. О сегодняшнем и о современном// Русский современник. 1924. № 2. С. 265.
- 22 К а в е р и н В. Разговоры о кино /Разговор второй/ // Жизнь искусства. 1924. № 2. С. 22.
- 23 Л о т м а н Ю. Семiotика кино и проблемы киноэстетики. Таллин, 1973. С. 14-15.
- 24 Ш к л о в с к и й В. Литература и кинематограф. С. 26.
- 25 Ц Г А Д И . ф. 2578, оп. I, ед. хр. 26. Л. 47.
- 26 Ср. об этом: Ш к л о в с к и й В. Литература и кинематограф... С. 13-14.
- 27 С а н д р а р Б л е з . Конец мира. Фильмованный Ангелом собора Парижской Богоматери// Новинки запада. 1925. № I. С. 134.
- 28 Там же. С. 135.
- 29 К а в е р и н В. Мастера и подмастерья. С. 61.
- 30 Ср. об этом: Н о в и к о в а О. Н о в и к о в Вл. В. Каверин. Критический очерк. М., 1986. С. 18-19.
- 31 К а в е р и н В. Мастера и подмастерья... С. 52.
- 32 Также ср.: Л о т м а н Ю. Ц и в њ я н Ю. С. V. Д. : жанр мелодрамы и история// Тьяновский сборник. Первые тьяновские чтения. Рига, 1984. С. 46-47.
- 33 К а в е р и н В. Мастера и подмастерья. С. 8-9.
- 34 К а в е р и н В. Собр. соч.: В 8-ми т. М., 1980. Т. I. С. 60.
- 35 Ш к л о в с к и й В. О законах кино //Русский современник, 1924. № I. С. 250.
- 36 К а в е р и н В. Разговоры о кино./Разговор первый/. // Жизнь искусства. 1924. № I. С. 27.
- 37 Т о д д е с Е., Ч у д а к о в А, Ч у д а к о в а М. Комментарии. В кн.: Ю. Тьянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 548-549.
- 38 Т н я н о в Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 321-322.
- 39 В а н - В е з е н Ю. Ю. Н. Тьянов. 200000 метров Ильи Эленбурга // Жизнь искусства.-1924.-№ 4.-С. 13.
- 40 Т н я н о в Ю. Поэтика. История литературы. Кино. С. 322.