

ISSN 0494-7304 0207-4389

TARTU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕННЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

883

ПУТИ РАЗВИТИЯ
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературоведение

Труды по русской и славянской
филологии

TARTU  1990

TARTU ÜLIKOOLI TOIMETISED
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

Alustatud 1893.a. VIHK 883 ВЫПУСК Основаны в 1893.г.

ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Литературоведение

Труды по русской и славянской
филологии

ТАРТУ 1990

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

Ответственный редактор тома И.А. Чернов

Ученые записки Тартуского университета.
Выпуск 883.
ПУТИ РАЗВИТИЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
Труды по русской и славянской филологии.
Литературоведение.
На русском языке.
Тартуский университет.
ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Уликооли, 18.
Ответственный редактор И.А. Чернов.
Корректор Л. Оноприенко.
Подписано к печати 15.01.1990.
ИБ 00416.
Формат 60x90/16.
Бумага писчая.
Машинопись. Ротапринт.
Учетно-издательских листов II,65. Печатных листов II,75.
Тираж 550.
Заказ № 841.
Цена 2 руб. 30 коп.
Типография ТУ, ЭССР, 202400, г.Тарту, ул.Тийги, 78.

6 - 2

К ПРОБЛЕМЕ МАЛЬТИЙСКОЙ СИМВОЛИКИ В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРИОДА ЦАРСТВОВАНИЯ ПАВЛА I

Е.А. Пюгосян

В контексте русской культуры эпохи Павла I Мальтийский орден играет специфическую роль, отличную как от роли средневекового католического рыцарского братства для западноевропейского мира, так и от института орденов русской государственной символики в том виде, в котором она существовала к концу XVIII века.

Детальное сравнение средневекового ордена иоаннитов и павловского Мальтийского ордена дается в посвящении и предисловии к книге А.Ф. Лабзина (историографа павловского Мальтийского ордена) "История ордена св. Иоанна Иерусалимского"¹. Это рассуждение Лабзина восходит к манифесту Павла I "Об установлении в пользу Российского дворянства ордена св. Иоанна Иерусалимского"² и неоднократно повторяется в различных текстах (например, ода Г.Р. Державина "На Мальтийский орден"³). Лабзин пишет: "Предмет рыцарей был противоборствовать злу, воевать против неверных".⁴ Такая трактовка Мальтийского ордена соотносима с идеологией турецких войн Петра I. Так, в записках первого русского кавалера-мальтийца Е.П. Шереметьева находим следующие известия: при возложении на него мальтийского креста, гроссмейстер, отметив заслуги Шереметьева в борьбе с турками, сказал: "Сим побеждай врагов своих неверных".⁵ Дипломатическая миссия Шереметьева на Мальте состояла в заключении с орденом союза против турецкого султана с целью завоевания гроба Господня. Идеологи павловского Мальтийского ордена склонны активизировать через этот эпизод миф о Павле как о приемнике Петра Великого, например, у Н. Долгорукова: "Ныне же (при Павле I - Е.П.) совершается благочестивое желание Петра I, который грамотою своею к Султану Ахмету в 1711 году <...> просил его о уступлении Святого Гроба Господня".⁶

Но "если предмет рыцарей был противоборствовать злу, воевать против неверных", то когда зло восходило до той высокой степени, как в наши времена? Какой вред по справед-

ливости более мог почтен быть неверным, как не та мятежная нация ... что побудила даже бывших неверных присоединиться к ополчению верных против новых неверных".⁷ То есть функция ордена воевать против неверных в условиях России павловского царствования сохраняется, но само понятие "неверный" не имеет уже отношения к вероисповеданию (Порта объявляет мальтийских кавалеров, своих первейших врагов, лучшими друзьями в борьбе против французской революции⁸). Неверность состоит в самопроизвольном разрушении человеком веры, законов, общественных связей. Мальтийский орден противостоит Франции как некое "политическое тело": Лабзин определяет орден с момента его создания как орден-государство "основанное для некоторой особенной цели, утвержденное на особенных законоположениях и связанное особенным узлом".⁹ Именно на Мальтийский орден периода крестовых походов, т.н. "Иерусалимское государство", где великий магистр может быть и иерусалимским государем с титулом "защитник гроба Господня"¹⁰, проецируется Мальтийский орден Павла I, призванный побеждать новых неверных.

Примером ориентации самого Павла на этот период орденской истории может служить следующий символический жест Павла I: сразу же после коронации Павлом оглашается манифест о престолонаследии (где Павел первый из русских государей официально называет себя "главою церкви"), "по прочтении одного акта император царскими вратами вошел в алтарь, положил его (акт - Е.П.) на святой престол в нарочито установленный серебряный ковчег и повелел хранить".¹¹ Описания ковчега не приводится, но традиционно ковчеги имели форму храма-города и назывались "иерусалимами", таким образом акт о престолонаследии должен был "храниться в Иерусалиме". В истории Лабзина описывается аналогичный жест Готфрида Бульонского: "Привел в движение все пружины политики, дабы новоприобретенному своему царству (Иерусалимскому - Е.П.) через спокойствие и устройство доставить продолжительное существование. Он собрал государственные чины, издал с ними новые законы, которые под именем грамот святого гроба хранились в церкви при гробе Господнем".¹² Перед нами ритуал, смысл которого - объявление законов боговдохновенными, охраняемыми высшими силами, направленными на укрепление богоизбранного государства, отождествление государства Павла I с Иерусалимским государством Готфрида (времен крестовых походов).

Поэтому особое значение приобретают знамения божественной природы власти Павла I: явление мощей, которое объявля-

ется императорским указом "знаком отличного благославения на царство наше"¹³, явление Архангела Михаила¹⁴ (на месте явления возводится Михайловский замок – высшее знаковое воплощение государственности Павла I). Совершенно очевидно, что идеи единого порядка, уравнивания сословий, личного контакта царя и подданного, отмена смертной казни – связаны с установлением военно-монашеского (регулярного, христианского и коллективного, основанного на общественных связях) государства.

Идеал военного государства-ордена оказался трудно приемлемым на русской почве как по причине "католичности", так и из-за своей военной природы. Так, потребовался специальный указ главного надзирателя ордена: "Предписано каменноостровскому священнику, чтобы он никаких помешательств не делал католицизму и другим религиям пасторам погребать на означенном кладбище тела умерших кавалеров сего ордена <..> с тем наблюдением, чтобы тела кавалеров каждого исповедания погребены были в особой кладбища стороне".¹⁵ Другой пример: митрополит Платон допускает неслыханную дерзость во время коронации. "Когда император хотел вступить в царские двери к св. престолу для принятия св. тайн, имея у себе шпагу при бедре, Платон остановил его следующими словами: "Здесь приносится безкровная жертва, отыми, благочестивейший государь, меч от бедра твоего. Государь повиновался".¹⁶ В данном случае Павел нарушил обряд коронации: при коронации русские государи не опоясывались мечем, как это делалось, например, при коронациях римско-немецких императоров.

Символом военно-монашеского государства может быть и церемония, которая состоялась сразу после коронации: "В Кремле происходила военная церемония, соединенная с церковным торжеством, во время которой император Павел в долматике и короне командовал войсками на параде."¹⁷

Показательно и идея создания внутри русской армии и церкви дополнительной иерархии (Мальтийского ордена), которая одновременно является эталоном как армии и церкви, так и всего государства. Она строится на основе мальтийской орденской структуры. Так, орден включает следующие категории братьев: кавалеры (рыцари), священники (капелланы) и служащая братия (донаты). Аналогичная структура создается Павлом: кавалер проецируется на офицера русской армии ("Всякий дворянин, облаченный <..> знаками <..> ордена св. Иоанна Иерусалимского пользоваться будет достоинствами и преимуществами

ми, сопряженными с офицерским рангом¹⁸); донат на нижнего чина ("о даче нижним воинским чинам вместо знаков отличия св. Анны донатов ордена св. Иоанна Иерусалимского"¹⁹ - отметим здесь же возможность замещения знака отличия св. Анны и мальтийского доната); капеллана на русского священника (поставление конвентуальных капелланов из числа русских священников²⁰).

Мальтийская орденская структура предполагала наличие единиц, включающих церковь, госпиталь и сообщество воинов. Такие единицы пытается создать Павел на русской почве: специальным указом предписывается "Разделить оные (богоугодные заведения - Е.П.) по названиям классов орденских, причислить потом к церквам их, выставя потом знаки оных наименований"²¹.

Создав орденско-государственную структуру, Павел распространяет на нее орденский устав: так, например, следуя запрету принимать в донаты людей, когда-либо состоявших в услужении или "отправлявших подлые и рукотворные художества", Павел запрещает употреблять нижних чинов в "партикулярные работы" как "званию их несоответствующие", вне службы разрешается работать только "за наем, а не по принуждению", наниматься "в работы, а не услуги"²². То есть орденские представления о чести распространяются Павлом на всю армию. Точно так же "запрещается выбирать в должности дворян, исключенных из воинской службы"²³ (в мальтийский орден не могут быть приняты те, кто был исключен из "какова-нибудь воинского сообщества"). Понятия воинской и дворянской чести отождествляются Павлом с понятием орденской чести.

Прямое отождествление государства и ордена можно проследить на материале общегосударственной символики: внесение мальтийского креста в российский государственный герб²⁴ (крест помещается на груди орла под щитом); объявление Мальтийского ордена "державным"²⁵ и помещение в императорский титул слов "Великий магистр Державного ордена Иоанна Иерусалимского"²⁶. Показателен и костюм императора, в котором последовательно смешивается государственная и мальтийская символика. Это можно видеть на портретах императора, в сохранившихся свидетельствах современников, например: "Сам государь носил поверх преображенского мундира (ср. Петр I, Петр III - Е.П.) долматик из пунцового бархата, шитый жемчугом (древняя одежда византийским императоров, Павел первый из русских государей возложил на себя долматик во время корона-

ции - Е.П.), а поверх широкое одеяние из черного бархата, с правого плеча спулся шелковый позумент, называемый "страсти", потому что на нем шелками подробно изображены были страдания Спасителя. Слагая императорскую корону, он надевал в этих случаях венец гроссмейстеров и выступал рассчитанным и в то же время отрывистым шагом.²⁷ Театральность костюма и поведения Павла здесь очевидны. Характерно смешение императорско-петровского (преображенский мундир, византийского (долматик) и мальтийского (черная широкая "хламида", символизирующая послушание) в костюме Павла. Особый интерес представляют "страсти" - в них можно увидеть реализацию символики мальтийской ленты (лента Павла имеет черную основу как и мальтийская орденская, аналогичную ленту находим и на портрете А.Б. Куракина в орденском одеянии кисти Боровиковского²⁸). Мальтийская лента символизирует "страсти господни": "вервь, которой Христос был связан, бичи, которыми он был бит, столп, к которому он был привязан", гвоздие, копье, крест и т.д.²⁹ Вышивка ленты оказывается как бы "реализацией" ее символического значения.

Объявление кавалергардов (гвардия, которая формировалась специально для ритуала коронации лиц императорской фамилии) гвардией великого магистра также свидетельствует о соединении ордена и государства.³⁰ Это реализуется и в одежде кавалергардов³¹: малиновый супервест тождественен одежде мальтийского кавалера, нашивной мальтийский крест помещается на груди вместо андреевской звезды в допавловском костюме кавалергарда (взаимозаменяемость знаков в данном случае можно рассматривать как их функциональную синонимию). Штандарт повторяет мальтийский герб (белый прямоугольный крест на малиновом поле). Черные отвороты мундира соответствуют мальтийской "хламиде" (знак послушания).

Таким образом, мы видим, что, срачивая мальтийскую иерархию с государственной и соединяя элементы государственной и мальтийской символики как равноценные и равнозначные, Павел реализует функцию Мальтийского ордена быть моделью и эталоном военно-монашеского государства, целью которого является борьба с "новыми неверными" и в рамках которого может быть реализована боговдохновенная власть Павла.

Мальтийская символика в своем русском варианте складывается не сразу и не во всем своем объеме. Показателен в этом смысле, например, следующий эпизод: по случаю прибытия Богемского посольства для принятия присяги новому магистру,

Павел поручает великому канцлеру Мальтийского ордена гр. Растопчину "сделать выpravку об обрядах, необходимых в подобных случаях" (3 мая 1799 года), а 7 мая на основании "выpravки" дает указание о церемонии: "во время аудиенции ... депутатов приорства Богемского, присутственны были бы члены Совета и все чины двора Великого Магистра, а как им должно быть в полном одеянии, то благоволите дать им знать, чтоб они заранее изготовили и заказали мантии и этоги".³² То есть более чем через полгода с начала магистерства Павла I орденскую одежду еще предстояло заказать и изготовить, а о ритуалах "сделать выpravку".

Для описания русского варианта мальтийской символики весь корпус опубликованных мальтийских уставов, исследовательской литературы о Мальтийском ордене практически ничего не дает. Центр интересов здесь - история Мальтийского ордена и его перенесение в Россию, описание же символики фрагментарно и противоречиво.³³ Именно поэтому особенно ценным источником представляется хранящаяся в архиве капитула орденов рукопись "Правила, относящиеся к ордену св. Иоанна Иерусалимского и сведения о нем".³⁴ Это черновая рукопись, написанная после закрытия ордена в России Александром, автор ее - мальтийский патриот. Здесь находим большое число сведений и деталей, не отраженных в актах (по словам автора, взятых из достоверных источников). Предметом описания является реальное устройство (даются указания на расхождение с уставом) ордена и мальтийская символика. На основании сведений этого текста в сопоставлении с изобразительными материалами можно описать мальтийскую символику как систему.

Мальтийские орденские знаки одновременно выполняли две функции: были знаком принадлежности ордену как корпорации и наградами (в этом случае прибавлялось слово "почетный" к ценностной характеристике знака - кавалерский или командорский, большой крест). "Государь император Павел I, желая предоставить воздаяние верноподданным своим, за оказанные отличия на поле брани, на поприще духовного и гражданского служения, в оборотах коммерческих равно и для поощрения художников к дальнейшим успехам в науках, обратил в награду орден св. Иоанна Иерусалимского <...> с той только разницею, что удостоившиеся получения тех знаков монаршего благоволения именовались почетными кавалерами и командорами, сообразно пожалованному им кресту, на получение коего не нужно было предоставлять доказательства на дворянское достоинство".³⁵

Почетные кавалеры не имели доходов и не платили ничего ордену, могли получать пенсию. Кресты орденские действительные и почетные, носились "без различения".

Превращение орденского знака в наградной – явление именно павловского ордена. В Мальтийском ордене были не принявшие обет почетные члены (обычно королевских и императорских семей), но это ни в коем случае не был наградной знак – т.е. почетный член мог вступать с Мальтийским орденом в отношения "дара" или "патроната", но ни в коем случае не "обмена".

Имелись кресты следующих достоинств:

- | | |
|-----------------------|---|
| 1) донатский крест | |
| 2) кавалерский крест | могли быть с бриллиантами, т.е. повышенного |
| 3) командорский крест | достоинства |
| 4) большой крест | |
| 5) магистерский крест | |

Донатский крест. Исходно донат – член ордена, не связанный обетом, носил пол-креста на плече. Соответственно русский донатский крестик имеет следующий вид: "донаты носили в петлице на черной узенькой ленте маленький золотой с высеченными на концах двумя углами крест <..> на трех концах коего (на нижнем и поперечных) наведена была белая финифть, а верхний конец оставался неэмалированным".³⁶ Здесь не упоминается о наличии лилий, но в книге И.Г. Спасского "Русские и иностранные ордена до 1917 года" приведен донатский крестик с лилиями (правда, без эмали). Мы видим, что крестик предполагался золотым с финифтью, но бытовал медным без эмали. Это можно связать с изменением функции указанного знака.

Первоначально донаты использовались Павлом как награды (кресты же других достоинств как знаки корпоративной принадлежности) – т.е. в исходном значении: "В звание донатов значае поступали жалованные государем императором Павлом I. Знаком донатов удостоивались не только нижние чины гвардейского корпуса и придворные служители до 6 класса состоящие, но даже гражданские чиновники имеющие штаб-офицерский чин и более".³⁷ С 1799 года донат замещает знак отличия св. Анны и выдается за 20-летнюю беспорочную службу "всем вообще свободного состояния людям".³⁸

Мы видим, что знак доната возникает на русской почве и используется первоначально как знак члена ордена, не связанного обетом (только в функции награды в противовес крестам высшего достоинства); но в процессе сближения ордена и армии как идеальных государственных моделей становится и знаком

принадлежности корпорации (нижний армейский чин - донат ордена), причем здесь важно сближение понятий орденского обета и воинской чести. Так, носителями и выразителями идеи воинской чести в армии являются офицеры, так как служба нижних чинов есть служба по обязанности, в силу повинности или срочного найма. Точно так же нижний чин-донат принадлежит орденской корпорации, но не является носителем обета.

Кавалерский малый, командорский и кавалерский большой кресты в своей основе имеют мальтийский эмалево-золотой крест с лилиями и магистерской короной. Они различаются величиной и шириной ленты (лента муаровая, т.н. струистая, черного цвета). Малый крест носят в петлице, командорский и большой - на шее, причем командорский еще имеет металлический бант, а большой "арматуру" (т.е. трофей), кроме того "Многие из французских кавалеров присоединяют еще золотую полосу на каждом углу креста".³⁹ Командорские кресты, в отличие от больших и кавалерских, на портретах встречаются редко. Это, скорее всего объясняется тем, что командорами (т.е. владельцами орденских имений) как правило являются кавалеры большого креста (с ним и изображаются на портретах). Командорский крест можно видеть на портрете А.Б. Куракина работы Боровиковского (1799 г.). Куракин - кавалер большого креста и на другом портрете имеет крест с трофеем.⁴⁰ Командорский крест на портретах русских кавалеров отличается от мальтийского этого достоинства (ср. с крестом, приведенным в книге Спасского⁴¹ формой банта, отсутствием орденского герба и наличием лилий).

Крест великого магистра был еще больше знака, носимого кавалерами большого креста, но не имел ни короны, ни арматуры, ни лилий, носился на золотой цепочке.⁴² На портретах Павел I изображается с крестами двух видов - один соответствует описанному магистерскому (т.е. здесь Павел изображен после принятия звания магистра ордена)⁴³. До принятия магистерства Павел носил большой крест с бриллиантами (с трофеем, короной и лилиями). На таких портретах Павел изображен в малиновом мальтийском супервесте кавалера большого креста.⁴⁴

Кроме того на русской почве были введены кресты большой и малый для женщин: "Дамы большого креста носили орден на шелковой черной ленте через левое плечо, вторые (малого креста - Е.П.) носили такие как кавалеры на левой стороне груди"⁴⁵, сами кресты соответствовали большому и малому ка-

валерским, но большой крест был без трофея.⁴⁶

Нашивной крест белого цвета полагалось носить всем кавалерам слева ("на сердце"), он носился поверх мундиров или гражданского платья, с крестом или без креста. Крест без нашивной звезды носился в случае почетного кавалерства, т.е. крест из полотна является именно знаком принадлежности корпорации; кроме того нашивной знак не носили кавалеры-католики.

Духовные лица носили обычные кресты и носили их на ленте на шее (как и другие орденские кресты и ленты), нашивные кресты носили на одежде, кроме того имелись специальные ризы для службы с мальтийскими крестами на плечах.⁴⁷

Кроме некоторой трансформации самих знаков и их использования на русской почве, без сомнения, дополнительную семантику мальтийский орденский знак получал и будучи помещен в контекст русских орденов. Сохранилось лишь одно специальное указание Павла о правилах ношения мальтийского креста (нашивного) в архиве орденского капитула. Это указ от 26 ноября 1799 года: "чтобы все кавалеры ордена св. Иоанна Иерусалимского имеющие другие ордена, пришивали батистовый знак ордена рядом со звездой старшего ордена по левую оной стороны, кавалеры же первого класса ордена св. Анны носят той знак как и предписано с левой стороне против звезды того ордена и в равном с оного возвышении".⁴⁸

Здесь мы видим еще один пример (сравни замену знака отличия св. Анны мальтийским донатом) взаимозаменяемости орденов мальтийского и св. Анны, что можно связать с существованием двух равноправных моделей идеальной государственности в рамках эпохи Павла I - мальтийской и голштинской моделей.⁴⁹

Интересен и тот факт, что мальтийский нашивной крест, попадая в контекст орденских звезд, функционально им приравнивается и располагается в особом ряду, вне ряда звезд, орденов, принадлежащих "единому императорскому ордену". Как известно, в день коронации Павел обнародовал манифест об императорских орденах⁵⁰ по которому существовал лишь единый орден, имеющий 4 класса:

- I - Андрея Первозванного
- II - св. Екатерины
- III - Александра Невского
- IV - св. Анны.

Ордена св. Владимира и св. Георгия упразднены, Маль-

тийский орден не включался Павлом в единое "орденское тело". Орденские звезды располагались (кроме Анны) по старшинству сверху вниз слева звезда ордена св. Анны располагалась справа. Горизонтально (ценностно) уравненными оказывались:

св. Анна - - - - -	Старший императорский - - -	Мальтийский
(Голштинский	орден (чаще орден	орден
орден)	Андрея Первозванного)	

Такому расположению орденов соответствовали три модели государственности - голштинская, петровская, мальтийская.

Своеобразная иерархия устанавливается и в ношении крестов. Как известно, старший крест "императорского ордена" носится на ленте через плечо (например, крест ордена Андрея Первозванного на голубой орденской ленте). На шее носится мальтийский крест так (это универсальное правило), чтобы он лежал поверх андреевской ленты (не ниже и не выше).⁵¹ Если же андреевский крест одет на шею на цепи - а это в особых случаях, когда мальтийский кавалер появляется в орденской мантии, - андреевский крест надевается так, чтобы быть в центре мальтийского креста на супервесте. На мантии слева (т.е. на месте ношения нашивного мальтийского креста) надевается андреевская звезда.⁵² Такое совмещение мальтийской и "императорской" символики в рамках пространства размещения орденов (локализация знака в таком пространстве всегда связана с его функциональным и ценностным значением) может быть рассмотрено как функциональная и ценностная синонимия этих орденов.

Мы видим последовательное объединение андреевской и мальтийской символики, учитывая же названия орденов, данные им Павлом I, - императорской и державной символики. Но одновременно с отождествлением, можно проследить и последовательное их противопоставление. Например: "На маневрах у Петергофа 28 июля 1800 года, Монплеизир, защищаемый тремя плавающими батареями, был атакован отрядом иолов. При этом батареи имели обыкновенно русский флаги, а иолы флаги ордена Иоанна Иерусалимского. После продолжительной перестрелки, батареи одна за другой сдались, спустив флаги, и подняли орденские. Государь присутствовал на маневрах".⁵³ Без сомнения, перед нами "знаковое действие". Петергоф может быть "прочитан" как эмблема "петровской государственности" в ряду таких эмблем, обычно описывающих Петра I, как "камень в море" - "корабль в волнах" - "крепость в море".⁵⁴ В совокупно-

сти с андреевскими знаками она получает значение "императорско-петровской" символики. Победа "державных" сил над "императорскими" получает, конечно же, символическое значение.

Эмблемой державного ордена оказывается царская держава. Это очень хорошо видно на портретах Павла I. Если традиционно на портретах русских государей держава помещается на специальном столике среди "государственных" символов (корона, жезл, свод законов и т.д.)⁵⁶, то на портретах Павла - императора и магистра Мальтийского ордена символика державы меняется.⁵⁶ Здесь две группы символов. Во-первых, это императорская символика, традиционно смешанная с мальтийской: трон, корона, мантия, жезл, крест Андрея Первозванного и мальтийский супервест, магистерский крест на шее. Это ряд "государственной" символики. Во-вторых, это мальтийская символика: магистерская корона на столике, рядом с ней держава, фигура льва в основании стола. Лев неоднократно встречается на портретах мальтийских кавалеров с орденовыми знаками: он отчетливо виден на портрете адмирала мальтийской эскадры Г.Г. Кущелева с детьми (подлокотник), в портрете А.Б. Куракина в одеянии кавалера Мальтийского ордена (оба кисти Боровиковского) в виде фигурки, придерживающей на столике карту (значение которой может быть тождественно значению державы - "мира"). Столик, на котором лежит карта поддерживает Атлант.⁵⁷

Еще одной модификацией эмблемы ордена - державы - является яблоко в руках ребенка в морском мундирчике с кавалерским мальтийским крестом.⁵⁸ В данном случае яблоко скорее всего не является символом власти ("царское яблоко" - держава), как если бы оно оказалось в руках императора или великого князя (каковым мальчик не может быть, хотя портрет и не атрибутирован⁵⁹, так как все лица императорской фамилии носили большие, а не кавалерские кресты). В данном случае, вероятно, более актуально другое значение яблока-державы - "мир": женщина, держащая на руках младенца с яблоком, конечно же, проецируется на широко распространенное изображение мадонны с младенцем, держащем в руках яблоко. Как известно, яблоко в таких сюжетах может последовательно замещаться изображением земного шара - "мира". Морской мундирчик ребенка - кавалера мальтийского ордена - может породить два ряда ассоциаций. Во-первых, Павел I был генерал-адмиралом русского флота с восьмилетнего возраста (см., например, портрет Павла I, открывающий книгу Ф.Веселого "Краткая история русского

флота"⁶⁰). Как генерал-адмирал, Павел еще будучи великим князем, открыл на Каменном острове инвалидный дом для престарелых матросов. "Петропавловская церковь при этом доме была <..> освящена 24 июня 1778 года в присутствии великого князя и супруги его <..> Вероятно 24ое июня было избрано для этого освящения как день празднования рождества Иоанна Иерусалимского, покровителя мальтийского ордена, в честь которого инвалидный дом был основан великим князем. Крест ордена до сих пор виден над входом этого дома."⁶¹ На Каменном же острове позже располагалась мальтийская орденская церковь и кладбище (вероятно, можно говорить о соотнесенности пространства Каменного острова и Гатчины как "мальтийского" и "голштинского"). Во-вторых, в комплекс значений Мальтийского ордена входило и представление о всемирном морском владычестве. Таким образом, указанное изображение ребенка - мальтийского кавалера может быть рассмотрено в целом как своего рода "эмблема" Мальтийского ордена.

Значение мальтийской эмблемы "держава" - "яблоко в руках ребенка - мальтийского кавалера" / "лев, придерживающий карту/лев, поддерживающий державу/атлант, поддерживающий карту" заключается как раз в "мальтийском мифе" Павла: представление о некотором всемирном союзе древнейшего дворянства в борьбе против неверных ("новых неверных") - Франции, возглавить который и надлежит Павлу. Это и будет наднациональный союз верных всех вероисповедений против неверных. Так, Лабзин на основании слова "Иерусалим" - "священный мир" трактует Иерусалимский (мальтийский) орден как силу, уничтожающую препятствия на пути построения "священного мира".⁶²

Таким образом, Мальтийский орден в России выступает в двух значениях: как модель идеального государства (военно-монашеского) и как модель идеального всемирного братства - всеобщей цели человечества.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лабзин А. История ордена св. Иоанна Иерусалимского. - СПб., 1799-1801. - Т. I-V.
- ² Полное собрание законов Российской империи. Т. XXV. - № 18766. - с. 455-461 (29. II. 1798).
- ³ Державин Г.Р. Сочинения. - СПб., 1865. - Т. II. - С. 213.

- 4 Лабзин А. История ордена... Т. I, посвящение (страницы не нумерованные - Е.П.).
- 5 Записки путешествия Генерал-Фельдмаршала войск, Тайного Советника и кавалера Мальтийского, св. Апостола Андрея и др., графа Б.П. Шереметьева в Европейские государства ... и на Мальтийский остров и проч. - М., 1773. Издание историографа Миллера.
- 6 Историческое сокращение державного ордена святого Иоанна Иерусалимского. Переведенное с итальянского на Российский язык Князем Николаем Долгоруковым. - СПб., 1800. - С. 160.
- 7 Лабзин А. История ордена ... - Т. I. Посвящение.
- 8 Лабзин А. История ордена. - Т. V. - С. 371.
- 9 Лабзин А. История ордена... - Т. I. - С. УШ.
- 10 Там же. - С. 33.
- 11 Шильдер Н. Император Павел I: Историко-биографический очерк. - 1901. - С. 344.
- 12 Лабзин А. История ордена... - Т. I. - С. 48.
- 13 Полное собрание законов Российской империи. - Т. XXV. - № 18682. - С. 395.
- 14 Полное собрание законов Российской империи. - Т. XXIV. - № 17571. - С. 12; Шильдер Н. Император Павел I. - С. 316.
- 15 Морозкин. Иезуиты в России. - СПб., 1870. - Ч. 2. - С. 327.
- 16 Снегирев И.М. Жизнь митрополита Платона. - М., 1856. - Ч. 2. - С.
- 17 Шильдер Н. Император Павел I. - С. 349.
- 18 Полное собрание законов Российской империи. - Т. XXV. - № 18812. - С. 523.
- 19 Там же. - Т. XXVI. - № 19594. - С. 338.
- 20 Там же. - Т. XXIV. - № 18249. - С. 802.
- 21 Там же. - Т. XXIV. - 18225. - С. 781.
- 22 Там же. / Т. XXIV. - № 18141. - С. 735-736; Т. XXIV. - № 17576. - С. 12 и др.
- 23 Там же. Т. XXIV. - № 18245. - С. 800.

- 24 Там же. - Т. XXV. - № 19074 и № 19089. - С. 755 и 764.
- 25 Там же. - Т. XXV. - № 18872. - С. 574.
- 26 Там же. - Т. XXV. - № 18790 и № 18872. - С. 486 и 572.
- 27 Записки графа А.И. Рибопьера // Русский архив. - 1877. - IV. - С. 481.
- 28 См. в кн.: Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский и русская культура на рубеже XVIII-XIX веков. - М., 1975. - С. 196.
- 29 Уложение святого Воинского Ордена Иерусалимского. Вновь сочиненное по повелению священного Генерального Капитула ... напечатанное с языков итальянского, латинского, французского на Российский переведенное. - СПб., 1800. - С. 308.
- 30 Полное собрание законов Российской империи. - Т. XXV. - № 19114. - С. 788.
- 31 Панчулидзева С. История кавалергардов. - СПб., 1901. - Т. 2. - С. 167.
- 32 Журнал высочайшим рескриптам и указам и письма Великого канцлера гр. Растопчина по Державному ордену св. Иоанна Иерусалимского. 1799 г. ЦГИАЛ. Архив Капитула орденов, ф. 496, оп. 3, № 1777, л. 56 и 59.
- 33 См., например, указанные выше сочинения Н. Долгорукова, С. Панчулидзева, а также: Уложение священного Ордена Иерусалимского, вновь сочиненное... - СПб., 1800; Исторический очерк Российских орденов и сборник основных орденских статутков. - СПб., 1891; Винклер П. Очерки истории орденов и знаков отличия в России от Петра Великого до наших дней. - СПб., 1889; Антошевский И.К. Державный орден св. Иоанна Иерусалимского, именуемый Мальтийским в России. - СПб., 1914; Спаский И.Г. Русские и иностранные ордена до 1917 года. - Л., 1964. Результатом отсутствия интереса к орденской символике и большого количества противоречий в ее описаниях явился целый ряд неточностей в последнем по времени описании символики Мальтийского ордена в России в кн.: Кузнецов А.А. Ордена и медали в России. - М., 1985. - С. 15-16.

- 34 ЦГИАЛ, Архив Капитула орденов, ф. 496, оп. 3, № 2003; рукопись отнесена к документам 1798 года и имеет соответствующую пометку на обложке, эта датировка ошибочна, о чем свидетельствуют, например, доведение повествования в ней до 1839 года.
- 35 Там же. - Л. 34.
- 36 Там же. - Л. 35.
- 37 Там же. - Л. 35.
- 38 Там же.
- 39 Там же. - Л. 21.
- 40 Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский... - С. 196 и 199.
- 41 Спасский И.Г. Русские и иностранные ордена до 1917 года. - Л., 1964. - Табл. I.
- 42 "Правила, относящиеся к ордену...", л. 36.
- 43 Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский... - С. 141; Целищева Л. Степан Щукин. - М., 1979. - С. 103; Гершензон-Чегодаева Н. Левицкий. - М., 1964. - С. 266.
- 44 Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский ... - С. 193. Целищева Л. Степан Щукин. - С. 112.
- 45 "Правила, относящиеся к ордену...", л. 37.
- 46 Большой крест можно видеть на портрете графини Е.В. Литта в кн.: Портретная миниатюра в России. - Л., 1986. - С. 78.
- 47 Мальтийские знаки отчетливо видны, например, на портрете Амвросия, митрополита Санкт-Петербургского (Изд. В. князя Николая Михайловича. - СПб., 1909. - № 96), на портрете черниговского епископа Михаила Десницкого (Т.В. Алексеева. Владимир Лукич Боровиковский ... - С. 223).
- 48 "Журнал высочайшим рескриптам...", л. 182.
- 49 Павел I как герцог Шлезвиг-Гольштинский являлся магистром ордена св. Анны. Заведение Павлом в Гатчине войск, форма одежды которых, уставы, а также полосатые шлагбаумы и будки на манер прусского короля" ассоциировались у современников "с ненавистными и многим еще

памятными голштинцами Петра III" (Н.Шильдер. Император Павел I. - С. 233).

- 50 Полное собрание законов Российской империи. - Т. XXIV. - № 17908. - С. 569.
- 51 См. сноску 40. Такое расположение орденов можно видеть, практически на всех портретах мальтийских кавалеров.
- 52 См., например, портреты в полном орденом одеянии А.Б. Куракина, Г.Г. Кушелева (Т.В. Алексеева. Владимир Лукич Боровиковский... - С. 196 и 238).
- 53 Веселый Ф. Краткая история Русского флота. - СПб, 1893. - Вып. I. - С. 295.
- 54 См. подробно нашу статью "Сад как политический символ у Ломоносова" (Труды по законам системам. XXIV, в печати).
- 55 См., например: А.П. Антропов. Портрет Екатерины II. Эскиз 1762 г.; Л.Токке. Портрет Елизаветы Петровны. 1758. (репродукции этих портретов см., например, в кн.: Гершензон-Чегодаева Н.М. Левицкий. - М., 1964. - С.70 и 258).
- 56 См., например, указанные выше портреты Павла I Боровиковского, Щукина.
- 57 См. указанные выше портреты А.Б. Куракина и Г.Г. Кушелева. О значимости деталей интерьера на портретах конца XVIII века можно судить, например, по портрету А.Ф.Лабзина, сочинение которого цитировалась выше. В этом портрете фигура сфинкса символизирует масонскую ложу, к которой принадлежал Лабзин ("Умирающий сфинкс") - см.: Алексеева Г.В. Владимир Лукич Боровиковский... - С. 213).
- 58 Боровиковский В.Л. Портрет неизвестной с ребенком. См. в кн.: По залам радищевского музея. - Саратов, 1985. - С. 52.
- 59 Алексеева Т.В. Владимир Лукич Боровиковский... - С. 381.
- 60 Веселый Ф. Краткая история русского флота. - СПб., 1893. - Вып. I.
- 61 Державин Г.Р. Сочинения. - Т. I. Прим. Я.Грота на с. 62.
- 62 Лабзин А. История ордена... - Т. I. - С. 323.

ЖАНРОВЫЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ СБОРНИКА Е.А. БАРАТЫНСКОГО "СУМЕРКИ"

И.С. Булкина

I. Авторский сборник и поэтический цикл в первой половине XIX века

Процесс циклизации поэтических текстов в 40–60–е годы XIX века получает широкое распространение, что обусловлено, с одной стороны, распадением большого эпического жанра: у истоков цикла "фрагментарная", "вершинная" композиция романтической поэмы¹; с другой – потребность в создании нового большого контекста. В 1830–е годы популярны циклы-путешествия: "Фракийские элегии", "Письма из Болгарии" В.Теплякова, "Крымские сонеты" Мицкевича и т.д. Как в плане жанра в композиции, так и в плане содержания, это трансформации романтической поэмы. В 1840–е годы форма романтического цикла-путешествия легко восприняла новые, определяемые тенденциями эпохи, принципы: теперь такой цикл более всего ассоциируется с путевыми очерками натуральной школы: Здесь "тифлисские" стихотворения Полонского, "Фантазмагории" Каролины Павловой, "Очерки Рима" Ап. Майкова и т.д., наконец, "Деревня" И.С. Тургенева.

Другая линия в развитии лирического цикла – "любовный" цикл связано, по-видимому, с традициями Гейне и его "Buch der Lieder" и наиболее ярко проявилась в 1840–1850–е годы в творчестве Огарева и Ап. Григорьева.

Последний, исключительно популярный в русской поэзии и наиболее актуальный для нас тип цикла – т.н. антологические стихотворения. Корни такого рода поэтической организации следует искать в жанровой поэтике: переводы, подражаний выделяются, как отдельный жанр. Неслучайно "Подражания Корану" в пушкинском сборнике 1826 года помещены в отдельный жанровый раздел. Первым антологическим циклом принято считать "Подражания древним" Батюшкова. В антологических циклах 1840–1860–х гг. находим следы, с одной стороны, путевого очерка натуральной школы: форма цикла-путешествия доминиру-

вала и подчиняла себе другие жанровые разновидности; с другой стороны, наиболее характерным признаком антологической поэзии 1840–1860-х годов становится контрастное соединение античности и современности (ср. "Очерки Рима" Ап. Майкова, "Новогреческие песни" Щербины). Антологические стихотворения призваны были являть собою противовес обличительной поэзии, воссоздавая "неискаженную общественными условиями человеческую природу". Однако, "даже у таких поэтов, как Фет и Ап. Майков, создавших образцовые антологические стихотворения, идиллическое, гармоническое настроение – необходимый признак антологической поэзии, составляет подчас лишь хрупкую оболочку, за которой скрывались настроения и психологические состояния совсем другого рода"².

Оппозицию "золотого"–"железного" века, мотив Новой Элады находим и в "Сумерках", причем антологические мотивы становятся декларативными в наиболее "обличительных" стихотворениях сборника, однако, в целом, можно заметить, что "Сумерки" не выдерживают общетематических и жанровых ограничений, которые подразумевает цикл. Неслучайно в исследовательской литературе по поэтическому циклу последний сборник Баратынского не упоминается. Поэтические циклы существовали в русской литературе и до Баратынского и после него, однако, ни предшественники, ни ближайшие наследники автора "Сумерек" не ставили себе целью выразить идею столь высокой степени абстракции. По крайней мере эволюция русского поэтического цикла в тот момент не могла представить традицию, от которой мог отталкиваться автор "Сумерек". Впервые в "Сумерках" стихотворения объединяются не по тематическим и не по сюжетным принципам, – общим оказывается угол зрения, та степень высоты, на которой находится поэт. Именно этот "взгляд сверху" лишает сборник той разноречивости, которая неизбежно отличает жанрово неупорядоченные собрания стихотворений (ср., например, "Стихотворения" Баратынского 1835 года). Т.о. принципы организации "Сумерек" коренным образом отличаются от принципов организации поэтического цикла современной Баратынскому поэтической эпохи.

Каким образом выглядят "Сумерки" в свете традиции стихотворного сборника?

Поэтический сборник, как и цикл, имеет свою историю, но в сравнении с циклом, фактически не исследованную. Поэтому есть смысл остановиться на ней подробнее.

До определенного времени авторский сборник не мог вос-

приниматься, как существенная категория в поэтике. Поэтический сборник в XVIII в. являл собою нормативную конструкцию; название сборника заявляло жанр ("Притчи", "Сказки", "Оды торжественные" и т.д.) если же в заглавии стоит "Сочинения", то построение книги определяет жанровая лестница.

На рубеже XIX в. картина меняется. Появляются сборники с названиями, типа "И я автор" И.Бахтина, "Бытие сердца моего", "Сумерки мой жизни" И.Долгорукова. Отвлеченное художественное понятие в заглавии сборника сменяет конкретная авторская личность. Однако конструкция жанрового сборника не меняется, хотя определенные жанровые отделы расширяются, меняются местами. Авторское начало, заявленное в заглавии сборника, не носит характера индивидуального художественного знака. Названия сборников декларируют принципы школы, и, не случайно, разные сборники одного автора и разные сборники разных авторов носят похожие названия, выражающие общую идею: "Досуги", "Плоды моего досуга", "Мое кое-что", "Мои безделки", "И мои безделки" и пр.

Вышедший из XVIII века поэт, называя свой сборник "И я автор", далек от мысли об исключительном значении своего творчества. Но происходит переоценка внутри сложившейся системы - движение от нормативности к нарушению, необязательности. Актуальным становится эксперимент, не случайно возникают названия, типа "Опыты в стихах..." Батюшкова, в последующие эпохи практически исчезнувшие - свидетельство того, что нарушение узаконено и стало нормой.

Парадоксально, но и в эпоху романтизма, в 20-30-е годы XIX века "индивидуально-авторское" название сборника - курьез, а не норма (Ср. "Отрывки из завещания трубадура" И.М.З., посвященные "Онегину и грамматике Греча" /1833/, "Листки из записной книжки" В.Сухачева /1830/, анонимные "Гортензии" /1834/ и т.п.).

"Золотой век" русской поэзии оказался более плодотворным для альманаха, нежели для авторского собрания стихотворений. Показательно, что авторский сборник Дельвига строится по принципу альманаха: в оглавлении стихотворения помещены по жанрам, но порядок их следования не соответствует оглавлению. Публикации в журналах и альманахах воспринимаются поэтами, как форма существования, более или менее естественная, для кн. Вяземского, например, единственно возможная. Наконец, появляется поэт, для восприятия которого сборник необходим: Тютчев занял в литературе место, ему по праву

принадлежащее лишь после выхода своего первого сборника

В т.н. "эпоху поэзии" - 1820-30-е годы XIX века - складывается поэтический сборник, типа "Стихотворения". За его видимой беспорядочностью и безликостью, "бессистемностью" скрываются различные тенденции, определяющие как историю, так и своеобразную поэтическую теорию авторских собраний стихотворений. Прежде всего в такую организованную "неорганизованность" вкладываются подчас противоположные методологические концепции, подразумевающие в одном случае - единство, а в другом - беспорядок.

В первом случае предполагается целостность и единство в рамках романтической картины мира. Единство здесь возможно прежде всего за счет традиционности: романтизм в 1830-е годы представляет собой вполне сложившуюся и легко узнаваемую традицию. Традиционный сборник един, но это единство спонтанное, возникающее без каких бы то ни было авторских усилий и дополнительных элементов организации. В чистом виде это эпигонский сборник.

Однако существует другое глубокое условие, заложенное в самой романтической системе: субъективное восприятие, выражение мира через "я" и следующее отсюда требование единства и непротиворечивости авторской личности. Исходя из этих принципов, на смену объективной жанровой организации приходит субъективная романтическая, на смену дифференциации - синтетическое единство. Жанровых перегородок более не существует, лирика становится единственным жанром, подчиняя себе затем и эпические формы - ср. функционирование поэмы в романтических сборниках Козлова, Подолинского, Полежаева и, наконец, Лермонтова. Бессистемность здесь выражает особый род единства. Чтобы доказать это, достаточно проделать обратную операцию: "перетасованные" стихотворения, например, в "Стихотворениях" Языкова 1832 года, распределить по тематическим или жанровым разделам. В первую очередь выяснится, что это сделать невозможно по той простой причине, что не существует больше ощутимых границ темы и жанра, и всякая систематизация окажется насильственной. Но, что наиболее важно, неизбежно разрушится цельность поэтического мира, то, что, создает единство сборника и является условием единства авторской личности: при "перетасовке" оказывается, что одна и та же тема, мотив, повторяясь на протяжении всей книги, создает иллюзию возвращения - т.е. цельность и последовательность.

Вторая тенденция противоположна. Суть ее в том, что, унаследовав разрушение объективной жанровой системы, авторы не вкладывают в него положительной романтической концепции. С этой точки зрения показателен последний пушкинский сборник и "Стихотворения" Баратынского 1835 года. Авторская установка "Стихотворений" Баратынского определялась предполагавшимся предисловием к сборнику: "...Жизнь родила его, - не гений..."³ Разноречивое собрание стихотворений мыслилось сторонниками "поэзии жизни", как правдивое отражение действительности, а не произвольное создание романтического духа. "В самой действительности. - указывает И.В. Киреевский, - открыл он (Баратынский. - И.В.) возможность поэзии, ибо глубоким воззрением на жизнь понял он необходимость и порядок там, где другие видят разногласие и прозу"⁴.

За беспорядочностью и разноречивостью авторских сборников "поэтической" эпохи стоит и другая тенденция, принципиальная, собственно, для истории сборника. Именно в это время сборник начинает ощущаться, как самостоятельный жанр. И в этом смысле стремление к нарочитой беспорядочности следует рассматривать, как характерную черту жанровой организации, которая всегда присутствует в сборнике, наряду с тенденцией к системности и упорядочению. Так, поэт А. Кушнер, автор специальной статьи о поэтическом сборнике, указывает на необходимость некоторого беспорядка в книге: "...Расположение стихов в книге не всегда может быть мотивировано, более того, чрезмерное настаивание на связях одного стихотворения с другим было бы навязчиво. <...> Один квалифицированный редактор сказал мне: "А я люблю, когда стихи в книге разбросаны как попало"⁵.

О внутренней необходимости и, в каком-то смысле, доминирующем характере этой тенденции говорит тот факт, что массовая литература тяготеет именно к такой крайности. Графоман прежде всего пытается поразить пестротой и разноречивостью.

В истории авторских сборников легко увидеть балансирование между двумя противоположными полюсами: специальной организацией, системой, и специально организованной бессистемностью, "беспорядком". Если в 1820-30-е годы побеждает вторая тенденция, то в последующее десятилетие ситуация меняется.

Сборник, типа "Стихотворения" в "эпоху поэзии" заслуживал безусловного внимания сам по себе и не требовал никакого оправдания своему выходу. В 1820-30-е годы таких сборников подавляющее большинство. Однако уже IV часть "Стихотворений

Александра Пушкина" /1835/ и "Стихотворения Евгения Баратынского" /1835/ были встречены критикой - резко отрицательно, публикой - равнодушно. В 1840-е годы количество поэтических сборников падает, книга с названием "Стихотворения" редко у кого может вызвать интерес. Если раньше сборник сознательно представлял собою собрание стихотворений и этого было достаточно, теперь, согласуясь с веяниями времени, поэтический сборник направлен на выражение определенной идеи, и это диктует новые принципы построения. Это явление связано с общей "идеологизацией" литературы в послепушкинскую эпоху. Поэзия отходит на периферию литературного процесса, уступая ведущее место прозе, в критике утверждается "господство идеологического критерия"⁶. Совершенно закономерным в таком контексте представляется нам движение от сборника, типа "Стихотворения", который не подразумевает тематико-концептуального единства, хотя иногда к нему стремится, к сборнику с названием: название каким-то образом должно себя оправдывать, т.е. служить выражением каких-то идей. К таким сборникам принадлежат в конечном счете и "Сумерки" Баратынского. В русской поэзии до "Сумерек", как замечает И.Л. Альми, названия стихотворных сборников "декларируют скорее принципы школы, чем индивидуальное художественное содержание"⁷. Теперь название есть знак воплощенной в сборнике идеи, оно задает определенную установку. Такое название больше не может быть данью традиции, как "Мечты и звуки" или "Арфа", поэтому возникают названия нетрадиционные, индивидуальные.

Так эволюционируют сборники Языкова - для нас этот пример принципиален, так как представляет своего рода летопись развития романтической мысли, слепки с определенных ее этапов.

Первый сборник, упоминавшийся выше ("Стихотворения" 1832 года), начинается программным стихотворением "Поэту", далее следует стихотворения, последовательно между собой не связанные, но объединенные авторским "я". Сборник включает в себя 116 стихотворений, под каждым указаны дата (хотя хронология не соблюдается) и место написания: первая буква, например Д. или С. Для Языкова это имело определенный смысл - ср. эпиграф:

Wer das Dichten will verstehen
Muss ins Land der Dichtung gehen
Wer den Dichter will verstehen
Muss in Dichters Lande gehen.
Goethe.

В том, что хронология не соблюдается, есть своя закономерность: романтическое единство не предполагает хронологического развития, временный сюжет, напротив, разрушил бы цельность мира.

Обязательные для романтического сборника принципы единства авторской личности и следующее отсюда идейно-тематическое единство и в дальнейшем остались основными структурными принципами языковского сборника. Как "Стихотворения" 1832 года стали знаменем романтизма 20-30-х годов, так "56 стихотворений", благодаря все тому же идейно-тематическому единству дают полное представление о мировоззренческих построениях славянофилов.

Фактически, это тот же романтизм, но на его более зрелом этапе, когда эмоции сменяются идеями.

Если сборник 1832 года менее всего воспринимается, как демонстрация теоретических установок, то сборник 1842 года откровенно иллюстративен. У молодого Языкова общие места романтизма отличались "лица необщим выраженьем". "56 стихотворений" Языкова и "24 стихотворения" Хомякова в определенном смысле выглядят, как братья-близнецы. Такой эффект создается прежде всего за счет организации: сборники содержат строго ограниченное число стихотворений (56 и 24 - это декларирует заглавие, причем подчеркнута славянской цифирью), каждое из которых - часть одного замысла. Контекст, организованный таким сборником, приобретает определенную законченность и жесткие границы. Значение стихотворений обусловлено контекстом, связь между ними гораздо более ощутима, нежели в "бессистемном" или "жанровом" сборнике, стихотворения находятся в большей зависимости от контекста, который в свою очередь определен установкой, т.о. стихотворение перестает быть самостоятельным и замкнутым в себе единством; отпадает потребность в громоздких виньетках, отделявших одно стихотворение от другого.

О связи между стихотворениями в сборнике, в частности в "Сумерках", имеет смысл говорить отдельно.

Для поэта такая связь существует всегда, для читателя - либо она нарочитая, либо ее не существует вовсе.

Сам механизм такой связи не должен порождать инерцию. В "Сумерках", например, мы находим множество разнообразных возможностей.

Стихотворения могут составлять значимую пару, если они расположены на отмеченных местах: первое и последнее ("По-

следний поэт" и "Рифма"). Они могут представлять собою очевидную антитезу, находясь рядом ("Здравствуй, отрок..." и "Что за звуки"); соединиться в жанровый ряд (антологические миниатюры "Алкивиад", "Ропот", "Мудрецу"). Но в большинстве случаев связь эта не столь очевидна, механизмы ее более опосредованны. Например, несомненная, на наш взгляд, хотя и достаточно неожиданная связь между "Мудрецом" и "Филидой". Она возникает из уподобления гроба и колыбели – любимый прием Баратынского находить сходное в противоположном (ср.; "меж люлькой и гробом спит Москва"). Возможно, источник в одной из "Венецианских эпиграмм" Гете:

Эта гондола сходна с колыбелью, качаемой тихо;

Черный же ящик на ней – точно объемистый гроб.

Так-то плывем мы чрез жизнь по Большому Каналу безопасно
Меж колыбелью и гробом качаемы мощной волной.

(Перевод А.Яхонтова)

В "Мудреце" ("Тщетно меж бурною жизнью и хладною смертью...") образ возникает по ассоциации: "Мира невежда, младенец, как будто закон его чуя, /Первым стенаньем качать нудит свою колыбель"; в "Филиде" уподобление рождения и смерти – "Афродита гробовая" – осуществляется, как конструктивный мотив.

"Коттерие" – эпиграмма, направленная против "коттерии московских литераторов", группировавшихся вокруг "Москвитянина", журнала, известного своей национально-религиозной программой. Рядом с нею "Ахилл", где апология веры утверждается посредством античной легенды. Характерно, что стихотворение Хомякова "Давид", составляющее очевидную аналогию "Ахиллу", построено уже на библейской символической.

2. Идеино-тематические особенности последнего сборника Баратынского

"Сумерки" Баратынского в истории русской поэзии явление яркое и замечательное. Из всего круга идеологических сборников 1840-х годов, построенных по сходным принципам, и, зачастую, выражающих ту же идею, "Сумерки" – единственный стал литературным событием, историко-культурным фактом, с ним принято связывать начало традиции, и, не случайно, именно с "Сумерек" начинается А.Кушнер свою историю поэтических книг.

Л.Г. Фришман соотносит сборник с европейским художественным контекстом и определяет своеобразие Баратынского областью жанровых исканий. "У западных предшественников Баратынского единство тона, воплощенное в лирическом цикле и за-

крепляемое его заглавием, выросло из жанрового единства.

... Идея смысловой соотнесенности стихотворений различных жанров, которая ощущалась уже в сборнике 1835 года, демонстрирует здесь все многообразие заложенных в ней выразительных возможностей".⁸

Однако разрушение жанровой системы, синтетическое единство, к 40-м годам XIX века ни в русской, ни в европейской традициях исключительного новаторства не представляло. Тем более, что "Сумерки" и не воспринимаются, как собрание разножанровых стихотворений. В отличие от "бессистемного" сборника 1835 года жанровая разноречивость здесь не актуальна.

И все же здесь имеет смысл говорить о преодолении западноевропейских литературных традиций и принципиальном отличии "Сумерек" Баратынского от "Песен сумерек" Гюго, "Ямбов" Барбье и связанной с ними общей тенденции французской политической лирики.

Сходство в названиях сборников Баратынского и Гюго обращало на себя внимание исследователей, однако сопоставление книги Баратынского с "Песнями сумерек" показало, что "сходство между ними исчерпывается характером названия".⁹

Для создания "общественной" поэзии по западному образцу в России, по мнению Баратынского, "недоставало новых сердечных убеждений, просвещенного фанатизма <...>. Поэзия веры не для нас. Мы так далеки от сферы новой деятельности, что весьма неполно ее разумеем и еще менее чувствуем. На европейских энтузиастов мы смотрим почти так, как трезвые на пьяных, и ежели порывы их иногда понятны нашему уму, они почти не увлекают сердца. Что для них действительность, то для нас отвлеченность. Поэзия индивидуальная одна для нас естественна. Эгоизм — наше законное божество, ибо мы свергли старые кумиры и еще не уверовали в новые. Человеку, не находящему вне себя ничего для обожания, должно углубиться в себе. Вот покамест наше назначение. Может быть мы и вздумаем подражать *Barbier*, но в этих систематических попытках не будет ничего живого, и сила вещей поворотит нас на дорогу, более нам естественную".¹⁰

"Поэзия общественная" в понимании автора "Сумерек" — "поэзия веры". В основе ее должна лежать положительная программа. Просветители, сознавая объективную истинность своего пути, свою единственную правоту, могли верить в действительность слова. По убеждению Баратынского истина "смертельна" и "стократно благ закон, молчаньем ей уста запечатлевший". На

таком отрицательном знании невозможно построить "поэзию веры". Понятие "общественной поэзии", как поэзии обличительной, в основе которой лишь отрицание, Баратынскому глубоко чуждо. Это удел другого поколения, унаследовавшего разочарование.

В современной Баратынскому литературе наиболее последовательное восприятие традиций западной "общественной" поэзии находим в творчестве Лермонтова. В "Сумерках" есть отсылки и на этот источник, в том числе прямые цитаты (ср. "Что за звуки..." и "Рифму" с лермонтовскими "Поэту" и "Не верь себе"). И.Л. Альми, например, прослеживая противоречия в тональности "Сумерек", сближает последний сборник Баратынского с "Героем нашего времени" на том основании, что "принципиальная резкость философских инвектив, собранных в начале книги <...> делает "Сумерки" по внутренним отношениям автора и публики художественным явлением, близким лермонтовскому роману"¹¹. В самом деле, дружеское посвящение и открывающее сборник стихотворение "Последний поэт" разительно контрастируют по тону, но это обусловлено тематическим противопоставлением: посвящение Вяземскому, обращение "Звезда разрозненной плеяды" призвано напомнить об эпохе 1820-х годов, "эпохе поэзии", для Баратынского "Сумерек" она ушла в прошлое, как "золотой век". Для поэзии "золотого века" характерно единение творца и публики, недаром посвящение начинается с того, что Вяземскому "понятны страстей порывы... и т.д.", и потому "Вам подношу я песнопенья...". Предваряясь ностальгическим посвящением, сборник открывается "Последним поэтом" - т.о. задается установка на поэзию "железного века" - в понимании Баратынского - "поэзию индивидуальную", поэзию "без отъезда". Опозиция "золотого"- "железного" века в разных значениях проходит затем через весь сборник. Начинаясь с "Последнего поэта", он завершается "Рифмой": создается единая и замкнутая тематическая композиция, заставляющая понимать "Сумерки", как поэзию о поэзии и поэзию о времени.

Именно постоянство этой опозиции, память о "золотом веке", как о "родном берегу" дает основание говорить о принципиальном различии позиций Баратынского и Лермонтова, различии, заявленном Баратынским полемически и касающемся взаимоотношений творца и публики. Поэт и публика (в ее общеромантическом определении "толпа", "чернь") у Баратынского постоянно находятся на противоположных полюсах антитезы "земное - небесное", "реальное - идеальное", "низменное - возвы-

шенное" (ср. предваряющее "Что за звуки..." - "Толпе тревожный день..."). И авторская точка зрения Баратынского неизменно находится в плоскости возвышенного. Его "я" никогда не превратится в лермонтовское "мы", когда первое лицо, а вместе с ним авторская точка зрения, присваивается толпе: "Какое дело нам, страдал ты или нет... и т.д.". Ср. также эпиграф:

Que nous font appris tout les vulgaires abois
De tous tes charlatans qui donnent de la voix ...

Характерно изменение первого стиха" вместо "Que me font", "Какое мне дело" у Барбье, Лермонтов написал "Que nous font", "Какое нам дело"¹². И совершенно противоположно соотношение местоимений первого и второго лица у Баратынского:

Толпе тревожный день приветен, но страшна
Ей ночь безмолвная. Боится в ней она
Рискованной мечты видений своевольных.
Не легкокрылых грез, детей волшебной тьмы,
Видений дня боимся мы,
Людских сует, забот юдольных /С. 291/.

Анализирующие аналогичную ситуацию (неприятие поэта толпой), лермонтовское "Не верь себе" и "Что за звуки..." при ближайшем рассмотрении антитетичны: оба стихотворения являют императив, однако, если у Баратынского поэт призван вспомнить о божественной, небесной природе своего вдохновения: "Ты избранник, не художник! Попеченья гений твой / Да отложит в здешнем мире...", то лермонтовский поэт должен об этом забыть: "В нем признака небес напрасно не ищи - / То кровь кипит, то сил избыток! / Скорее жизнь свою в заботах истоци / Разлей отравленный напиток!". Как и поэт Баратынского, лермонтовский поэт находится в промежуточном положении, но породившие их стихи антитетичны.

В литературной ситуации 1840-х годов традиционно-романтическое решение Баратынского выглядит архаично: кажется, что Лермонтов вступил в диалог с Баратынским, а не наоборот (как это было на самом деле - "Что за звуки..." датируется 1841 г., "Не верь себе" было опубликовано в тех же "Отечественных записках" в 1839 г.). Более естественной кажется ситуация, когда молодой поэт навязывает полемику "классику", предлагая принципиально новое решение традиционной оппозиции. Здесь же, напротив, Баратынский вступает в спор с поэтом молодого поколения, отстаивая традиционную "классиче-

скую" расстановку сил. Ситуация парадоксальная для Баратынского, которого мы привыкли воспринимать как поэта, стоявшего "вне школ и партий" и пренебрегавшего литературной борьбой в молодости, но характерная, как нам кажется, для Баратынского "Сумерек".

Лермонтовский "мечтатель молодой" неслучайно превращается у Баратынского в "старца": время человеческой жизни в "Сумерках" неотделимо от Времени космического, и возраст поэта здесь всегда знак эпохи: непонятый и осмеянный толпой старец - поэт "железного века". Рядом у Баратынского обязательно находится "отрок сладкогласный", чей "рассвет зарей прекрасной озаряет Аполлон!" - так определяется "золотой век" - "эпоха поэзии".

В "Рифме" полемика с поздней лирикой Лермонтова, в частности, с "Поэтом" ("Отделкой золотой блистает мой кинжал...") открыто заявлена, а положение "Рифмы" в сборнике - позиция "последнего слова" - позволяет понимать ее, как программу.

Здесь сохраняется исходное противопоставление античного "витии" современному "осмеянному пророку". Но Баратынский меняет акценты. Лермонтовский "колокол на башне вечевой" подразумевает славянскую древность; Баратынский, цитируя Батюшкова ("Когда на играх Олимпийских..."), сохраняет общую, свободную от поздне-романтических наслоений, классическую античную традицию - Греция, Рим: "Когда на греческий амвон, / Когда на римскую трибуну...". Вообще в изобилующей античными реминисценциями поэтической ткани "Сумерек" отсутствует всякого рода славянская и древнерусская символика. Слов "Родина", "Россия", "народ", столь актуальных для литературной и общественной борьбы 1840-х годов, здесь не находим. Само по себе соединение "греческий амвон" звучит в таком контексте вызывающим оксюмороном, амбивалентное наложение двух планов - античного, по сути - языческого, и национально-религиозного, должно восприниматься так же, как апология веры в "Ахилле" (см. выше).

В "Рифме" находим продолжение полемики вокруг позиции "осмеянного пророка": на лермонтовский призыв к высокой гражданской поэзии¹³ - "Проснешься ль ты опять, осмеянный пророк...", Баратынский отвечает декларацией "поэзии индивидуальной". Такая позиция, по мысли Баратынского, должна ассоциироваться с именем Карамзина. Не случайно Баратынский с первых строк отсылает читателя к батюшковскому посланию "К творцу "Истории Государства Российского". Однако в 1840-е годы такое обращение навряд ли могло быть понято и узнано; в

любом случае оно должно было показаться безнадежно архаичным. Но эта же традиция затем продолжена в развернутой цитате из позднего Пушкина: "Сам судия и подсудимый" - отсылает к пушкинской формуле "Ты сам свой высший суд", - и, что характерно для насквозь "литературной" ткани этой, завершающей сборник, поэтической декларации, пушкинский "судья" призван для того, чтобы решить все тот же спор:

Сам судия и подсудимый

Пусть молвит: песнопевца жар

Смешной недуг иль высший дар?

Решит вопрос неразрешимый!

Причем, развернув пушкинскую формулу, Баратынский оказывается перед внутренней уязвимостью позиции "олимпийца": "высший суд" оборачивается "неразрешимым вопросом".

В общей концепции "Сумерек" Баратынский сходен с современными ему эсхатологическими построениями романтиков, но путь его принципиально иной. Он не видит выхода в социально-политических разоблачениях - "общественная поэзия" по западному образцу и ретроспективно-патриотические построения славянофилов не кажутся ему приемлемыми (как и Лермонтов, он воспринимает их в единстве, как явления одного корня). Ведущие идеологические течения 1840-х годов не стали определяющими в поэтической системе Баратынского. Но, как в свое время литературная борьба 1820-х, так теперь идеологическая борьба 1840-х вошли в его художественный мир и требовали ответа на свои вопросы; они не определяли, но требовали самоопределения. В этом смысле каждый сборник Баратынского - верное отражение своего времени, и принципы их построения находятся в соответствии с поэтикой эпохи. Поэтому "Сумерки", при всей противоречивости своей позиции, по структуре, прежде всего, идеологический сборник. Противоречивость структуры вырастает из осознанного противоречия мировоззренческих построений. Баратынский не менее, чем Лермонтов, ощущает потребность "поэзии общественной", но "общественная поэзия" для него есть явление "золотого", а не "железного века".

Первый вариант названия сборника был "Сны зимней ночи". Баратынский выбирает промежуточную семантику "Сумерек", заявляя тем самым центральное положение "Осени" и "Недоноска" (тогда как "Сны зимней ночи" задают однозначно романтическую символику - ср., например, "Гимны ночи" Новалиса - и определяющими стихотворениями сборника при таком решении становятся

ся "Последний поэт", "Толпе тревожный день...", "Что за звуки..." и т.д.). Однако первый вариант заглавия "Сны..." - позволяет увидеть еще одну особенность сборника: соотносить его с жанром "видений", "откровений", поставить в один ряд с "Тьмою" Байрона и "Последней смертью" самого Баратынского.

С одной стороны, это позволяет по-новому увидеть жанровую специфику "Сумерек": "Последняя смерть" не случайно воспринималась критикой как отрывок. "Сумерки" в таком ряду понимаются как своего рода эсхатологический эпос. Вообще ситуация аналогии между сбором стихотворений и одним стихотворением до "Сумерек" была невозможна.

С другой стороны, жанр "видения", "божественного откровения" предполагает особую позицию поэта - пророка и проповедника, новое понимание им своей миссии, новое отношение к слову, что само по себе характерно для литературной ситуации конца 30-х - 40-х годов XIX в. Применительно к Баратынскому эта проблема не ставилась, хотя практически всеми исследователями его творчества отмечалось повышение роли архаизмов и затемняющих смысл конструкций в стихотворениях, составляющих последний сборник.

Нам представляется полезным поставить "Сумерки" в ряд с последними сборниками поэтов "Плеяды" - это поможет ощутить сборник как явление общественное, увидеть в нем черты, характерные для поэзии определенного времени и определенного поколения, в то же время только так можно понять "Сумерки", как явление уникальное, единственное в своем роде.

"Сочинения..." Д. Давыдова 1840 года организуются на том же материале, что и первый его сборник ("Сочинения..." 1832 года). Но "вторая редакция" существенно отличается от "первой" прежде всего, за счет расположения. Здесь "гусарский цикл", который в первом издании занимал центральное положение и по расположению и по значению, открывает собой книгу, т.е. находится на том месте, на котором в 1832 г. помещались элегии - раздел ученический (теперь Давыдов оставил лишь одну - "Договоры"). "Нереальный", ностальгический смысл, который, видимо, призвана нести собою такая организация, подчеркивает и завершающая сборник "Современная песня". В конец сборника переместилась теперь и "Бородинское поле". Оригинальность этой короткой "исторической элегии" Давыдова очевидна, если поставить ее в ряд с "На развалинах замка в Швеции" Батюшкова и "Финляндией" Баратынского. В такого рода контексте, где речь идет об исторических катастрофах, славе

и бренности, величии и забвении, счет времени идет на столетия, скандинавский же колорит отодвигает события в мифологические, почти "баснословные года". Видимо, для жанра философско-исторической элегии требовались "большие расстояния" — "Бородинское поле" опровергает инерцию. Современная ситуация здесь понимается как историческая, и при таком взгляде беспощадно сокращаются расстояния между величием и забвением. Причем такой смысл актуализируется именно в сборнике 1840-го года: вторая, отрицательная часть оппозиции акцентируется здесь новым окружением, размещением, в целом, иной концепцией сборника. Завершающие сборник стихотворения представляют собой на этот раз отчетливое идейно-тематическое единство:

Ср.: ...Мой меч из рук упал. Мою судьбу

попрали *сильные*...

... Вождь Гомерический, Багратион великий!
Простри мне длань свою, Раевский, мой герой!

Ермолов! я лечу — веди меня, я твой.

... Но где вы? ... Слушаю... Нет отзыва! С полей

Умчался брани дым, не слышен стук мечей,

И я, питомец ваш, склонясь головой у плуга,

Завидую костям соратника и друга.

("Бородинское поле")

... Давно ль под мечами, в пыли боевой,

И я попирал дол кровавый,

И я в сонме храбрых, у шумных огней,

Наш стан оглашал песнью славы?

Давно ль... Но забвеньем судьба меня губит,

И лира немеет, и сабля не рубит.

("Зайцевскому")

В таком контексте помещается и "Листок" (перевод стихотворения Арно) и "Современная песня": "Был век бурный, дивный век..."

В этом случае для нас важно то, что меняются не стихи, а концепция, авторское прочтение. "Новые стихотворения" Языкова (1845) большей частью строятся на том же материале, что и прежние его сборники, но, начинаясь с посвящения А.П. Елагиной:

...Вам подношу и посвящаю

Я новую свою поэзию, цветы

Суровой, сумрачной години...

сборник заканчивается посланием Вяземскому (с посвящения Вя-

земскому начинались "Сумерки").

Для нас крайне важно то, что корпус текстов во всех сборниках Языкова и Давыдова меняется сравнительно мало. Стихи остаются те же, но меняется их прочтение: пришла новая эпоха, и она заставила поэта посмотреть на себя новыми глазами.

Но все 27 стихотворений "Сумерек" — это совершенно новые произведения Баратынского. Придя в литературу более, чем за 20 лет до выхода "Сумерек", он был известен публике под фамилией "Баратынский". Л.Г. Фришман даже считает это своего рода устоявшимся псевдонимом¹⁴. Правильное написание фамилии поэта — "Баратынский", так он подписывался в письмах и деловых бумагах. И эта "настоящая" фамилия появляется на титульном листе "Сумерек".

Это "воскрешение из мертвых" под новым именем: забытый, "заживо погребенный" современной критикой поэт заявляет о себе вновь, и в восприятии современного читателя это предполагалось как новое рождение.

Но не только в понимании публики, но и для самого Баратынского "Сумерки" должны были означать "новое рождение" — овладение новым методом, новой стилистикой, — по крайней мере, в своем единстве "Сумерки" очень четко определяли творческое лицо позднего Баратынского, и оно необычайно резко отличалось от погребенного критикой "элегика французской школы", поэта пушкинского круга, автора "Эды" и хрестоматийных элегий.

Но, как это ни парадоксально, этот отказ от своего бывшего обличья декларировался самим поэтом, как "возвращение" в оставленный когда-то и теперь осиротевший круг. Это "возвращение" задается не только в "Сумерках" (посвящением Вяземскому и отсылками на Пушкина): В начале 1830-х годов, отдалившись от "плеяды", уйдя от "внешней" столичной жизни, почти до неузнаваемости изменив свой творческий облик, в конце десятилетия, уже после смерти Пушкина, Баратынский возвращается в столицы, налаживает старые связи, находит старых друзей, становится частым посетителем литературных салонов, наконец, в начале 1840-х годов уезжает за границу, и там, в Италии, совершенно неожиданно, необъяснимо умирает.

Противоречивое в самой сути "новое рождение" старого поэта отражается и в противоречиях содержания сборника. В отличие от "Стихотворений" 1835 года, он, по-видимому, не предполагался, как последний, скорее наоборот, Баратынский

вступал в новую фазу своего творчества, но судьбе угодно было, чтобы "Сумерки" стали последней его книгой.

Если понимать "Сумерки" как новое рождение, то это правильнее было бы назвать "рождением из пепла" со "смертельными истинами" на устах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- I Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. - Л., 1978. - С. 54-69.
- 2 Лотман Л.М. Лирическая и историческая поэзия 50-70-х годов // История русской поэзии: В 2 т. - Л., 1963. - т. 2. - С. 126.
- 3 Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. - М., 1982. - С. 336. В дальнейшем стихотворения цитируются по этому изданию.
- 4 Киреевский И.В. Полн. собр. соч.: В 2 т. - М., 1861. - Т. I. - С. 96.
- 5 Кушнер А. Книга стихов // Вопросы литературы. - 1975. - № 3. - С. 187.
- 6 Гинзбург Л.Я. О старом и новом. - Л., 1982. - С. 195.
- 7 Альми И.Л. Сборник Е.А. Баратынского "Сумерки" как лирическое единство // Вопросы литературы. - Владимир, 1973. - Вып. 8. - С. 24.
- 8 Фризман Л.Г. Поэт и его книги // Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. - М., 1982. - С. 545-546.
- 9 Альми И.Л. Ук. соч. - С. 24.
- 10 Баратынский Е.А. Стихотворения. Проза. Письма. - М., 1951. - С. 521.
- II Альми И.Л. Ук. соч. - 27-28.
- 12 Аналогично применение местоимений первого лица в "Думе". См. об этом: Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. - Л., 1972. - С. 77-82.
- 13 Такой призыв уже однажды прозвучал из уст Гнедича (Речь на заседании Вольного общества любителей русской российской словесности, 13.IV.1821) и Кюхельбеккера - "О направлении нашей поэзии. Программа, предложенная Гнедичем - словом исправлять пороки общества - по сути своей просветительская, Баратынскому в 1820-е годы

показалась неприемлемой. Отклонив ее (см. послания Гнедичу и Богдановичу), он выдвигает свою - "в искусстве находить возмездие искусства". Но концепция "Рифмы" существенно отличается от этой формулировки. В контексте "Сумерек" искусство, поэзия - это возмездие за все. Завершая книгу безнадежных, "смертельных" истин гимном поэзии, Баратынский тем самым необыкновенно подымает ее значение.

I4 Фризмэн Л.Г. Ук. соч. - С. 576.

О ЛЕНИ ДЕЛЬВИГА

Е. Н. Грачева

Использование мемуарных источников в исследовательской практике неизбежно влечет за собой вопрос о системе условностей, принятой для этого типа литературы. Видимо, основные трудности при чтении мемуаров связаны с тем, что каждая эстетическая эпоха заново решает вопрос о соотношении биографии литератора и его творчества, и это влияет на функцию и структуру воспоминаний о писателе.

Специфика литературной ситуации начала XIX века в том, что "писатели <...> не просто живут, а создают себе биографии".¹ Проблема "как быть писателем" (по определению Б.Эйхенбаума²) приобретает особый смысл. В переписке литераторов, в журнальной полемике обсуждаются черты характера, которыми должен обладать истинный поэт, складывается понятие "пиитической биографии": говорится не только о том, как поэт должен жить (вплоть до "пиитической диеты" Батюшкова), но и о том, как он должен умереть (см., например, осмысление современниками гибели А.Шенье и Байрона). Уже существующие биографические сюжеты "помогают" мемуаристу структурировать известные ему факты жизни литератора в последовательность "вовсе не хронологическую, а непременно синтаксическую".³ Поэтому выявление и описание стереотипов поведения писателя, биографических сюжетов в сознании "культурного поколения"⁴ во многом помогают правильно прочесть мемуарный источник, определить традицию, в которой автор мемуаров описывает путь своего героя. С этой точки зрения мы попытаемся прокомментировать самый частый мотив в воспоминаниях о Дельвиге — пресловутую дельвиговскую лень.

Комплекс представлений, связанный с восприятием лени Дельвига, восходит к 1800-ым годам и тесно связан с формированием карамзинизма.

Интересно с этой точки зрения письмо И.И. Дмитриева к В.А. Жуковскому (от 15 ноября 1805 года): "Если бы я <у>мел рисовать, то представил бы юношу, точь-в-точь Василья Андреевича, лежащим на недоконченном фундаменте дома; он одною рукою оперся на лиру, а другою протирает глаза, смотрит на

почтовую карету и, зевая, говорит "Успеш!" Это будет надпись под картиною. В ногах несколько проектов для будущих сочинений, план цветнику и песочные часы, перевитые розовою гирляндю."⁵

В лирике Жуковского образ поэта-эпикурейца появится несколько позже. Писем Жуковского к Дмитриеву за этот период не сохранилось. Прояснить обстоятельства появления этого образа помогает сопоставление белевского дневника Жуковского и писем его к А.И. Тургеневу, написанных в этот период. Большая часть дневника 1804-1805 годов посвящена самоанализу, поискам достойной сферы деятельности, и лень оказывается главным препятствием на пути к самоусовершенствованию: "Как же приучить себя к деятельности? Как сделаться неленивым?"⁶ Эти же проблемы обсуждаются и в переписке Жуковского и Тургенева этого периода. Л.Я. Гинзбург считает одним из основных источников этих взглядов идеологию круга И.П. Тургенева⁷: масонская система воспитания требовала напряженной духовной деятельности. Возможно, Жуковский жаловался на свою лень и в письме к Дмитриеву, но Дмитриев рисует облик Жуковского в ином стилистическом ключе - в духе собственных подражаний Горацию, частично используя эмблематический язык книжных виньет своего времени, и оценка лени как черты характера меняет знак. "Картинка" Дмитриева относится не столько к Жуковскому, сколько к его будущему лирическому герою.

Сходная игра на многозначности понятия "лень" встречается в переписке К.Батюшкова и Н.Гнедича. В письмах Батюшкова часты автохарактеристики в стиле горацианских посланий: "лентяй, шалун, чудак, беспечный баловень, маратель стихов, но не читатель их."⁸ Но стоит Гнедичу упрекнуть Батюшкова в бездеятельности (и тем самым разрушить систему условностей), он встречает со стороны Батюшкова отповедь: "Я вижу, любезный друг, что с тобою нужна логика и диалектика самая тонкая, и для того боюсь, чтоб ты не прицепился снова к моим словам. Ты меня упрекаешь леностью! <...> Сказать ли тебе анекдот? Ник.Наз. Муравьев, <...> негодуя на меня за то, что я не хотел ничего писать в канцелярии (мне было 17 лет), сказал это покойному Михаилу Никитичу, а чтоб подтвердить на деле слова свои и доказать, что я ленивец, принес ему мое послание к тебе (...). Вот и твоя история. И впрямь, что значит моя лень? Лень человека, который целые ночи просиживает за книгами, пишет, читает или рассуждает."⁹ Столь же

резкую реакцию вызывает у Батюшкова обращение "баловень"¹⁰.

Таким образом, возникают две параллельные сферы словоупотребления - описывающие поведение лирического героя и поведение автора. Батюшков очень чутко реагирует на смешение обликов автора и лирического героя со стороны "посвященных", тем не менее в сознании читателей последовательно создает образ поэта-эпикурейца - от программного сочинения "Нечто о поэте и поэзии" ("Живи как пишешь и пиши как живешь"¹¹) до стихов, предвещающих "Опыты в стихах" ("И словом, весь журнал здесь дружество найдет беспечного поэта"¹²). От лица поэта-эпикурейца написано большинство посланий Батюшкова, сходный облик Батюшкова дают послания Жуковского и Вяземского. Возможность смешения обликов автора и лирического героя заключалась уже в самой специфике жанра дружеского послания.

Послания занимают особое место в поэзии карамзинистов. Интенсивный обмен посланиями возникает в начальный период формирования карамзинистских объединений и продолжается сравнительно недолго, причем послания таких разных поэтов как Батюшков, Вяземский, Жуковский, В.Л. Пушкин объединяет общий набор лексических формул, комплекс мотивов, размеры, иногда - интонационный рисунок. Это было связано не только с требованием "усредненного" стиля, который способствовал скорому образованию штампов, но и с тем, что при отсутствии официального устава и программы в карамзинистских объединениях послания выполняли функцию своего рода стилистического манифеста. Поэтому образ автора, реконструируемый по этим посланиям, мог восприниматься читателем как инвариантный образ поэта-карамзиниста.

Одним из основных источников этого образа стал гораціанский уединенный певец-сельский житель. Горацій имел несколько обликов в русской поэзии, но для карамзинистов наиболее актуальным оказался гораціанский комплекс мотивов, созданный Державиным: 1. Мотив отказа от гражданского служения (вариант - отказ от гражданской поэзии), - уединение в деревне как следствие этого отказа - отрешенность от мирской суеты; 2. Мотив скоротечности бытия - связанный с ним мотив призыва к наслаждению и мотив призыва к умеренности в наслаждении (тема "золотой середины"). Эти комплексы мотивов, как правило, связаны в текстах (см. оды "На счастье, "На умеренность").

В поэзии карамзинистов 1810-х годов державинские мотивы постепенно превращаются в штампы, теряя связь с текстами

Горация — это уже не подражания, а оригинальные стихотворения. И если в "Ответе Гнедичу" Батюшкова еще сохраняется формальная отсылка к творчеству Горация ("Но я безвестностью доволен в Сабинском домике моем"¹³), то в "Моих пенатах" и эта отсылка снимается, и аналогии возможны только на основании параллелизма мотивов. Гораций устойчиво описывается как "мудрый в е с е л ь ч а к" ("Погреб" Вяземского. См. также "Элизий" Батюшкова, "К графу Ф.И. Толстому" В.Л. Пушкина, "К подруге" Вяземского). Интересен характер изменений, внесенных карамзинистами в державинский комплекс: очень важный для Державина мотив отказа от гражданского служения в поэзии карамзинистов остается, как правило, за текстом и становится одним из источников мотива "беспечности", "лени". Более важным является второй комплекс мотивов, связанный с призывом к наслаждению, причем тема "золотой середины", умеренности" отходит на второй план. Стилистически эти изменения могут быть связаны с влиянием антологической лирики 1810-х годов, но они имеют и более общий смысл. На основе комплекса "русского Горация" карамзинисты создают более актуальный для предромантизма образ поэта, утверждающего право на свое, свободное от общепринятых норм поведения с оттенком эпатажа. Интересно, что второй облик Горация, созданный Державиным — Гораций как олицетворение высокой поэзии, вневременной гениальности (см. оды "Лебедь", "Памятник") — для поэзии карамзинистов явление маргинальное. В то время как для Державина горадианский гедонизм получает право на существование только в сопряжении с "Памятником", для карамзинистов этот комплекс мотивов получает самодовлеющее значение — может быть, как способ "вырвать" поэта из социальной иерархии. Мотив "лени", заменяя мотив "удаления от дел", становится постоянным при характеристике облика певца (см. "Мои Пенаты", К П <ети>ну" Батюшкова, "К друзьям" Вяземского, "Ареопагу" Жуковского).

Но реально сферы "поведения в стихах" и "поведения в жизни" остаются несведенными. В переписке, идущей параллельно с обменом поэтическими посланиями, Батюшков просит Гнедича выяснить возможность поступления на дипломатическую службу, А.И. Тургенев и Вяземский обсуждают карьеру Жуковского. Слово "лень" в этой переписке имеет, как правило, негативный оттенок. Характерна фраза Жуковского в "Арзамасе": "Сверчок, закопавшись в щелку проказы, оттуда кричит, к а к в с т и х а х: "Я ленюсь!"¹⁴

Интересно с этой точки зрения восприятие карамзинистами "крыловской легенды". Лень, доведенная до эксцентричности, стала одним из основных ее элементов, и характерно, что Батюшков в "Послании А.И. Тургеневу" описывает день Крылова в карамзинистских формулах. Поэт, лентяй, счастливец / И тонкий философ, / Мечтает там Крылов".¹⁵ Параллельно в среде арзамасцев создается легенда о лени А.И. Тургенева - см., например, послание А.С. Пушкина "Тургеневу": "Ленивец милый на Парнасе, / Забыв любви своей печаль, / С улыбкой дремлешь в Арзамасе / И спишь у графа де Лаваль".¹⁶ Реально и крыловская легенда, и имидж А.И. Тургенева были шире образа поэта-эпикурейца у карамзинистов, но в эстетической системе, декларирующей принцип "живи как пишешь", видимо, существует потребность в подобного рода легендах, которые заменяют реальное несоответствие между автором и лирическим героем, и тогда могут использоваться уже существующие биографические легенды, и - в данном случае - оказывается даже не важным то, что Крылов - "архаист", а Тургенев - вообще не поэт (принадлежность к "сонму поэтов" заменяется принадлежностью к "Арзамасу").

Кроме того, с "пиитической ленью" начинает ассоциироваться представление о талантливом поэте, который творит легко, без труда - и по этому принципу противостоит рифмоторцам, пишущим на заказ (примеры многочисленны - от "К Гнедичу" Батюшкова до "К Дельвигу" Плетнева).

Таким образом, "лень" как один из постоянных мотивов посланий, вбирая в себя сложный комплекс представлений, становится своего рода знаком эстетической системы карамзинизма, отсюда обилие пародий,¹⁷ которые во второй половине 1810-х годов были направлены, как правило, против арзамасцев. Вторая волна пародий - уже в начале 1820-х годов - задевала, в основном, уже поэтов "лицейского" поколения. Показательно, что пародия Н.Остолопова (?) "Баловню-поэту", направленная первоначально, видимо, против поэзии Батюшкова, редакционным кругом А.Е. Измайлова была переадресована "Союзу поэтов", который именуется на страницах "Благонамеренного" "Обществом литературных баловней".¹⁸ Формула Остолопова "баловень муз, сибарит"¹⁹ оказалась удобной для совмещения понятий "дилетант" и "эпикурец", и в ходе полемики эти слова становятся синонимами. Само же прозвище "баловень-поэт" прочно закрепляется за Дельвигом.²⁰

Стихотворений, в которых присутствует мотив "лени", в

творчестве Дельвига немного, а при жизни поэта опубликованы были лишь "Тихая жизнь", "К Илличевскому (в Сибирь)" и "К П~~еж~~е (при посылке тетради стихов)", причем последнее стихотворение была напечатано в "Литературной газете" в 1830-м году, когда образ Дельвига-"баловня" уже сложился. "Моя хижина" была читана в 1818 г. в "Обществе любителей словесности, наук и художеств", а два послания Баратынскому, послание А. Крылову и — что важнее — стихотворение "Бедный Дельвиг", в котором манифестировалась "святая лень", остались в рукописи. В большой степени созданию легенды о лени Дельвига способствовали послания поэтов Дельвигу, в которых мотив "лени" неизменно присутствует. Многочисленные анекдоты о лени Дельвига, известные в литературных кругах, возвращали карамзинистскому штампу словарное значение: черта характера становилась элементом эстетической системы, подтверждая установку карамзинистов на единство "песни и жизни". Это было использовано Ф. Булгариным в полемике о "новой школе".

Литературные фельетоны Булгарина строились на подмене реального автора лирическим героем, но в текст фельетонов вводились внелитературные факты: обыгрывались черты характера пародируемых авторов, фразы, известные в литературных кругах, но высказанные в переписке, в беседе (т.е. не в с т и х а х). Границы размывались, и читатель имел дело со сложными контаминациями. Так, Лентьев в "Литературных призраках", с одной стороны, произносит автохарактеристику в стиле горадианских посланий, в которую вкраплены прямые цитаты из стихов Дельвига ("Воспеваю Гетер, вино, себя и друзей моих. Наслаждаюсь, пью радость из чаши бытия, чрезвычайно много сплю, провожу жизнь в совершенном бездействии"²¹), с другой стороны — фразу "Поэзия не должна иметь никакой цели, кроме плавности в стихах и верного изображения чувствований"²², восходящую к известному высказыванию Дельвига "Цель поэзии — поэзия" (см. письмо А.С. Пушкина Жуковскому от 24 апреля 1825 г.).

В фельетоне "Литературная гостиняя"²³ Булгарин дает более сложный образ "знаменитого ленивца", в котором объединяет биографические черты Дельвига с элементами репутации А. Воейкова. Такое неожиданное сочетание возможно именно потому, что и Дельвиг, и Воейков для Булгарина — литераторы, принадлежащие к одному кругу, одному направлению.

Интересны с этой точки зрения воспоминания А.И. Дельвига: "В частной жизни Дельвиг был ленив и беспечен до край-

ности. В изданных и неизданных стихотворения он обличает свою лень, которую, казалось, он даже гордился. В посланиях к нему тогдашних поэтов всегда упоминалось об этой лени. <...> Множество эпиграмм и юмористических статей, написанных на Дельвига Булгариным, А.Измайловым, Бестужевым-Рюминым, Сомовым и другими, впрочем, довольно вздорных, осмеивают его главный недостаток - лень",²⁴ А.И. Дельвиг не различает стилистических пародий и личных памфлетов - и с основанием: в полемике о "новой школе" эстетические критерии в оценке художественного произведения отходят на второй план, а дискуссия о стиле смыкается с дискуссией о цели поэзии и нравственном облике поэта. Обвинения в безнравственности предъявляются не поэзии автора, а самому автору (см., например, очень характерный памфлет А.Крылова "Вакхические поэты", фельетоны Булгарина). И если участники полемики осознавали условность аналогии "поведение лирического героя - поведение автора", то в массовом читательском восприятии эта условность могла уже не ощущаться. В мемуарах А.И. Дельвига сохранился анекдотический пример такого восприятия: "В заключение дядя рассказывал, что Дельвиг не живет дома, уходит в леса, скрывается там на ветвях деревьев, поет разные неприличные вещи и сам еще об этом пишет".²⁵ Таким образом, трактовка лени Дельвига в мемуарах во многом зависела от степени знакомства автора воспоминаний и системой условностей.

В воспоминаниях Н.М. Коншина (черновик датируется 1830-40 гг.), при безусловном влиянии романтического образа поэта, очевидны рефлексии карамзинистского восприятия поведения литератора. Прямого высказывания о лени Дельвига здесь нет, но отказ от службы описывается набором горацианских формул. С точки зрения Коншина, для Дельвига служба отождествляется с "искательствами, интригами, поклонами и другими благоразумными методами",²⁶ а жизнь - с "поэтическим достоинством" <...>, от которого грешно отвлекать себя прозой бедной реальности и нужд житейских"²⁷.

В мемуарах А.П. Керн лень описывается как элемент гармонической личности Дельвига, Керн даже не употребляет этого слова, заменяя его формулой "любовь спокойствия, которая мешала ему быть деятельным."²⁸

Тем интересней трактовка лени в биографии Дельвига, написанной В.П. Гаевским. С одной стороны, Гаевский оговаривает, что "быть ленивым и беспечным считалось в то время как

бы необходимою принадлежность поэта"²⁹, с другой стороны, считает лень главенствующей чертой характера Дельвига, приводит множество анекдотов, стихотворных посланий в качестве аргументов, объясняет ленью отсутствие дневников, хотя здесь же приводит сведения об утрате архива Дельвига. Игра современников на легенде о лени Дельвига Гаевским уже, видимо, не ощущается.

Характерен следующий эпизод. В биографии Дельвига, опираясь на воспоминания Е.А. Энгельгардта, Гаевский рассказывает случай из лицейской жизни: "Дельвиг был самых миролюбивых наклонностей. В этом отношении он представлял совершенную противоположность с Пушкиным, который, несмотря на свое доброе сердце, любил посмеяться над некоторыми из своих товарищей и нередко выводил их из терпения. *//^ЖОдин из товарищей был так оскорблен насмешкою Пушкина, что, не владел собою, во время прогулки в Царскосельском саду бросился в пруд и едва был спасен. (...) Это происшествие дало повод к пародии на оду Дельвига "К Диону": "Сядем, любезный Нептун, под сенью зеленя тины."³⁰

В более поздней работе "Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения" Гаевский, тщательно изучивший лицейские архивы и легенды, отказался от вышеизложенной версии этого события: "Дельвиг за обедом вылил ему (Кюхельбекеру - Е.Г.) на голову тарелку супу. Кюхельбекер был этим выведен из терпенья, выбежал из-за стола и бросился в пруд, чтобы утопиться."³¹ Здесь же Гаевский приводит "оду" "Сядем, любезный Нептун...", написанную по этому случаю Корсаковым, что исключает возможность случайного совпадения. Таким образом, легенда о лени Дельвига (как противопоставление "резвости" Пушкина) перестраивает материал даже в сознании очевидцев событий (воспоминания Энгельгардта), и уже в таком виде этот материал воспринимается последующим поколением.

Любопытно еще одно свидетельство. В "Очерках русской литературы" Кенига (1837, рус. пер. 1862), написанных с учетом "нужных сведений", доставленных "некоторыми учеными и литераторами русскими"³², о Дельвиге пишется: "По природной лени и наклонности к комфорту он не утруждал себя поисками рифмы, и, вероятно, поэтому писал гекзаметром и греческим размером, также нерифмованными стихами народной русской поэзии."³³ Отголоски дельвиговской легенды здесь очевидны - но легенды, доведенной до абсурда.

Таким образом, для возникновения и устойчивого бытова-

ния дельвиговской легенды оказались значимы два момента: 1) установка карамзинистов на единство "песни и жизни", 2) совпадение реальных черт характера Дельвига с чертами образа идеального поэта, созданного "новой школой". Жизнь и творчество Дельвига воспринимаются в неразрывном единстве как части одной эстетической системы. Это объясняет обилие пародий и личных выпадов против Дельвига со стороны противников "новой школы" в журнальной полемике того времени (это тем более показательно, что Дельвиг редко печатает свои произведения и до 1830 года не вступает в печатную полемику). Это объясняет и "поэтическую" трактовку лени Дельвига в воспоминаниях тех его современников, которые включены в систему литературных условностей эпохи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Лотман Ю.М. Литературная биография в историко-культурном контексте // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1986. - Вып. 683. - С. 114.
- 2 Эйхенбаум Б.М. Мой современник. - Л., 1929. - С. 89.
- 3 Винокур Г.О. Биография и культура. - М., 1927. - С. 33.
- 4 Термин Г.О. Винокура. Там же. - С. 35.
- 5 Дмитриев И.И. Соч.: в 2 т. - СПб., 1893. - Т. 2. - С. 196.
- 6 Дневники В.А. Жуковского. - СПб., 1903. - С. 7. Здесь и далее курсив в цитатах принадлежит автору, разрядка наша.
- 7 Гинзбург Л.Я. О психологической прозе. - Л., 1977. - С. 42.
- 8 Батюшков К.Н. Соч.: в 3 т. - СПб., 1886. - Т. 3. - С. 163.
- 9 Там же. - С. 65.
- 10 Там же. - С. 247.
- 11 Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. - М., 1977. - С. 22.
- 12 Там же. - С. 200. "Журнал" в значении "дневник".
- 13 Там же. - С. 274.
- 14 Цит. по кн.: Лотман Ю.М. Пушкин: Биография писателя. - Л., 1983. - С. 44.

- 15 Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. - М., 1977. - С.374.
- 16 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. - М.:Л., 1947. - Т. 2. - С. 41.
- 17 Характерный пример:
 Явление усопших (романтико-треническая элегия)
 Покрытый роицы приветливою сенью,
 Сижу я, погружен в хаосе мрачных дум
 С подругами души - беспечною и ленью,
 Но мыслию парю туда, где листьев шум.
 (Вестник Европы. - 1824. - № 16. - С. 279).
- 18 См. постоянную рубрику "Сатирические ведомости" в ч. 21, 23, 25 (1823-1824) "Благонамеренного".
- 19 Благонамеренный. - 1822. - Ч. 20. - С. 8.
- 20 См. письмо А.Е. Измайлова к И.И. Дмитриеву. - Русский Архив. - 1871. - № 7. - Ст. 989. См. также: Измайлов А.Е. В Москву к П.Л.Я. о наводнении в СПбурге // Соч.: В 2 т.-СПб., 1849. - Т. 2. - С. 506; Дельвиг А.И. Мои воспоминания. - М., 1912. - Т. 1. - С. 100.
- 21 Литературные листки. - 1824. - № XVI. - С. 96.
- 22 Там же. - С. 102.
- 23 Северная пчела. - 1825. - № 128 (от 24 окт.).
- 24 Дельвиг А.И. Цит. соч. - С. 47.
- 25 Там же. - С. 37.
- 26 РО ГПБ. - Ф. 369, № 2, л. 3.
- 27 Там же.
- 28 Керн А.П. Воспоминания. Дневники. Переписка. - М., 1974. - С. 50.
- 29 Современник. - 1853. - Т. 37 (отд. 3) - С. 8.
- 30 Там же. - С. 85.
- 31 Современник. - 1863. - Т. 97. - С. 149.
- 32 Кениг. Очерки русской литературы. - СПб., 1862. - С (У).
- 33 Там же. - С. 121.

ЛАТЫШИ, ИХ ЯЗЫК И ЛИТЕРАТУРА

А.С. Хомяков

Публикация Б.Ф. Егорова, вступительная
заметка и комментарии С.Г. Исакова

Статья А.С. Хомякова "Латыши, их язык и литература" печатается по писарской копии с незначительной стилистической правкой рукой автора. Копия хранится в Отделе письменных источников Государственного исторического музея (Москва) в фонде Хомякова (ф. 178. оп. 1, № 12, лл. 83-88).

Статья не датирована. Судя по использованным А.С. Хомяковым материалам, среди которых есть и труд Фр. Крузе 1846 года, а также по целому ряду косвенных свидетельств, статья написана, скорее всего, в конце 1840-х гг., когда автор ее много думал о судьбе малых народов, о правах наций, о взаимоотношениях славян и германцев, занимался проблемами всеобщей истории и сравнительного языкознания, много общался с Д.Ф. Самариным, автором "Писем из Риги", только что вернувшимся из Прибалтики. Эти занятия и раздумья А.С. Хомякова, отразившиеся в ряде его трудов, в частности в "Записках о всемирной истории", объясняют и, на первый взгляд, неожиданный интерес одного из крупнейших идеологов славянофильства к латышам, их литературе и языку, шире — вообще к прошлому, к культуре и языку балтийских народов (их А.С. Хомяков обычно именуется "литовскими").

Хотя А.С. Хомяков и считал, что балтийские народы не сыграли сколько-нибудь существенной роли в мировой истории, не очень высоко отзывался и об их языках,^I тем не менее, он находил в них много любопытного, интересного с точки зрения истории славян и славянских языков. Балтийские народы издавна связаны со славянами, это как бы их близкие родичи, у которых была во многом общая судьба с западными — "пеморскими"

^I См. Хомяков А.С. Записки о всемирной истории // Полн. собр. соч. — М., 1900. — Т. 5. — С. 473. Ср.: Хомяков А.С. Ответ г. Буслаеву // Полн. собр. соч. — М., 1904. — Т. 8. Прилож. С. 39.

- славянами.² Они мужественно сопротивлялись натиску германцев и сумели сберечь свою национальную самобытность.³ В балтийских языках, как и в славянских, лучше всего сохранились древние формы индоевропейского праязыка, отсюда много общего в них с санскритом, наиболее полно донесшим до нас черты этой древней языковой первоосновы. "Язык славянский и русское его наречие суть остатки первичной формации и (кроме литовского) единственные в мире уцелевшие остатки этой формации", - писал А.С. Хомяков А.Ф. Гильфердингу.⁴ Он стремился отделить "славяно-литово-латинскую семью от остальных"⁵ и даже готов был признать, что хотя славянские языки и много богаче балтийских, но в "литовском наречии" сохранились некоторые первобытные формы, утраченные славянами.⁶ В труде А.С. Хомякова "Сравнение русских слов с санскритскими" есть и пример из литовского языка.⁷

Не совсем ясно, бывал ли А.С. Хомяков в Латвии. В 1825-1826 гг. он был за границей,⁸ но маршрут его поездки неизвестен, хотя обычный путь русских путешественников на Запад в ту пору проходил через прибалтийские губернии. В мае 1847 г. А.С. Хомяков вновь отправился за границу, чтобы посетить с женой и старшими детьми Германию, Францию, Англию. На этот раз он поехал туда морем, но в письме из Петербурга Ю.Ф. Самарину 30 мая 1847 г. писал: "Три месяца проживу на чужбине. В сентябре надеюсь вас видеть в Риге, если только все совершится по желаниям".⁹ Обратное А.С. Хомяков возвращался в сентябре сухопутным путем, через Берлин - Вержболово - Ковно.¹⁰

² Ср. в недатированном письме к А.Ф. Гильфердингу, относящемся к 1853 или 1854 г.: "Поморье представляет некоторую аналогию с Литвой" (Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 299).

³ По А.С. Хомякову, это общая черта всех народов Прибалтики, см.: Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 5. - С. 112, 114.

⁴ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 295.

⁵ Из письма к К.С. Аксакову 1854 г.: Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 334.

⁶ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 5. - С. 473.

⁷ Там же. С. 552.

⁸ Об этом путешествии см.: Завитневич В.З. Алексей Степанович Хомяков. - Киев, 1902. - Т. I. - Кн. 1. - С. 103-107.

⁹ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 259.

¹⁰ См. пометки в его заграничном паспорте - ОПИ ГИМ, ф. 178, оп. 1, № 3.

Естественно было бы предположить, что он заехал, как и намеревался в мае, в Ригу к Ю.Ф. Самарину. К сожалению, в публикациях в газете "Rigasche Zeitung" списках приезжающих в Ригу лиц мы в сентябре фамилий А.С. Хомякова с семейством не нашли. Вопрос о пребывании А.С. Хомякова в Латвии приходится оставить открытым.

Но среди друзей А.С. Хомякова был человек, прекрасно осведомленный в латышских делах, живо интересовавшийся политическими, общественными, экономическими, национальными проблемами жизни края. Это был уже упоминавшийся выше Д.Ф. Самарин, один из наиболее близких Хомякову людей, его соратник по славянофильству. В 1846 г. Ю.Ф. Самарин был назначен чиновником в Комиссию по устройству быта лифляндских крестьян и с июля того же года по июль 1848 г. находился в Риге, где занимался историей города, а также историей и современным положением местных крестьян. Дважды он бывал в Москве и делился с друзьями своими впечатлениями о прибалтийской жизни, о ходе крестьянского вопроса в Остзейских губерниях. Кроме того Д.Ф. Самарин вел переписку со своими московскими друзьями, в том числе с Хомяковым. В одном из писем он изложил свои соображения об освобождении крестьян в прибалтийских губерниях, очень заинтересовавшие Хомякова.¹¹ В 1848 г. Д.Ф. Самарин работал над своими знаменитыми "Письмами из Риги". Он сообщал: "Я пишу теперь (в апреле 1848 г. - С.И.) письма об Остзейском крае, которые буду посылать в Москву на имя Хомякова, которому они давно обещаны".¹² Получив летом 1848 году отпуск, Самарин отправился в Москву. Из Москвы он ездил в октябре к Хомякову в его тульское имение и прогостил у него 9 дней.¹³ Мысли Самарина в эти дни были сосредоточены на двух вопросах - крестьянском и остзейском. Оба эти вопро-

¹¹ См. об этом: Самарин Д. Предисловие // Самарин Д.Ф. Соч. - М., 1889. - Т. 7. - С. XXXII, XXXIX-XL. Ср. размышления А.С. Хомякова о принципиальном отлучии крепостного права в России от крепостничества в Прибалтике - Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 5. - С. 130-131. См. также: Аксаков И.С. Предисловие // Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 226.

¹² Самарин Д.Ф. Соч. - Т. 7. - С. XI.

¹³ Там же. С. XLVI. Ср. письмо А.С. Хомякова А.Н. Попову - Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 185-186.

са он обсуждал с Хомяковым. В своих проектах освобождения крестьян они учитывали остзейский опыт. В эти же месяцы Самарин подготовил белой экземпляр всех своих "Писем из Риги" и давал его читать Хомякову и Аксаковым.

А.С. Хомяков живо интересовался борьбой, развернувшейся вокруг "Писем из Риги" Самарина. Об этом свидетельствует его письмо Самарину от 1 марта 1849 г.: "Великое дело эта остзейская борьба: важна сама по себе и по началам, которые друг с другом сражаются, она получила еще большую важность от обстоятельств, и исход ее может отчасти служить образцом того, чего нам приходится ждать во всяком другом случае, где встретились бы те же обстоятельства и те же начала".¹⁴ Следы чтения "Писем из Риги" Самарина ощущаются в хомяковской статье.

За свои "Письма" Ю.Ф. Самарин был заключен под стражу, после же освобождения отправился в Москву, где пробыл с марта по август 1849 г. Здесь он вновь не раз встречался с А.С. Хомяковым. Беседы с Самариным не могли не усилить интереса Хомякова к латышам. Вполне возможно, что именно Ю.Ф. Самарин помог Хомякову подобрать литературу о латышах, латышском языке и словесности.

Круг использованных А.С. Хомяковым в статье "Латыши, их язык и литература" источников не велик, но надо учесть, что в ту пору вообще еще было немного научных трудов и публикаций по этим вопросам, русскоязычные же работы почти вовсе отсутствовали.¹⁵ Основные сведения о латышском языке А.С. Хомяков почерпнул из немецкоязычных трудов К.Фр. Ватсона "О происхождении латышского языка из славянорусского и о влиянии готского и финского на латышский" (1822) и Б.Бергманна "О происхождении латышского языка" (1838).¹⁶ Основным же источником данных об истории латышской словесности для него была книга У.Э. Циммерманна на немецком языке "Опыт истории латышской литературы" (Митава, 1812), остававшаяся и в конце

¹⁴ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 263-264.

¹⁵ См. библиографию: Winkelmann E. Bibliotheca Livoniae historica: Systematisches Verzeichniss der Quellen und Hilfsmittel zur Geschichte Estlands, Livlands und Kurlands. - Berlin, 1878. - S. 83-87.

¹⁶ Точные библиографические данные этих и ниже перечисленных трудов приведены в комментариях.

1840-х гг. одним из основных пособий по этому предмету. Из работ по истории Прибалтики А.С. Хомяков, помимо старого труда А.Л. Шлёцера, вошедшего в вышедшую еще в XVIII в. немецкоязычную "Всеобщую мировую историю", использовал новейшее исследование профессора Тартуского университета Фр. Крузе "Первобытная история эстонского народа и императорских российских остзейских провинций Лифляндии, Эстляндии и Курляндии вообще" (Москва, 1846; на немецком яз.). Обращался Хомяков и к "Повести временных лет".

Однако эти работы могли дать А.С. Хомякову только определенный фактический материал, но мало чем помогали ему в плане концепционном. По-видимому, в этом плане Хомякову много дали беседы с Ю.Ф. Самариным, а также чтение в рукописи его "Писем из Риги" и его работ по крестьянскому делу в Лифляндии. По всей вероятности, именно отсюда идет отчетливо антиостзейская тенденция статьи А.С. Хомякова. В противовес большинству остзейских историков и публицистов, всячески подчеркивавших культуртрегерскую роль немцев-завоевателей в Прибалтике, которые, будто бы, принесли "диким" латышам и эстам свет европейской культуры и христианства, А.С. Хомяков, объективно следуя по стопам прибалтийско-немецких просветителей Г.Меркеля и Й.Х. Петри, отмечает, что германское рыцарство "нисколько не позаботилось об их духовном и нравственном образовании; новые владельцы требовали только руки для обработки земли". А.С. Хомяков подчеркивает, что и принятие лютеранства в XVI в. мало что изменило в положении латышей. Он достаточно критически относится и к первым опытам письменности на латышском языке, вышедшим из-под пера немецких пасторов.

В статье можно найти и кое-какие, впрочем, не слишком ярко выраженные следы славянофильских убеждений А.С. Хомякова - см., напр., его утверждение, что именно общение с русскими, контакты с русским языком способны придать "новую жизнь и новые силы бедному наречию простонародия". Но хотелось бы сразу же заметить, что ни о каком обрусении латышей здесь речи не идет. Наоборот, А.С. Хомяков в эти годы выступал за национальную самобытность и национальное развитие всех - как славянских, так и неславянских - народов: "Пусть восстановится Польша... Голоса народные должны быть подаваемы на языке народном, в Польше по-польски, в Литве по-литовски".¹⁷ Если и может идти речь о каком-то влиянии Рос-

¹⁷ Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - Т. 8. - С. 395-396.

сии и русских на латышей и эстов, то в первую очередь о влиянии нравственном, духовном. 14 июля 1850 г. А.С. Хомяков писал графине А.Д. Блудовой, проводившей лето с семьей в Ревеле (Таллинне): "Пишу к вам в землю чухонскую... Я уверен, что такие посещения, как ваши, в чухонскую землю небесполезны. Это нравственное завоевание, которому легче поддаются люди, чем насильственному. Пусть бедный латыш видит, что русский человек, как бы он ни был поставлен высоко, сохраняет те человеческие чувства, которых немец ему не показывал никогда".¹⁸ Этот момент хотелось бы подчеркнуть уже потому, что в наши дни нередко раздаются голоса, обвиняющие славянофилов в русификаторстве. Эти обвинения, по крайней мере, по отношению к славянофилам 1830-1850-х гг. лишены оснований.

Статья А.С. Хомякова, если она была бы в свое время опубликована, давала бы русским читателям некоторое представление о латышской словесности и в какой-то мере о латышской культуре вообще. К сожалению, она осталась в рукописи и здесь публикуется впервые.

< А.Хомяков > Латыши, их язык и литература

В истории народов и языка мы везде увидим, что племена покорителей сливаются веками с племенами покоренных и что слабые, мелкие национальности исчезают в окружающих их более сильных и многочисленных народностях, оставляя о себе только скудную память в физическом типе своих потомков или в некоторых словах и обычаях, перешедших вместе с ними в их новую национальность. Такова была судьба всех Кельтских народов¹, Лонгобардов Северной Италии,² Славян Эльбы и Балтийского моря,³ а также многих Чудских племен⁴ России, как Меряне⁵, Корелы⁶ и проч. и проч. Если же слабое племя может сохранить свою самобытность, вопреки сильнейших, окружающих его народов, то это бывает только тогда, когда это малочисленное племя стоит выше своих сильных соседей по своей образован-

¹⁸ Там же. С. 382. Это письмо, вероятно, может служить еще одним косвенным подтверждением того, что А.С. Хомяков именно в данное время работал над статьей о латышах. Конечно, Хомяков прекрасно знает что под Ревелем живут "чухны", т.е. эстонцы, но он допускает неожиданную оговорку и говорит о латышах. Эта оговорка может быть психологически объяснена тем, что Хомяков в эти месяцы был поглощен статьей о латышах.

ности и имеет притом среди себя высший класс, в состоянии богатством и образованности своей противодействовать иноплеменным влияниям разумным охранением и развитием своей народной самобытности. Совершенно противоположно всем этим правилам и тем более изумительную устойчивость сохранилось донныне бедное, слабое и необразованное племя Латышей Курляндской и юга Лифляндской губерний. Латыши окружены тремя могучими народами: Чудью, Славянами и Германцами и под постоянным владычеством последних уже со времен Герулов и Готфов⁷, без образования, без богатства, почти без письменного языка и ограниченные одним низшим сословием сельского народонаселения; вопреки германской цивилизации и иноплеменного юга Тевтонских рыцарей,⁸ Поляков и Шведов, Латыши удержали тем не менее поныне быт и язык своих предков.

Латыши принадлежат по-видимому к племени Прусско-Литовскому и следовательно к народам Индо-Европейского происхождения, хотя их часто, в прежние времена, мешали с Ливами и Эстонцами, с которыми они не имеют ничего общего, ибо Ливы и Эстонцы отрасли Чудского племени, когда, напротив, Латыши, подобно собратиям своим Литовцам, в самом ближайшем средстве с Славянами, от которых они по языку своему гораздо ближе, чем от Германцев. Шлецер прямо считал Литовцев за отрасль Славянского племени, основываясь на том, что 2/3 слов происходят от Славянского языка⁹; но Курляндский ориенталист Беньямин Бергман справедливо доказал, что это средство Латышских (Литовских) слов с Славянскими имеет свое начало в общем Санскритском роднике обоих наречий¹⁰. И в самом деле, по мнению сведущих, не только по звукам слов, но и по обороту и конструкции речи находятся наречия Литовские¹¹ ближе всех прочих новейших языков Индо-Европейского племени к их первообразу языку Санскритскому. Почти положительно сказать можно, что Литовское племя вышло в одно время с Славянским из Азии и находилось с ним в соседстве уже на Карпатах, прежде чем вытеснило Эстонскую и Ливскую Чудь из мест, ныне ими обитаемых.¹² Самое Латышское народонаселение распадалось на несколько отдельных племен, которые однако же по-видимому не имели между собой никакой существенной разницы, так, например, Куры, Летты или Летвины (не смешивать с Литвами или Литовцами) и Летгаллы или Семгаллы, от слов семма - земля и гал - граница¹³, подобно нашим Крайцам,¹⁴ Украинцам и Угличам,¹⁵ т.е. пограничные жители. Из всех этих имен, кажется, самым древним и национальным названием Куров и Семгаллов,

первые встречаются в древних скандинавских хрониках под именем Куретов, у Нестора же названы они Корсами: "Литва, Семигола, Корсь, Норова, Либ (Лив) сии суть свой язык имуще.." ¹⁶

Происхождение же самого названия Литвы, Лоттов, Лейтов, Литовцев и прочих многочисленных вариантов этого корня подлелит еще нерешенному ученому спору, от изложения которого мы избавим наших читателей, и скажем только, что, по мнению г. Крузе, эти имена являлись только в позднейшее время, но что, по-видимому, печать иноплеменного, презрительного прозвиза, происходящего, быть может, от древнегерманского *laetis*, латинское *laeti* и *lavvus*, платящий день за землю (наш оброчный), которому соответствует и самое Латышское *laiska* - т.е. люди покоренные, платящие дань за обработку получаемой ими земли. ¹⁷

Такое название могло появиться гораздо раньше покорения Литвы Ливонскими рыцарями; миролюбивые Латыши, находясь уже гораздо раньше под владычеством Герулов, а позднее и Готфов; все эти различные владычества ввели и в самый язык Латышский смешение многих разнородных стихий; пастор Ватзон разделяет Латышский язык следующим образом: 1/6 слов готфских, 1/6 финских, 1/6 немецких, а 3/6 славянских, или, вернее сказать, первобытного наречия. ¹⁸

Германское рыцарство, овладев Курляндиею, ¹⁹ хотя и ввело наружным образом христианскую веру между полудикими Латышами, но нисколько не позаботилось об их духовном и нравственном образовании; новые владельцы требовали только руки для обработки земли, а католицизм нисколько не нуждался народного языка для своей литургии; за воинственными рыцарями пришла и толпа немецких граждан со своим бытом и языком; естественно, что пришельцы, глядя на покоренную страну только с точки зрения собственной выгоды и пользы, гордо оттолкнули от себя покоренную народность, которая только в бедной хижине земледельца могла найти себе убежище от презрения образованного немца и насильственного германизирования всей страны.

Естественно также, что при этом враждебном отношении побежденного к победителю, с насильственным введением между народом внешних форм католицизма, Латыши, втайне, еще упорнее придерживались своего древнего язычества; вот вероятная причина, почему при принятии протестантизма высшими германскими сословиями этой страны, ²⁰ это событие прошло незамеченное между народом, который так же равнодушно принял новую

веру, как и покорялся прежде того обрядам католицизма, нисколько не вникая в значение и разницы обеих религий.

И самое возбуждение национального чувства, чрез употребление народного языка в божественной литургии, этот важный двигатель протестантизма на Западе, остался в Курляндии более века почти без всякого результата. Ученые теологи, выпи-сываемые из Германии немецкими владельцами Курляндии,²¹ мало обращали внимания на самый народ да и с большими затруднениями изучали его язык, не имевший не только установленных правил, но и лишенный всякой письменности.

Понятно, что эти пасторы, нехотя занимаясь из чистой необходимости Латышским наречием, не могли питать к нему никакого сочувствия и нисколько не старались вникнуть поглубже в дух нового для них языка; но просто ограничивали свои знания и труды на скудные переводы слово в слово молитв и духовных изречений, необходимых для совершения литургии на народном языке. В этих первых опытах Латышской письменности буквы немецкого алфавита не выражали вполне звуки нового языка, а германская конструкция речи нисколько не соответствовала его духу; случалось даже, что переводчики, лишенные вспомогательства лексиконов, вводили в свои сочинения множество немецких слов, даже там, где могли бы, при большем знании языка, найти и латышские слова. Многие из этих переводов, ходивших сначала в рукописях, по рукам пасторов, считывались нередко перед прихожанами немецкими священниками, едва понимающими еще язык, на котором они читали. Неудивительно после всего этого, что первые опыты Латышской литературы представляют такую путаницу, что по свидетельству Циммермана многие из них лишены всякой связи и смысла и почти совершенно непонятны.²² Хотя дальнейшие попытки и получили со временем большую правильность орфографии и большую ясность выражений, но тем не менее отзываются и эти дальнейшие труды какою-то неохотой и небрежностью сочинителей, которые, принадлежавши все к немецкому духовенству, как выражается Циммерман, конечно, думали по-немецки, писавши по-латышски. Это была уступка простому народу, но уступка, вынужденная необходимостью, и понятно, что неохотно принимались ученые теологи за дело, на которое они смотрели как на совершенно машинальный, чернорабочий труд.

Одни заглавия первых сочинений, напечатанных в Риге и Кенигсберге на Латышском языке, вполне указывают, какими глазами смотрели сами сочинители на свои переводы и с каким

презрением они глядели на народный язык, которому даже отказывали в собственном имени его, называя его просто ненемецким. Вот заглавие первого напечатанного сочинения: Psalmen und Geistliche Lieder welche in der Kirch Gottes zu Riga und anderen Vertern Lieflands mehr in Liefländischen pawr (bauer) Sprache gesungen werden. Dem gemeinen Haus gesinde und pawern (Bauern) zum Erbauung. Riga 1615 года.²³ За этим первым опытом Рижского пастора Рам²⁴ следует несколько переводов пастора Ривиус,²⁵ сделанных по приказанию Курляндского герцога Готгарда,²⁶ а именно краткий лютеранский Катихизис (1636 года) Undeut<s>che Psalmen und Geistliche Lieder (1637) и Evangelia und Epistelen aus dem deut<s>chen in Undeutsche Sprache gebracht so durch ganze Jahr auf Sontage und fürnemste Teste in Kirche furst. Kurland und Semigallien vor dem Undeut<s>chen Gesinde gelesen werden (Кенигсберг, 1637 г.).²⁷

Первые правила Грамматики и более соответствующее звукам установление Латвийской азбуки посредством соединения буквы (подобно польскому sz, wс и проч.) можно считать за главные услуги пастора Манзел²⁸, который хотя и сын немецкого священника, уже сам родился в Курляндии и следовательно с ранних лет познакомился и свyksя с народным языком. Кроме церковных пений и других переводов духовного содержания издал он первый опыт Латвийского словаря под заглавием: Phraseologia Lettica oder taeglicher gebrauch der lettischen Sprache (Riga, 1638 г.).²⁹ Манзелом начинает Циммерман вторую эпоху так называемой им литературы Латвийского языка, эпоху, которую он проводит до Штендера, т.е. от 1637 до 1754-го г.³⁰ Все писатели этого периода принадлежат без исключений к немецкому духовенству. Многие из них даже сами выходцы из Германии, труды их состоят в прозаических переводах Священных писаний, Катихизисов и других духовных книг, а <также> в стихотворных сочинениях духовных песен для пения в лютеранских церквях. Большую часть работало несколько пасторов вместе за каждым изданием. Так переведено под надзором доктора Фишера из Любека целым обществом пасторов Ветхий и Новый Завет, которые были изданы в Риге в 1685 и 1689-м гг. и перепечатаны под надзором другого же Фишера в 1739-м году.³¹ Из сочинений не-духовного содержания замечательны: Unteut<s>chen opitz oder Anglutung zur lettischen Dichtkunst, сочинение пастора Вашмана 1697 г.³² и пастора Эльверса первый Латвийский словарь под заглавием: Liber memorialis Letticous (Riga, 1718 г.).³³

Наконец, принадлежат сюда и некоторые духовные сочинения

польских иезуитов, напечатанные на Латышском языке в Вильно и Динабурге в исходе ХУП века.³⁴ Готгард Штендер, которым Циммерман начинает новейший период своей Истории Латышской литературы, кроме огромной пользы, принесенной народному языку, дельной обработкой первой Латышской Грамматики и подробного лексикона, первый также обратил внимание на потребности простого сельского народа в забавные и нравоучительные (instructi) чтения недуховного содержания,³⁵ в чем конечно он имел многочисленных последователей. Но напрасно стали бы мы искать между Латышскими писателями новейшего времени людей с талантом, с дарованием, в настоящем смысле этого слова³⁶; да и кому же охота писать на языке, который понимают одни только неучи и от которого всякий немного образовавшийся Латыш спешит отречься, как от постыдного клейма деревенщины и невежества.

Таким образом, Немецкий язык, хотя и утратил в Курляндии значение первого государственного языка, постоянно однако же гнетет еще язык народный и останавливает его развитие, когда напротив Русский язык, по сродству наречий Славянских с Литовскими, мог бы передать новую жизнь и новые силы бедному наречию простонародия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Кельтские племена, заселявшие в последние столетия до н.э., частью и в первые века н.э. огромную территорию в Западной и Центральной Европе (современные Франция, Бельгия, Швейцария, юг Германии, Австрия, северная Италия, северная и западная Испания, Чехия, частично Венгрия и Болгария) и позже романизированные.
- 2 Лангобарды - германское племя, вторгнувшееся в УІ в. в Северную Италию и создавшее здесь Лангобардское королевство, которое просуществовало до 774 г. После падения этого королевства лангобарды были быстро итализированы и лангобардский язык исчез.
- 3 Так наз. полабские славяне - большая группа западославянских племен (лужицкие сербы, лютичи, бодричи и др.), населявших земли между нижним Одером и нижней и средней Эльбой, а также вдоль южного берега Балтийского моря. После многолетних войн были покорены немецкими феодалами в XII в. и вслед за тем большей частью или германизированы или истреблены.

- 4 Чудские племена (Чудь) - угрофинские племена и народности.
- 5 Меря - угрофинское племя, обитавшее в Волго-Окском междуречьи. С конца первого тысячелетия н.э. постепенно ассимилировано пришедшими сюда славянами.
- 6 Корелы - древнее угрофинское племя, обитавшее на Карельском перешейке и в северном Приладожье и в значительной мере ассимилированное русскими. Часть корел, переселившихся на север и восток и смешавшихся с группой вепсов, позже составила карельскую народность.
- 7 Герулы - германское племя, первоначально обитавшее в северной Европе и с конца II - начала III в. двинувшееся вместе с готами на юго-восток. По представлению историков того времени, герулы сыграли важную роль в прошлом Прибалтики; некоторые историки возводили к ним литовцев (балтов). Готфы - готы, восточногерманские племена, жившие в начале н.э. на южном побережье Балтийского моря и по нижней Висле. С конца II в. передвигались на юго-восток и заселили Причерноморье. Утверждения о том, что древние латыши в первые века н.э. находились под властью германских племен, были распространены в европейской историографии первой половины XIX в., но позже отвергнуты исторической наукой.
- 8 Рыцари Тевтонского ордена крестоносцев, осуществлявшего в XIII-XV вв. феодальную экспансию в Восточной Европе. В 1237 г. объединились с Орденом меченосцев. Отделением Тевтонского ордена в Прибалтике был Ливонский орден, впрочем, обладавший значительной самостоятельностью. Усилиями рыцарей этих орденов были покорены земли пруссов, латышей, ливов, эстонцев. Земли Латвии и Эстонии оставались под властью Ливонского ордена до середины XVI в.
- 9 Аугуст Людвиг Шлёцер (1735-1809) - немецкий историк, филолог и статистик, адъютант и почетный член Петербургской АН, много занимавшийся историей России, древнерусским летописанием. А.Л. Шлёцер считал, что более половины латышских слов славянского происхождения (см. Fortsetzung der Allgemeinen Welthistorie. Th. 31 / Verf. v. A.L. Schläzer. Halle, 1771. - S. 316). О том, что в латышском языке 2/3 слов славянского происхождения, писал У.Э. Циммермана (см. Zimmermann U.E. Versuch einer Geschichte der letti-

schen Literatur. Mitau, 1812. S. 1). Эти утверждения неверны, хотя сама традиция возводить литовский и латышский языки к славянским восходит к первой половине XVIII в. и имела продолжение в трудах ученых второй половины XIX в. (см. Brückner A. Die slavischen Fremdwörter im Litauischen. Weimar, 1877).

- 10 Бенъямин Бергманн (1772-1856) - прибалтийско-немецкий историк и этнограф, пастор; исследователь калмыков и калмыцкого языка, русской и прибалтийской истории. См.: Bergmann, Benj. Ueber den Ursprung der lettischen Sprache // Magazin hrsg. von der Lettisch-Literarischen Gesellschaft. - Mitau, 1838. - Bd. 6. - S. 1-425. Санскрит - один из древнеиндийских языков, по представлениям ученых того времени, особенно полно сохранивший индоевропейскую первооснову.
- 11 В смысле - балтийские языки, к которым относятся литовский и латышский. Под "литовскими племенами" далее также имеются в виду балтийские племена, предки современных литовцев и латышей.
- 12 Здесь А.С. Хомяков излагает широко распространенную и практически общепринятую в XIX в. гипотезу о происхождении славян и балтийских народов. Вопрос об их происхождении до сих пор остается спорным. Из современных концепций см.: Гамкрелидзе Т.В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы: Реконструкция и историко-типологический анализ праязыка и протокультуры. II. - Тбилиси, 1984. - С. 859-957. Более или менее доказанным можно считать, что балтийские племена пришли на территорию Латвии с юга и юго-запада в начале 2-го тысячелетия до н.э. и постепенно вытеснили ранее проживавших здесь угро-финнов на север.
- 13 А.С. Хомяков неточно передает разделение древних латышей на племена. Предки латышей составляли племена куршей (у А.С. Хомякова - куры), населявших юго-западную Латвию (Курземе), земгалов (или семигалов), проживавших в средней части Латвии, в долине реки Лиелупе, латгалов, обитавших на северо-востоке края, и селов, занимавших узкую полосу на юго-востоке страны. А.С. Хомяков смешивает латгалов (летгаллы) и земгалов (семгаллы). Не совсем ясно, кого он имеет в виду под леттами или летвинами. Ошибка

- А.С. Хомякова, по-видимому, проистекает из неверного или невнимательного прочтения труда Фр. Крузе, где говорится, что у латышей "nennt sich der Curländer Kursemmeeks, in Beziehung auf seine Abkunft Letwis oder Lette" (Kruse Fr. Ur-Geschichte des Esthnischen Volksstammes und der Kaiserlich Russischen Ostseeprovinzen Liv-, Esth- und Curland überhaupt. Moskau, 1846. - S. 40). Объяснение А.С. Хомяковым этимологии слова "семгалы" (земгале) отражает научные концепции того времени: от *zeme* - земля и *gals* - конец (может быть и в значении: конец какой-то территории, земли). Современное объяснение этимологии слова "земгале" см.: Endzelīns, Jānis. Darbu izlase. - Rīga, 1979. - Sēj. - 3. - D. 1. - Lpp. 419-421.
- 14 По-видимому, имеется в виду одно из древних славянских племен, обитавшее на юго-восточных склонах Альп, на самом краю славянского мира, жители Крайны (ныне часть Словении). См.: Хомяков А.С. Записки о всемирной истории // Полн. собр. соч. - Т. 5. - С. 92. Ср. его рассуждения - там же. С. 504; Т. 6. - М., 1904. - С. 421-422.
- 15 Угличичи - группа древних восточнославянских племен, живших на юго-западе Киевской Руси - между Днестром и Дунаем. А.С. Хомяков преувеличивал значение угличей в истории, возводя к ним даже... англичан (см. Хомяков А.С. Полн. собр. соч. - М., 1861. - Т. 1. - С. 105-106. Ср.: Т. 7. - С. 342-343).
- 16 Имеется в виду "Повесть временных лет", рассматривавшаяся в то время как сочинение Нестора. См.: Нестор: Русские летописи на древлеславянском языке, сличенные, переведенные и объясненные А.Л. Шлёцером / Пер. с нем. Д.Языков. - СПб., 1809. - Ч. 1. - С. 186. См. также: Полное собрание русских летописей. - СПб., 1846. - Т. 1. - С. 5. Каким изданием пользовался А.С. Хомяков, не ясно.
- 17 Фридрих Крузе (1790-1866) - немецкий историк, в 1828-1853 гг. профессор Тартуского университета; автор многочисленных работ по истории и источниковедению истории Прибалтики. См.: Kruse Fr. Ur-Geschichte des Esthnischen Volksstammes. S. 135-136. Правда, Ф. Крузе здесь говорит о происхождении слова "Letten" ("Латыши"), а не "Литва", "литовцы". Это объяснение неверно, научно не обосновано. О тогдашних гипотезах относительно происхождения слов "латыши" и "Литва", "литовцы" см.: Боричевский И. Иссле-

дование о происхождении, названии и языке литовского народа // ЖМНП. - 1847. - Ч. LVI. - С. 295-303. Современное объяснение этимологии этих слов см.: Kabelka, Jonas. Baltų filologijos įvadas. - Vilnius, 1982. - P. 85-89.

- 18 Карл Фридрих Ватсон (у А.С. Хомякова - Ватзон; 1777-1826) - прибалтийско-немецкий ученый-краевед, пастор, автор многочисленных трудов по истории, географии, языкам, культуре народов Прибалтики, прежде всего латышей. См.: Watson K.Fr. Über die Abstammung der lettischen Sprache von der slavisch-russischen und über den Einfluss des Gothischen und Finnischen aufs Lettische // Jahresverhandlungen der kurländischen Gesellschaft für Literatur und Kunst. - Mitau, 1822. - Bd. 2. - S. 281.
- 19 Не совсем понятно, почему А.С. Хомяков называет тут только Курляндию (Курземе, южную Латвию). На самом деле германские рыцари-крестоносцы покорили в XIII в. всю Латвию, т.е. и Курляндию, и Лифляндию, и Латгалию. По-видимому, здесь и далее А.С. Хомяков употребляет слово "Курляндия" в значении Латвии вообще, территории, населенной латышами.
- 20 Протестантизм (лютеранство) пришел в Латвию на смену католицизму в 20-е гг. XVI в.
- 21 Курляндское герцогство, находившееся в вассальной зависимости от Польского королевства, было образовано в 1561 г. при распаде Ливонского ордена. Во главе Курляндского герцогства стояли бывший магистр ордена немец Г.Кетлер и его потомки (до 1737 г.).
- 22 Ульрих Эрнст Циммерманн (1772-1820) - немецкий педагог, один из первых историков латышской литературы. См.: Zimmermann U.E. Versuch einer Geschichte der lettischen Literatur. - S. 10 ff.
- 23 А.С. Хомяков неточно приводит название книги. Точное название: Psalmen und geistliche Lieder oder Gesenge, welche in der Kirchen Gottes zu Riga und anderen örtern Lief-landes mehr in Liefländischer Pawrsprache gesungen werden. Dem gemeinen HauBgesinde und Pawren zur erbawung nutz und fromen Gedruckt zu Riga in Liefflandt bey Nicolaus Mollin. Anno 1615. В нее, действительно, вошли переводы псалмов и духовных песен, относящиеся к начальному периоду Реформации - к 30-ым гг. XVI в. Но эта книга все

- же не была первым печатным сочинением на латышском языке, как утверждает А.С. Хомяков. Самой старой латышской книгой в настоящее время считается отпечатанная в Германии богослужебная книга 1525 г., ни одного экземпляра которой не сохранилось. Первой же дошедшей до нас латышской книгой является католический катехизис П.Канизиуса в переводе Э.Толгсдорфа, напечатанный в Вильнюсе в 1585 г. См. об этом: *Apīnis A. Latviešu grāmatniecība. - Rīga, 1977.*
- 24 Николаус Рамм (ум. 1540 или 1541) - немецкий пастор в Риге, автор (вернее, переводчик) религиозных сочинений на латышском языке. На самом деле Н.Рамм был лишь одним из авторов текстов в названной выше книге.
- 25 Йоханн (Йоханнес) Ривиус (ум. 1570, по другим сведениям 1586) - немецкий пастор в Риге и Доблене (Добеле), переводчик на латышский язык ряда духовных текстов, в том числе псалмов.
- 26 Готхард Кетлер - курляндский герцог в 1562-1587 гг.
- 27 Имеются в виду следующие книги: *Enchiridion. Der kleine Catechismus Königsberg, 1586; Undeutsche Psalmen und geistliche Lieder oder Gesenge ... Königsberg, 1587; Evangelia und Episteln aus dem deutschen in undeutsche Sprache gebracht, so durchs gantze Jar auff alle Sontage und fürnemsten Feste in den Kirchen des Fürstenthumbs Churlandt und Semigallien in Lieffland vor die undeutschen gelesen werden. Königsberg, 1587.* Эти книги были перепечатаны в Риге Н.Моллиным в 1615 г. У У.Э. Циммермана, из труда которого, вероятнее всего, взяты А.С. Хомяковым данные об этих книгах, годы выхода их в свет указаны верно. Возможно, ошибочная датировка их у А.С. Хомякова объясняется просто невыправленными писарскими ошибками или описками. Й.Ривиус не был единственным автором упомянутых книг.
- 28 Георг Манцель (Манцелиус; у А.С. Хомякова - Манзел; 1593-1654) - латышский теолог, литератор и языковед немецкого происхождения, профессор теологии в Тартуском университете, позже придворный пастор курляндских герцогов; упорядочил латышское правописание.
- 29 Собственно, словарь Г.Манцеля называется "Lettus das ist Wortbuch ..." (Riga: Gerhard Schröder, 1638). Указанное же А.С. Хомяковым издание - "Phraseologia lettica, Das ist:

"Täglicher Gebrauch der Lettischen Sprache" - входило в издательский конволют, составляло приложение к словарю и содержало образцы латышской фразеологии.

- 30 См.: Zimmermann U.E. Versuch einer Geschichte der lettischen Literatur. S. 23. Штендер - Готхард Фридрих Стендер (1714-1796) или Стендер-старший - латышский писатель и языковед немецкого происхождения, основоположник светской литературы на латышском языке, автор новой латышской грамматики и словаря.
- 31 Уроженец Любека, доктор теологии Упсальского университета Йоханнес Фишер (1633-1705), будучи лифляндским генерал-суперинтендентом (главой лютеранской церкви в Лифляндии), действительно был инициатором перевода Библии на латышский язык и руководил ее изданием. Реально же перевод был осуществлен пастором Эрнстом Глюком и его помощниками. Издание Библии затянулось и было завершено лишь к 1694 г. Второе издание латышскоязычной Библии вышло в 1739 г. под руководством другого генерал-суперинтендента Якоба Бенъямина Фишера (1684-1744). О переводе Библии на латышский язык см.: Döbner Th. Die Geschichte der lettischen Bibelübersetzung // Magazin hrg. von der Lettisch-Litterarischen Gesellschaft. - 1893. - Bd. 19, St. 2. - S. 1-28; Kühne, Heinrich. Die erste Bibelübersetzung ins Lettische durch Ernst Glück // Reformation und Nationalsprachen. - Halle, 1983. - S. 83-106 (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg Wissenschaftliche Beiträge. - 1983. - Bd. 34); Топоров В.Н. Эрнст Глюк, немецкий подвижник латышского и русского Просвещения // Балто-славянские исследования. 1984. - М., 1986. - С. 243-261 (здесь же библиография вопроса).
- 32 Книга пастора Йоханна Витманна (а не Вашмана, как у А.С. Хомякова) носила название "Der Unteutsche Opitz. Oder Kurtze Anleitung Zur Lettischen Dicht-Kunst" (Riga, 1697) и представляла собой руководство к переводу и сочинению стихов на латышском языке. Ее рассматривают как первый опыт теории латышской поэзии.
- 33 Имеется в виду книга пастора Каспара Эльверса (1680-1750) "Liber memorialis letticus, oder Lettisches Wörterbuch ..." (Riga, 1748). Год издания указан неверно. А.С. Хомяков ошибается, называя книгу К.Эльверса первым словарем латышского языка; на самом деле автором первого сло-

варя был Г.Манцель. Эти ошибки не восходят к труду У.Э. Циммерманна.

- 34 Сочинения иезуитов на латышском языке стали появляться еще в конце XVI в. Упомянутый выше (см. примеч. 23) католический катехизис 1585 г. принадлежал члену ордена иезуитов П.Канизиусу в переводе иезуита Э.Толгсдорфа, вслед за тем вышли и другие книги. Указание на то, что они печатались и в Динабурге (Даугавпилсе), ошибочно, но там, действительно, находился иезуитский центр, где работали некоторые писатели и переводчики.
- 35 О Г.Ф. Стендере см. примеч. 30. Здесь А.С. Хомяков имеет в виду следующие книги Г.Ф. Стендера-старшего: "Новая, более полная латышская грамматика" (Neue vollständigere Lettische Grammatik, Nebst einem hinlänglichen Lexico ... Braunschweig, 1761), "Латышская грамматика" (Lettische Grammatik. Mitau, 1783), "Латышский словарь" (Lettisches Lexikon. Mitau, 1789), рассчитанные на широкого читателя книги "Прелестные басни и рассказы" (Jaukas Pasakkas in Stahsti. Jelgawa, 1766) и "Басни и рассказы" (Pasakkas un Stahsti. Jelgawa, 1789). Instructi - от instructus (латинск.) - указание, поучение.
- 36 Здесь А.С.Хомяков, основывавшийся на устарелых сведениях, которые он позаимствовал из книги У.Э. Циммерманна, вышедшей еще в 1812 г., не совсем прав. К концу 1840-х гг., когда написана статья, в латышской словесности уже работали писатели, не лишенные литературного дарования, - такие, как Ансис Ливентал, Ансис Лейтан и Янис Руген.

Г.С. БАТЕНЬКОВ: "УЧЕНИЕ О СЛОВЕ" (1846-1863 ГГ.)

О.А. Ронинсон

Обращение к лингвистической теории бывшего узника Алексеевского равелина вызвано стремлением постичь законы "странного" языка Г.С. Батенькова, понять природу его словотворчества и вербальной игры, осмыслить устойчивые приемы построения "многослойных" некомических символов в эпистолярных текстах декабриста. Отдельные чрезвычайно важные аспекты батеньковского отношения к языку затрагивались в трудах С.Н. Чернова, А.А. Сабурова, Т.Г. Снытко, В.Г. Карцова, А.А. Илюшина и Н.А. Рабкиной¹. В настоящей работе предпринята попытка реконструкции основных положений целостной лингво-филологической концепции Батенькова.

Размышления о языке зафиксированы в недатированных "Афоризмах и заметках" (относящихся, очевидно, ко времени заключения в Петропавловской крепости)², в "Заметках по философским вопросам (Учении о слове и др.)", датируемых 1846-1853 гг.³, в "Заметках о литературе" (1862 и б.г.)⁴, а также в опубликованных "Данных. Повести собственной жизни" (1862)⁵ и "Записке о масонстве" (1863)⁶. Отголоски "учения о слове" встречаются в письме Батенькова к Н.А. Елагину от 25.УП.58, в письмах к Ф.В. Чижову от 26.УП.58 и В.А.Елагину и его жене (урожд. Мойер) от 22.ХІ.62⁷. Сопоставление этих документов, выявление текстуальных повторов позволяют проследить направление филологических разысканий Батенькова.

Наиболее полно и четко лингвистические идеи декабриста изложены в УС (собрании разрозненных записей, отобранных архивистами по тематическому принципу). Одно из центральных положений УС - идея тождества слова - мысли - постигаемой "сути вещества" (относящегося к зримому или "творимому" миру) - действия, воплощающего мысль, - бога как первопричины всего существующего. Под "словом" в данном контексте подразумевается "творящее" мир и человека "божественное слово". Ср. в этой связи выдержку из опубликованного М.О. Гершензонном документа от 19.Ш.46: "Бог творящим Словом и единым Словом производит человека" (РП, 36). Ср. также определение "слова" и его "функции" в заметке от II. IX.48: "Есть <...>

видимый и разумеваемый мир; но так есть, что творится <...> живет творится <...> вещество называется: творимое <...> Что же оно <...> Есть? Слово должно сюда привести. А что такое слово? - Совершенство мысли и выражения" (УС, 3). Познание всего "слова" (божественной первопричины всего существующего) - вершина действия в мысли: Ср. запись от 19.11.46: "Понять, значит уже услышать слово <...> (то уже поравняться с предметом на высоте его бытия <...> Когда все слово услышано тогда бывает познание. Истина есть не что иное как познание, что бог есть <...> Познание это обильно и составляет жизнь мыслящего человека" (РП, 38-39).⁸ Постигание "слова" происходит поэтапно. Полному пониманию предшествует "уразумение" всего "названного": "Уразумение производится в мысли действием слова" (РП, 38). Слово человеческого языка - "мостик" между "веществом" и мыслью того, кто стремится к постижению первопричины творимого мира. Между "уразумением названного" и познанием первопричины - способность "свободно подумать" и соотносить "действие в мысли" с "действием Божиим", проникнуть в "глубины слов", приблизиться к пониманию единого "слова": "Подумать... это уже в Воле, и также совершается словом <...> Глубины слов разнообразят познания и ведут от познания к познанию" (РП, 38). Постигание мира и его "первопричины" требует максимального приближения слов естественных языков к "божественному слову", возвращения человеческого слову утраченной им творческой силы. Поэтому Батеньков с удивительным постоянством работает над "пересозданием" современного ему русского литературного языка - и изучает фонетический строй древних и новых языков, звучащее - "творящее", "деятельное" - слово⁹.

Главный недостаток современного Батенькову русского литературного языка заключается в нарушении единства слова и понятия. Ср. заметку от 11.11.48 в УС: "Язык наш и направлен худо. В нем недостаток многих высот. В словах двусмыслие. Часто тьма, уничтожение <...> Неопределительность" (УС, 3). Конкретные примеры искажения значения слова литераторами приведены в ЗЛ, в записи от 9.11.62: "в настоящее время принятие к выражению общих идей термины, от необмысленного их употребления <...> становятся под пером борзописцев до того пошлыми, что невозможно <...> употреблять их. Это не деликатное обращение унизило и извратило многие фразы, и немало слов уронило до значения негодного в печать, при двусмыслии их и с скандальной подкладкой. Злоупотребление это важнее

всего иметь в виду писателю по предметам веры и церкви. Можно ли <...> терпеть такие фразы: "Он посвятил вдохновение свое богу" (богу вдохновение?) или "Религия играет главную роль". Нельзя не улыбнуться вспомнив о примадонне на театральной сцене <...> Такие промахи легко можно указать у значительных писателей. Вообще слова вера и религия употребляются без разбора <...> нельзя не пожелать, чтоб <...> обращено было усиленное внимание на установление кардинальных терминов и обеспечены они были от повреждения и двусмыслия своею точностью и неподвижной определительностью..." (ЗЛ, I-I об.). Требование строгой соотнесенности слова и понятия, а также переосмысления "стертых" метафор сопоставимо с масонской работой по "очищению" и пересозданию языка. Ср. в "Записке о масонстве": "Вторую ступень <масонства. - Q.P.> составляют "товарищи" <...> Их упражнение - проверка и критика как приобретенных в мире познаний, так и употребляемого слова. Риторические иносказания и тропы, символические выражения и фразы должны быть еще раз обмыслены и ясно поняты... Так, на вопрос о цели масонства отвечают, что слова цель переносно взято от стрельбы и не дает точного понятия, а по употреблению на игрищах не может быть применено к работам лож. Улыбается масон, ежели спросят его, какую роль играет их братство в жизни человеческой. Он скажет, что у них нет ничего театрального" (ВР, II4-II5)¹⁰.

Восстановлению тождества слова и мысли способствует просодия. Учение о просодии занимает центральное место в лингвистической теории Батенькова; мистическая окраска рассуждений менее заметна сравнительно с другими положениями "учения о слове". Просодия, в понимании Батенькова, - мелодическая организация устной речи, регулирующая единство понятия и его словесного выражения. На письме просодия выражается с помощью надстрочных знаков, снимающих разницу между звучащим и написанным словом. Надстрочные знаки, передающие высоту слога, тона, интонацию, Батеньков предполагает ввести и в русском языке. Таким образом будет достигнута полная адекватность воспринимаемого текста тексту порождаемому, уничтожится разница в прочтении слова (текста) автором и читателем. В "пересозданном" русском языке просодия будет выполнять и смыслоограничительную, и смыслоумножающую функции: возвратит слову терминологическую точность, осуществит актуальное членение предложения - и придаст слову емкость символа, расширив вариативность прочтения звуковой, морфологической или

лексической единицы. Ср. в ЗЛ указание на "два средства" преодоления "двусмыслия" слова: "1., тщательный смысл слова <очевидно, работа по воскрешению буквального значения слова. - Q.P.>, 2., употребление надстрочной просодии слова <...> в означение произношения в том тоне, который приличен мысли и чувству" (ЗЛ, I об.). Ср. там же о смыслоумножающей функции просодии: "В древних языках еврейском и греческом мы встречаем эту разработку <"надстрочную просодию". - Q.P.>, а в китайском она почти беспредельно расширена. Один и тот же слог для разных выражений имеет десятки произношений" (ЗЛ, I об.). Таким образом, просодия понимается Батеньковым как регулятор смысла, суживающий значение слова до узкотерминологического либо семантизирующий даже части слова и стремящийся постичь и передать "субстанцию слова" (тождественные слову/фразе чувство и мысль). Проникновение в "субстанцию слова", обнаружение в слове "духа и ума" приближают говорящего к познанию единого "творящего слова" и тающей в нем "вышей истины". По-видимому, именно так следует понимать запись от З. IX. 51, включенную в УС: "Фразы составляя <нрзб.> сочетание слов в субстанцию слова, до обнажения в нем разума и чувства разрушает <так!> компактность слогов и рождает новую потребность ударений, составляющих внутреннюю просодию. Пение заключается в области сего же развития, как глухая внутренняя просодия. Высшая просодия является в обнажении полных понятий и духа, и ума в слове. Это уже прорицание, выражение законов и религии. Из рассмотрения просодии в пении и речи открывается различие что в ней принадлежит слуху, что внутреннему разумению слова" (УС, 7). Просодия, проникая в "субстанцию слова" (которая шире и глубже слова человеческого языка), "нацеливает" язык на невербализованное мышление вслух, на отказ от слов во имя "Слова", на единство в выражении общей и неделимой мысли/чувства, на некое "универсальное" пение, преодолевающее барьеры национальных языков. На звучащее слово, на пение должен быть ориентирован и усовершенствованный русский литературный язык. Ср.: "Наш многосложный язык, количество составных слов, и недостаток члена (article) явно указывают на потребность просодии. Это ведет к сближению разговора с пением. В последнем легко вливается в слово какой следует смысл и его оттенки. То и другое составляет голосовую обработку и светская жизнь, равно и церковное красноречие могут ею овладеть" (ЗЛ, I об.).

К просодическому подобию следует стремиться при переводе

иноязычного слова, чтобы воссоздать единый для всех языков "дух" слова. По мнению Батенькова, перевод либо заимствование иноязычного слова вообще необходимо заменить воспроизведением просодии этого слова. Ср. в заметке "Просодия" от Г7. УШ.53: "Мы не выражаем иностранного слова русским и принуждены употреблять его как оно есть. Это легко бы делать изменив произношение своего слова, той самой просодией и призыванием той же субстанции слова, которую имеет слово иностранное. Такое заимствование действительно обогащало бы язык. Мы не можем например прекрасного французского слова *espace* перевести точно словом пространство потому, что не так произносим последнее а усвоив себе просодию французского речения могли бы его перевести вполне, и сократить свое речение" (УС, 7 об., запись на полях <Подчеркнуто здесь и далее автором. - Q.P.>). II

Просодия - "выражение на письме произношения слов" - способствует выявлению и единого "духа" слова, и национальных особенностей вербализации мысли¹². "Субстанция слова способна к великому разнообразию по эстетической и разумной ее гибкости", - пишет Батеньков в заметке "Просодия" (УС, 8). С помощью просодии достигается благозвучие слова/фразы и регулирование значений слова ("масштаб" проявления "субстанции" слова). Потребностью в благозвучии и актуализации значений при полисемии объясняет Батеньков и необходимость "обработки" просодии русского языка. См.: "Многие утверждают отсутствие просодии в великороссийском языке. Но несправедливо, явно только, что она необработана. На каждом шагу мы встречаем различное произношение одного и того же слова или потребность в таковом различии. Например может слово стекло в одной и той же фразе повторено сперва как часть сложного инструмента, а потом как вещь, материал и чтобы избежать смещения и неблагозвучия, требуется просодия" (УС, 8). Ср. там же: "Великороссийский <...> язык, как вовсе не установившийся в просодии, может от всех прочих принять полезное заимствование, как для пластики, для благозвучия, так и в разумном содержании" (УС, 8 об.). В заметке "Просодия" повторяется и приводимая нами (на материале ЗЛ) мысль о совпадении функций просодии и артикля - регуляторов "масштаба" значений слова. См.: "Она <просодия. - Q.P.> преимущественно и нужна в великороссийском языке не имеющем грамматического члена, или по крайней мере доселе не раскрытого" (УС, 8).

Просодия – как "искусство, усовершенствующее речь" и "углубление в субстанцию слова" (УС, 9) – оказывает влияние и на "грамматическое построение речи". "Просодия, – пишет Батеньков, – может относиться не только к словам отдельно, но и к целым фразам, а иногда и полным периодам" (УС, 8 об.). Просодия, воздействуя на грамматику, разрушая традиционные парадигмы и сочетания слов, придает слову (фразе, "периоду") ироническую или комическую окраску. Эта мысль, по-видимому, "скрывается" в намерении Батенькова "показать, особенно в эпитетах значение иронии, юмора, национальности и возвышения духа" (УС, 8 об.; фраза следует за утверждением о влиянии просодии на грамматику). Просодия, таким образом, двунаправленна: выявляет "субстанцию" слова, общее для всех людей и языков духовное единство слова – и углубляет национальную, социальную, индивидуальную специфику словоупотребления. Просодия формирует авторский стиль, элитарный "жаргон", точный терминологический язык науки. Именно за счет просодии осуществляется игра полисемией слова. Просодия, по мысли Батенькова, придает слову/фразе новый, индивидуальный оттенок значения либо актуализирует забытое буквальное значение, создает новую иерархию значений. Конкретные примеры воздействия просодии на грамматику, регулирования просодией значений слов, иронического прочтения текста приведены в той же заметке от 17.VIII.53. Там же Батеньков фиксирует возникновение элитарных "жаргонов" – как результат устойчивой просодической актуализации забытого или нового (индивидуального, фамильного, узкосоциального) значения слова. Ср.: "Например слово Российская Академия произносилось при дворе Екатерины <так!> в национальном значении, в прямое различие <...> с другими национальностями. Выражение пути-сообщения произносилось при дворе Александра слитно, не склоняемо как именительный из двух родительных в различие слова путь <...> пластично без иносказания¹³ <...> Тогда понятно было вообще что два родительных в языке нашем слитно могут заменить именительный сложный, но уже не склоняемо. Оба эти двора, отличавшиеся родовой аристократией старались отличаться самым словом от народного говора, и таким образом разрабатывали в языке просодию. Граф В.П. Кочубей употребил в салонном разговоре слово понеже, ибо так приятно что оно <...> мягко и благозвучно, с ироническим рефлетом на общую речь. Сперанский говорил покодику, с ясным математическим рефлетом. Он не любил в письме слово хороший; потому что оно никакой про-

содии не принимает" (УС, 9-9 об. <Курсив мой. - О.Р.>). В основе создания фамильных "жаргонов" лежит, по мнению Батенькова, тождество слова и мысли, соразмерность "субстанции" слова и ее звукового выражения, относительная независимость и регулируемая просодией многозначность каждой "части" слова (ср. выше аналогию с китайским языком). См. об этом также в заметке "Просодия": "Ежели произношение многосложного речения растянуть не звуком, а субстанцией слова¹⁴, то может в разных его частях вместиться просодическая черта, которою слов<о> примет преимущественную упругость или мягкость и без изменения ударения способно будет ко всегдшнему произношению и сжатоу выражению мысли и ея различных оттенков. Эту-то тайну знали и умели употреблять аристократические фамилии дворов Александра и Екатерины и Елизаветы, достигая даже фамильного различия в слове..." (УС. 9 об.).

В рассматриваемых документах не затрагивается вопрос о слове в поэзии и о функции просодии в поэтическом тексте. Логично предположить, что в этом случае функция просодии не сводима к актуализации терминологического (конкретно-чувственного, исходного) значения слова, но сопоставима с "ролью" просодии в индивидуализированном словоупотреблении. Возможна также ориентация на универсальный символизм слова/текста, сближение "высокой" поэзии с "пением".

Просодия в понимании Батенькова - явление диалектическое по своей природе. Просодия акцентирует как устойчивость, так и "колебание" значений, как индивидуальное, так и всеобщее, "надъязыковое" и "наднациональное" прочтение слова. Сохранившиеся документы декабриста ориентированы, очевидно, на звучащее слово, что крайне затрудняет их восприятие. Выбор одного из значений слова регулируется и жанровой принадлежностью документа. Так, в научном исследовании слово тяготеет к терминологической однозначности, тогда как в письмах это же слово обдуманно употребляется в забытом, областном значении¹⁵.

"Учение о слове" наложило несомненный отпечаток на стиль батеньковских "граммоток", определило закономерности построения символов и неологизмов и выбор индивидуальных приемов комического. Анализ языковой практики декабриста не входит в задачи настоящей статьи. Назовем, однако, центральной принцип "поэтики" писем Батенькова (продиктованный "учением о слове"): "взрыв стереотипа" и сохранение новизны слова, мобильности его значений. Так, неологизмы Батенькова намеренно

им не повторяются. Игра слов строится на неожиданном словообразовании, непривычном словоупотреблении, окказиональной синонимии. Созданию и шутливых, и некомических символов предшествует актуализация забытого буквального значения слова ("обмысление" стертой метафоры). Для символа характерна новая, подвижная иерархия значений, варьирование семантического объема слова. Предлагается сложная многоуровневая организация текста, "разрастающегося" вокруг такого символа. Безошибочность выбора и "соположения" значений слов на всех "ступеньках" порождения и восприятия текста достижима только при введении надстрочных знаков.

ПРИМЕЧАНИЯ

I В исследовательской традиции выявлены следующие особенности батеньковского отношения к языку: 1) отражения в языковой практике декабриста "масонской догмы" и "масонской терминологии" - С.Н. Чернов (Воспоминания и рассказы деятелей тайных обществ 1820-х годов: В 2 вып. / Общ.ред. Ю.Г. Оксмана. - М., 1933 [Вып. 2]. Далее - ВР, с указанием страницы); А.А. Сабуров (Письма Г.С. Батенькова, И.И. Пущина и Э.Г. Толля / Под общ. ред. Б.П. Козьмина. - М., 1936), а также масонской усложненной стилистики - В.Г. Карцов (Декабрист Г.С. Батеньков. - Новосибирск, 1965); 2) отождествление ценности мысли и качества ее словесного воплощения в теоретических воззрениях Батенькова - Н.А. Рабкина (Отчизны внемлем призыванье... - М., 1976); 3) функциональная заданность многозначности и однозначности слова в поэзии - А.А. Илюшин (Поэзия декабриста Батенькова. - М., 1978), а также зависимость лексико-синтаксической организации текста от жанра батеньковской прозы - Т.Г. Снытко (Г.С. Батеньков - литератор // Декабристы-литераторы: В 2 т. - М., 1956. - Т. 2. - Кн. I), Н.А. Рабкина; 4) несовпадение "классицистских" ("архаистских") установок Батенькова с "романтической" практикой его поэтического творчества - А.А. Илюшин; 5) "параллелизм" и тесная взаимосвязь между "стихотворством", лингвопоэтическими экспериментами декабриста и идеей "миротворчества" - А.А. Илюшин. Все перечисленные направления языковых поисков Батенькова объединены общей идеей "пересоздания" языка, "перенаполнения" слова.

- ² Батеньков Г.С. Афоризмы и заметки. Б.г. // ОР ГБЛ, ф. 20, Бат. 6.17. 4 л. (далее - АЗ, с указанием листа).
- ³ Батеньков Г.С. Заметки по философским вопросам: (Учение о слове и др.). - Томск; Калуга. - 1846-1853, б.г. // ОР ГБЛ, ф. 20. Бат. 6.7. 17 л. (далее - УС, с указанием листа). Отрывок от 19 марта 1846 г. опубликован М.О. Гершензоном - см.: Русские пропилеи: Материалы по истории русской мысли и литературы: В 3 т. - М., 1916. - Т. 2. - С. 37-40 (далее - РП, с указанием страницы).
- ⁴ Батеньков Г.С. Заметки о литературе. - 1862, б.г. // ОР ГБЛ, ф. 20, Бат. 6,19. 6 л. (далее - ЗЛ, с указанием листа).
- ⁵ Батеньков Г.С. Данные: Повесть собственной жизни // ВР, 88-112.
- ⁶ Батеньков Г.С. Записка о масонстве // ВР, 113-119.
- ⁷ См. соответственно: ОР ГБЛ, ф. 99, Елаг. 3.3. Л. 1-2 об.; ф. 332, Чиж. 17.8. Л. 7-8 об.; ф. 99, Елаг. 3.11. Л. 14-15 об.
- ⁸ Ср. в АЗ: "Дознался, что человеческое слово одно <...> Бог познанный, как причина, уже всему причина и не скрывается. Многие слышат голос в себе" (АЗ, 2 < Здесь и далее сохранена пунктуация автора. - Q.P. >). Ср. также запись от 9.П.62 в ЗЛ: "Теперь поневоле употребляем слова иностранные. Хотя можно полагать что слово одно у человека и есть понятия из цельного только языка или наречия взятые, вполне выразительны и искусственно незаменимы" (ЗЛ, 1 об.). Ср. также выдержку из письма Батенькова к В.А. Елагину и его жене от 22.ХI.62: "В состоянии невинности мы оставались бы только тварью и с тварями. Перетерпев же крест спасаемся для получения состояния детей божиих в свете лучшем и наследуем слово превосходящее нашу речь, данную для взаимной между собою связи и открывающую крайне ограниченное, человекообразное понятие о творце" (ОР ГБЛ, ф. 99, Елаг. 3.11. 0. 15).
- ⁹ Ср. в АЗ о могуществе звучащего слова и о тождестве качества мысли и ее словесного воплощения, "называния", понимания и творческого акта: "Кто сказать не может, тот не понимает... Сильный всегда скажет" (АЗ, 2); "Никакое соображение не может быть дельным, ежели оно не будет еще раз понято, а для этого необходимо хотя единожды сказать

или делом мысль выразить <...> чтоб и развить мысль" (АЗ, 4).

10 Ср. замечание в "Записке о масонстве" о работе масонов над конкретизацией метафоры, осмыслением и мотивированием единства слова и понятия: "Доходить до первых впечатлений (получаемых чрез слово и чувства, имеющих свои начертания внутри человека) <...> дать им и всем образцам и начертаниям мысли движение и сближение. Так <...> стремятся к остающимся неполными от первого впечатления умопредставлений <так!> года и горизонта, точки и линии, вещества и слова, угла и круга <...> Это упражнение ведет к образованию в воображении целостей и дает точное изъяснение многим метафорам, понимаемым уже как конкреты" (ВР, II5-II6). Ср. аналогичное рассуждение - применительно к индивидуальному опыту Батенькова - в "Данных. Повести собственной жизни": "Целые годы провел я, стараясь совместить в себе два первые начертания: год и горизонт <...> в мысли совершается действие, истинное движение, сознательно, с участием воли. Такое устройство самого себя древние таинства называли царственным искусством" (ВР, 90 <Разрядка автора. - Q.P.>). "Царственное искусство" - синоним масонства - см. "Записку о масонстве" (ВР, II5). Работа над словом приобретает, таким образом, характер нравственного самосовершенствования.

11 В более ранней заметке, от 3.IX.51, Батеньков оговаривает случаи вынужденного заимствования иноязычных терминов: "Разделение мысли и совершающиеся в ней перемены от действия словом легко обнаруживаются параллельными и вариационными фразами. К числу последних принадлежит и употребление иностранных терминов. Это употребление тогда бывает законно, когда: 1., выражаемое понятие или разум принадлежит исключительно одному языку, в общей совокупности всех языков в человеческом слове на службу уму, единому для всех. 2., когда один какой язык предварил другой в каком-нибудь отношении развитием мысли. Такое употребление есть исключительное, временное, переходное, чисто условное" (УС, 7-7 об.).

12 См. в этой связи утверждение в заметке "Просодия": "каждый язык имеет свои свойства, которым высшее употребление просодии может служить выражением" (УС. 8 об.). В этой заметке (в записи от 22.XII.53) и в недатированных "Фило-

логических заметках" Батеньков пытается определить специфику просодической организации отдельных языков. В европейских языках, по его мнению, реализована эстетическая функция просодии; в китайском языке — смысловозначительная: китайский язык "прямо держится на мысли, подобно как пение на чувстве" (УС, I4). Недостатком европейских языков (тяготеющих к пению в силу своей "пластичности") Батеньков считает несоразмерность "субстанции слова с произносимыми звуками" — в отличие от китайского языка с его компактной, многозначной звуковой организацией. В свою очередь, китайский язык, "по удалению от чувства к мысли", труднообратим в пение (универсальное общение). Китайцам принадлежит сама концепция просодии. Батеньков указывает также на способ проявления просодии европейских языков в устной речи. "В европейских языках, — пишет автор "учения о слове", — просодическое выражение мысли является в ударении на слова в полных фразах" (УС, I4 об.). Батеньков стремится дифференцировать функции просодии (регулирующей единство мысли и ее воплощение в звуках и графике) в различных языках. Так, в "Филологических заметках" он наиболее четко (по сравнению с предшествующими записями) определяет своеобразие просодии греческого языка. См.: "Развитая до высокой степени просодия в греческом языке относилась собственно к произношению и не водворяла оттенков мысли в самых словах" (УС, I4). Ср. также характеристику русского языка и образное описание эстетической функции новых европейских языков в заметке "Просодия": "Великороссийский язык от прочих европейских явно отличается крупным содержанием слогов <...> Немецкий язык отличается <...> углублением <...> вгравированием в пространство. Французской острейми <так!> и ефиризацией <так!> штрихов. Итальянской смягчением <...> субстанции пространства" (УС, 8 об.).

- 13 Ср. в "Записке о масонстве": "Немаловажную обязанность < масона, ищущего изначального единства слова и мысли. — Q.P. > составляет метод просодии, к произнесению слов с подлежащею оттенкою, по требованию мысли. У нас остался пример от герцога Георгия ольденбургского <так!>, произнесенного п у т е й с о о б щ е н и я. Два родительных подведены в значение несклоняемого существительного" (ВР. II6 < Разрядка автора. — Q.P. >).

- I4 После этих слов должна следовать фраза, приведенная на полях л. 9 об.: "волею. При стремлении к выражению непослушной мысли, как бы подобно заикающимся". "Воля" (производная от "божественной воли") принадлежит, очевидно, к числу масонских терминов и является необходимым условием движения к познанию "вышей истины". Ср. текст опубликованного М.О. Гершензоном документа от 19.Ш.46, входящего в УС (РП, 38-39). "Действие волею на свой ум, память и воображение" - задача мастера масонской ложи, формулируемая в "Записке о масонстве" (ВР, II5).
- I5 Ср., напр., употребление слова "громада" в философских и мемуарных текстах (в общезыковом значении "вещь большого объема") - и в шуточных письмах к "клану" Елагиных (в значении "мир, общество, мирская сходка", приводимом у В.И. Даля с пометой "курское, воронежское" и актуальном в эпоху крестьянской реформы).

ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ НОВЕЛЛА ДОСТОЕВСКОГО "ПОЛЗУНКОВ"

И. А. Аврамец

Сюжетно-композиционная структура произведения Достоевского "Ползунков" имеет целый ряд таких признаков, которые традиционно выделяются исследователями в качестве основных признаков новеллы: острота и динамизм сюжета, построенного на конфликте, малый размер, пуантировка конца, "сказовое оформление". Вместе с тем, наряду с остросюжетностью текста, описывающего несколько взаимосвязанных интриг, это произведение содержит в себе черты психологического анализа, поскольку приведенный в начале повествования психологический портрет главного героя ориентирует читателя на восприятие всего текста как своеобразной психологической характеристики. Такое сочетание психологизма с остросюжетностью позволяет, как мы постараемся показать далее, определить жанр "Ползункова" как психологическую новеллу.

Новелла "Ползунков", безусловно, подходит и под определение "сказовая", поскольку герой-рассказчик имеет не только сюжетную функцию, но и "<...> неизбежно выступает в качестве основной мотивировки сказа"¹, и под определение "комическая", вернее, "трагикомическая новелла". М. А. Петровский, выделяя два типа новеллы - новеллу приключения, или авантурную, и психологическую новеллу, указывал, что во втором типе новелл авантурный элемент "<...> подчинен психологизму. Если "приключение" играет и здесь большую роль, то оно все-таки служит иному началу, которое и организует новеллу: в "приключении обнаруживается личность, характер героя или героини, что и составляет главный интерес повествования"². В новелле "Ползунков" не только "приключение подчинено психологизму, но и сказ и комизм, а также явная драматургическая оформленность монолога героя.

Новелла "Ползунков" имеет определенные черты близости к новелле "Честный вор". Оба произведения построены по принципу "текста в тексте" (первоначально новелла "Ползунков" носила название "Рассказ Плисмьлькова", что свидетельствует о центральном месте, которое занимает рассказ героя в новел-

ле). Пафос обеих новелл направлен на доказательство справедливости парадоксальных на первый взгляд утверждений: если новелла "Честный вор" посвящена обоснованию справедливости применения эпитета "честный" по отношению к человеку, укравшему и пропившему вещь своего "благодетеля", то новелла "Ползунков" посвящена обоснованию справедливости характеристики, данной рассказчиком главному герою, "всесветному шуту" и "человеку-тряпке": "<...> по моему мнению, это был честнейший и благороднейший человек на свете <...>" /II, 6/3.

Но, вместе с тем, если "Честный вор" представляет собой скорее эскиз, зарисовку в духе "физиологий" натуральной школы, то новелла "Ползунков" является самодовлеющим художественным целым, отличающимся сложной композиционно-сюжетной структурой и подробной сугубо индивидуализированной психологической характеристикой главного героя. Динамика событий, о которых повествуется в рассказе главного героя, неожиданный финал этого рассказа и в высшей степени "новеллистическая" пуантировка всей новеллы в целом конечной фразой героя: "Да как-то не выговорилось, господа!", - а также построенность на сказе, входящем в текст благодаря искусной речевой характеристике (включая и самохарактеристику) других героев, содержащейся в рассказе главного героя, - все это делает произведение новеллой *par excellence*.

В плане композиции новелла "Ползунков" отчетливо делится на две неравные части: краткое "слово" рассказчика о герое и более пространное "слово" героя о самом себе. "Предисловный рассказ", содержащийся в первой части, представляет собой психологический портрет "добровольного шута" и, предваряя рассказ самого Ползункова, имеет своей целью "завербовать" читателей в число сторонников героя, привлечь к нему симпатию, обеспечивая адекватное (с точки зрения рассказчика) прочтение второй части. Для достижения этой цели рассказчик нарушает правила соблюдения единого уровня "авторской компетенции": если начальная фраза новеллы ("Я начал всматриваться в этого человека"), а также некоторые другие факты, сообщаемые в "предисловном рассказе", свидетельствуют о том, что рассказчик впервые увидел героя, находясь в гостях у своего знакомого, и логично предположить, что рассказчик узнает героя почти одновременно с читателем, - то многие другие детали первой части противоречат такому впечатлению об "информированности" рассказчика.⁴

Содержащееся в "предисловном рассказе" указание на то, что Ползунков шесть лет "зарабатывал себе на жизнь" шутовством ("Цельх шесть лет пробивался он таким образом на божем свете и до сих пор не составил себе фигуру в интересную минуту займа?" (/П, 6/), соотносится с сообщением Ползункова о том, что его рассказ повествует о событиях, происшедших "ровно шесть лет тому". Из дальнейшего же рассказа Ползункова становится ясно, что именно эти события шестилетней давности привели его к теперешнему положению "всесветного шута", "комического мученика"; т.е. описанное Ползунковым происшествие и содержание "предисловного рассказа" соотносятся между собой как причина и следствие.

Таким образом, новелла демонстрирует такую сюжетную трансформацию фабулярного материала, которая позволяет, с одной стороны, повысить информативность психологического портрета героя, данного в "предисловной части" (помещение психологического портрета в конце новеллы сделало бы его в определенной степени излишним), а с другой - обеспечить "выделенное" место конца новеллы развязке рассказа Ползункова - сообщению о записке, сопровождавшей возвращенный герою подарок и заключающей в себе всего два слова: "первое апреля". Первоапрельский розыгрыш, задуманный героем "ради шуточки", привел к тому, что его самого "оставили в дураках", причем, вполне "всерьез", как бы предопределив, навязав ему на всю последующую жизнь роль "всесветного шута".

Ползунков сам, видимо, осознает свою жизнь как в некотором роде "реализацию тропа", поскольку именно сообщением об этой записке заканчивает свой рассказ, адресуясь к аудитории с вопросом о впечатлении: "Вот, господа, что, как вы думаете-с?!" /П, 15/. В ответ на нетерпеливое требование продолжения ("Ну, что же, что же дальше??") Ползунков возражает: "Чего дальше!" И последующее сообщение ("встретил я раз Федосея Николаича, хотел было ему в глаза подлеца сказать... - Ну! - Да как-то не выговорилось, господа!" /П, 15/), являясь "незапланированным" послесловием, выполняет роль пунта по отношению ко всей новелле в целом, заставляя вспомнить приведенное в начале определение рассказчика: "Одним словом, это был, что называется, человек-тряпка вполне" /П, 6/.

Финальная ситуация соотносится с двумя "попытками" Ползункова выступить в роли "подлеца": первый раз - когда Ползунков получил взятку⁵, которую затем вернул, а второй - когда лишь разыгрывал "подлеца", написав первого апреля ра-

порт об отставке⁶. Как в первом, так и во втором случае Ползунков выслушал все упреки и обвинения со стороны "обиженных" им начальника и его супруги. Сам же Ползунков, "дважды несостоявшийся подлец", столкнувшись с вполне реализованной и совсем не "ради шуточки" задуманной подлостью, оказывается не в состоянии "в глаза подлеца сказать".

Рассказ Ползункова построен таким образом, что сначала сообщается о таинственной встрече героев, при которой "произошло одно странное обстоятельство", а затем повествование перебивается вставленной "предысторией", объясняющей слушателям, какие отношения связывали главного героя с начальником и его дочерью, какими причинами было вызвано решение героя обменять "сверток бумаг" на "ассигнации". Начиная свой рассказ *ex abrupto*, Ползунков стремится придать ему как можно больше занимательности, таинственности, желая тем самым сразу привлечь внимание слушателей, всячески мешающих ему насмешливыми замечаниями и вопросами.

Новелла представляет собой не столько "рассказ в рассказе", сколько "сцену в рассказе": история, рассказанная Ползунковым, дана не в виде отдельного, замкнутого текста, как это сделано в "Честном воре", а в виде диалога, хотя и с преобладающей "партией" главного героя. Сценичность "текста в тексте" подчеркивается тем фактом, что герой рассказывает свою историю, взобравшись на стул, заменивший ему подмостки: "Вдруг я увидел, что чужак мой вскакивает на стул и кричит что есть мочи, желая, чтоб ему одному дали исключительно слово" /П, 6/. При этом главный герой, тщетно пытающийся вести "монологическую партию", оказывается втянутым в диалог со своими зрителями и слушателями, становящимися тем самым его "партнерами по сцене" с точки зрения наблюдателя - рассказчика новеллы.

Начиная свой рассказ, Ползунков всячески подчеркивает его литературную, "текстовую" природу, оговаривая его жанровую принадлежность, вводя предисловие, намечая композиционное членение своего "текста" и тщательно отделяя его от "контекста": "Я знаю одну историю - чудо! ..<..> Слушайте же ... <..> Начинаю; но, господа, это история особенная ... <..> Это история комическая. <..> И даже немного трагическая! <..> Словом, та история, которая вам всем доставляет счастье слушать меня теперь, господа, - та история, вследствие которой я попал в такую интересную для меня компанию. <..> Та история, мои сударики, после которой я бы желал ви-

деть многих из вас на моем месте. И наконец, та история, вследствие которой я не женился! <...> Итак, первая глава, господа: то было ровно шесть лет тому, весной тридцать первого марта <...> Был вечер. Над уездным городком сгущались сумерки, хотела выплыть луна..." /П, 7/.

Реплики слушателей, постоянно перебивающие рассказ Ползункова⁷, направлены против усилий Ползункова придать всему рассказу характер литературного текста. Содержащиеся в этих репликах призывы сократить "предисловие" к истории ("к делу!", "уж доканчивайте скорее аполог" /П, 7/), рекомендации по поводу стиля изложения ("Без каламбуров!" /там же/, "Рассказывайте проще, пожалуйста, не слишком старайтесь!" /П, 8/) и бесцеремонные забегающие вперед вопросы и замечания ("Позвольте поинтересоваться, как звали прошедшую мадаме Ползункову?" /П, 7/; "Бьюсь об заклад, что тут пахло взятками", "Что бы такое произошло между вами?" /П, 8/; "Так, стало быть, он их выкупил?"; "Много дал?"; "Ну, что ж он, простил?" /П, 9/, "Уж не госпожа ли Ползункова?" /П, 10/; "А! так вот она, взятка-то!" /П, 11/ и т.п.) свидетельствуют об иронически-презрительном отношении слушателей как к рассказу Ползункова, так и к его "автору", т.е. к самому Ползункову. Для слушателей "текстом" является не только рассказ главного героя, но и сама фигура Ползункова, чему способствует его подвижная мимика и жестикация, необычный "вид порядочно одетого господина, вскочившего на стул и кричавшего всем голосом" /П, 6/, а также его репутация "всесветного шута", который "вечно занимал деньги, то есть просил в этой форме милостыню, когда, погримасничав и достаточно насмешив на свой счет, чувствовал, что имеет некоторым образом право занять" /П, 5/⁸.

Таким образом, перебивающие рассказ героя реплики подтверждают и иллюстрируют приведенное в начале новеллы замечание: "Он с удовольствием позволял засмеяться над собой всем во все горло неприличнейшим образом, в глаза, но в то же время - и я даю клятву в том - его сердце ныло и обливалось кровью от мысли, что его слушатели так неблагодарно-жестокосерды, что способны смеяться не факту, а над ним, над всем существом его, над сердцем, головой, над наружностью, над всею его плотью и кровью" /П, 5/⁹.

Позиция рассказчика-наблюдателя, тщательно "протоколирующего" не только реплики, но и смех и даже восклицания типа "Ух!!!" и "Ах!!!", по отношению к аудитории Ползункова от-

ражена в том, как он описывает голос и внешность перебивающих Ползункова слушателей: "примолвил силльм голосом", "пищал один юноша", "закричал юноша в завитках" /П, 7/, "проговорил один солидно одетый и выстриженный молодой господин" /П, 8/, а также в высказанном им предположении: "Может быть, — кто знает, — может быть в эту минуту ему вспало на ум, что он почтнее многих из всей этой честной компании..." /П, 8/.

Предлагая слушателям свой рассказ, Ползунков всеми средствами стремится "насмешить на свой счет" своих "благодетелей". Этой цели, в первую очередь, посвящены каламбуры, разнообразные случаи игры слов, которыми перегружен рассказ Ползункова: "хотела выплыть луна <..> и я выплыл из своей квартиренки" /П, 7/; "а завещание-то совершить все в долгий ящик откладывал; оно и вышло вот так, что ни в каком ящике его не отыскали потом..."; "на большую ногу жил, затем что были руки длинные!" /П, 10/ и т.п. Эта особенность "слова" Ползункова вызывает протест слушателей ("Без каламбуров!"); сам Ползунков просит прощения за неудачный каламбур: "Ну ничего, нечего делать, господа, простите, обмолвился, — каламбурчик-то плох" /П, 10/. Таким образом, прием "украшения" речи становится предметом обсуждения. Причем, как мы уже отмечали по поводу новеллы "Чужая жена и муж под кровать"¹⁰, слово главного героя новеллы Достоевского имеет тенденцию к "экспансии" в речь других героев и речь самого рассказчика новеллы. Подобная ситуация характерна и для новеллы "Ползунков": каламбур Ползункова, вызвавший протест аудитории ("та история, вследствие которой я попал в такую интересную <курсив текста. — И.А.> для меня компанию" /П, 7/) перекликается с каламбуром рассказчика: "Цельх шесть лет пробивался он таким образом на божем свете и до сих пор не составил себе фигуры в интересную минуту займа!" /П, 6/; описывая одежду Ползункова, рассказчик, в целом отличаясь серьезным тоном, отмечает, что герой был одет "с поползновением на солидность и собственное достоинство" (в этом каламбуре, помимо прочего, обыгрывается фамилия героя); "каламбурят" и слушатели Ползункова: "та история, которая чего-нибудь стоит" (слово "стоит" обыгрывается жестом — вниманием кошелька), "как звали прошедшую мадаме Ползункову" /П, 7/.

Рассказывая историю о том, как его "оставили в дураках"¹¹, Ползунков выставляет собственную фигуру в невыгодном свете, применяя разнообразные речевые средства "самоуменьшения".

Так, говоря о своих действиях Ползунков как правило использует стилистически сниженные глаголы: "романсы таскаю", "каламбуры высживаю", "улизнул", "уплетнуть", "соврал", "что-то об амуре понес", "да как залюсь своими горючими", "облапишь их глупыми лапами", "напутал вздору, наврал", "чебурахнулся", "я и сам зарюмил", "меня тут и краска прошибла", "бряк перед ним на колени" и т.п.

Той же цели служат деминутивы, которыми изобилует речь Ползункова, главным образом, в тех местах, где он говорит о себе: "втихомолочку", "квартиренка", "сердчишко", "денежки", "голосенко", "дельце", "городишко", "обиходцем да стороночкой", "бледенька", "глазки", "белобрысенькая", "пуншик", "сударики", "шуточка", "сердечко", "тестюшка", "ранехонько".

"Самоумаление" Ползункова демонстрируют и постоянные "слово-ерсы" в речи героя. Чаще всего они употребляются Ползунковым в диалогах с аудиторией, причем, в таком контексте, который свидетельствует о двойной функции этих "слово-ерсов"¹²; подчеркивая собственное ничтожество, Ползунков одновременно усугубляет ироническое звучание своих почтительных и угодливых ответов, благодаря разительному контрасту между бесцеремонностью и грубостью реплик, перебивающих рассказ Ползункова, и униженной формой его ответов, в которых он в завуалированном виде позволяет себе "отделать своих покровителей": " <..> то было ровно шесть лет тому, весной, тридцать первого марта, - заметьте число, господа, - накануне... - Первого апреля! - закричал юноша в завитках. - Вы необыкновенно угадливы-с" /П, 7/; "Взятками-с! - подхватил Ползунков. - Эх! Пусть я буду либералом, каких много видел я! если вы тоже, как вам попадетса служить в губернии, не погреее рук... на родном очаге..." /П, 8/; "Дал столько, за сколько иной в наше время продал бы совесть свою, всю, со всеми варьяциями-с ... если бы только что-нибудь дали-с". /П, 9/"; <..> в пух засовестился, готов прощенья просить у Федосея Николаича... - Ну, что ж он, простил? - Да я не просил-с <..> я только так говорю, что так оно было тогда; у меня, то есть, сердце горячее" /там же/.

Таким образом, не только сюжет рассказа Ползункова, но только содержащиеся в этом рассказе постоянные "самообличения" главного героя, выставляющего себя в смешном свете, но и сам стиль изложения Ползунковым своей "комической и даже немного трагической истории, его речевая манера со всеми ее особенностями, - все это в высшей степени оправдывает и иллюстрирует "психологический портрет" героя, приведенный в

первой части новеллы.

"Предисловный рассказ", составляющий первую часть новеллы, с одной стороны, выступает в роли "ключа", необходимого для "дешифровки" второй части, создает определенную инерцию, благодаря которой обеспечивается адекватное прочтение второй части (вплоть до таких деталей, как "слово-ерсы" героя или приведенные без комментариев возгласы из аудитории), а с другой - переносит центр тяжести с традиционно новеллистической "событийности" рассказа Ползунова на психологию "автора" и одновременно героя этого рассказа. Для традиционной новеллы "новым" является то, что происходит с уже "заданным" героем, или же то, кем оказывается герой в результате разоблачения, обнаружения его истинного лица, тогда как для новеллы "Ползунок" "новым" является не только и не столько развязка первоапрельской шутки героя, сколько сам характер героя. Иными словами, в этой новелле происходит "рематизация темы": если традиционную новеллу отличает такое построение, при котором начало текста содержит информацию о заданной ситуации (тема), а конец - информацию об изменениях этой ситуации (рема), и коммуникативной целью "высказывания" является сообщение об этих изменениях, то в новелле Достоевского рема (происшествие, случившееся с героем) актуализирует тему (психологический портрет героя, созданный рассказчиком новеллы в "предисловном рассказе").

Именно благодаря такой "переакцентировке" сюжетных элементов, роль пунта в этой новелле выполняет действие, которое не было совершено, - слово, так и не сказанное героем.

Таким образом, новелла "Ползунок", формально представляющая собой созданный по законам новеллы приключений текст, в своей основной части (т.е. в рассказе Ползунова) содержащий повествование о динамично развивающихся событиях с весьма неожиданным финалом, по сути является образцом психологической новеллы, основной пафос которой заключается в создании образа страдающего шута, "комического мученика", - образа, различные модификации которого встретятся затем в последующем творчестве Достоевского: в повести "Село Степанчиково и его обитатели" (Ежевикин), в романах "Преступление и наказание" (Мармеладов), "Братья Карамазовы" (штабс-капитан Снегирев).

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Гофман Ф. Фольклорный сказ Даля // Русская проза. - Л., 1926. - С. 235.
- ² Петровский М.А. Повесть // Л.Э. Словарь литературных терминов. - М.; Л., 1925. - Т.2. - Стлб. 599.
- ³ Цит. по: Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: В 30 т. - Л., 1972-1987. Римская цифра в скобках означает том, арабские - страницы.
- ⁴ Ср.: "Он как будто боялся насмешки, тогда как почти добывал тем хлеб, что был всесветным шутком и с покорностью подставлял свою голову под все щелчки, в нравственном смысле и даже в физическом, смотря по тому, в какой находился компании." /П, 5/; ср. также описание рассказчиком способа занимать деньги, которым пользовался Ползунков, и, наконец, сообщение о "порывах великодушия", иногда овладевавших Ползунковым: "Еще черта: чудак был самолюбив и порывами, если только не представляло опасности, даже великодушен. Нужно было видеть и слышать, как он умел отделать, иногда не щадя себя, следовательно с риском, почти с геройством кого-нибудь из своих покровителей, уже донельзя его разбесившего. Но это было минутами..." /П, 6/.
- ⁵ Сам Ползунков, сообщая об этом случае, по отношению к себе употреблял слов "поподличал": <...> думал-думал - да хватить донос! Ну, поподличал, друга выдать хотел, сознаюсь <...> : /П, 10-11/.
- ⁶ Ср.: "<...> дескать, вот же вам, родные мои благодетели, и ни вас, ни дочки вашей знать не хочу, денежки-то вчера положил в карман, обеспечен, так вот, дескать, вам рапорт об отставке. Не хочу служить под таким начальством, как Федосей Николаич! в другую службу хочу, а там, смотри, и и донос подам. Этаким подлецом представился, напугать их выдумал!" /П, 13/.
- ⁷ Ср. с ситуацией в "Идиоте" (сцена чтения Ипполитом Терентьевым своего "необходимого объяснения", вызывающего аналогичные реплики слушателей, иронично настроенных как по

отношению к предлагаемой их вниманию "исповеди" Ипполита, так и к самому Ипполиту).

8 Ср.: "Словом, та история <...>, которая чего-нибудь стоит, - примолвил сильным голосом один белокурый молодой господин с усами, запустив руку в карман своего сюртука и как будто нечаянно вытащив оттуда кошелек вместо платка" /П, 7/.

9 Подтверждают это и высказывания Ползункова, "перебивающего" самого себя: "А только поверите ли, господа, я никогда не брал взятки, - сказал Ползунков, недоверчиво оглядывая все собрание. Гомерический, неумолкаемый смех всем залпом своим накрыл слова Ползункова. - Право, так господа... Но тут он остановился, продолжая оглядывать всех с каким-то странным выражением лица." /П, 8/; "Вы смеетесь да шепчетесь, я ведь вижу! После, как расскажу вам всю мою подноготную, меня же начнете гонять, а я-то вам говорю, говорю! Ну, кто мне велел! Ну, кто меня гонит! Кто у меня за плечами стоит да шепчет: говори, говори да рассказывай! А ведь говорю же, рассказываю, вам в душу лезу, словно вы мне, примером, все братья родные, друзья закадышные... э-эх!.." /П, 12/.

10 Аврамец И.А. Комическая новелла Достоевского // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1987. - Вып. 748. - С. 83-84.

11 Ползунков неоднократно употребляет слово "дурак" по отношению к самому себе: "стоишь дурак дураком" /П, 10/; "я как дурак и погиб тут же на месте" /П, 11/; "А я как дурак: "Первое апреля! с праздником Вас, Федосей Николаич!" /П, 13/.

12 Совершенно иную роль играют те же "слово-ерсы", неожиданно появившиеся в речи начальника Ползункова, когда тот сообщает герою о причинах его отставки и отказывает ему от дома. Тщательно воспроизведенные Ползунковым, эти "слово-ерсы" свидетельствуют о намерении Федосея Николаевича подчеркнуть дистанцию между ним и Ползунковым, с которым до того он говорил "по-родственному" и даже "на ты".

ТРИ РОМАНА

П.С. Рейфман

Предлагаемая читателям заметка является как бы вступлением к подготовленной автором сопоставительной статье о романах Н.Г. Чернышевского "Что делать?" и Ф.М. Достоевского "Преступление и наказание". Сравнивая эти произведения надо, в сущности, говорить не только о них, но и о романе И.С.Тургенева "Отцы и дети". Все они, пожалуй, наиболее ярко отразили литературно-общественную борьбу 1860-х годов, являясь ключевыми произведениями этой борьбы. Они тесно связаны друг с другом, и каждый из последующих включал в себя полемические тенденции в отношении предыдущего¹. Конечно, было бы нелепо сводить содержание анализируемых романов к таким тенденциям, но и упускать их из виду тоже нельзя.

По сути дела, полемика началась ранее, с конца 1850-х годов, до появления "Отцов и детей". Оценивая произведения Тургенева, "Рудина", "Асю" и др., Чернышевский выражал сомнение, что "лишний человек" сможет ответить на вопрос "что делать?", решить задачи, стоящие перед страной. Такой вопрос поставил сам Тургенев, в ряде произведений, в частности в "Рудине". Его задает герою Наталья во время свидания у Авдوخина пруда; "Что вы теперь намерены делать?", "что нам надобно теперь делать?" - спрашивает она, на что Рудин может лишь ответить: "Разумеется, покориться"². Чернышевский в статье "Русский человек на rendez-vous", приводя эти слова Натальи и Рудина, делал вывод, что несостоятельность последнего на любовном свидании - следствие его общей несостоятельности, определяемой социальными причинами. Возможность решения важных для России задач Чернышевский связывал с появлением новых людей, разночинцев, которые все могут сделать, и даже на свидании будет вести себя иначе, чем "лишние люди" (об этом в статье прямо не говорилось, но подразумевалось).

Тургенев был во многом согласен с подобными выводами. В романе "Накануне" он давал свой вариант "нового человека", Инсарова, который, между прочим, не спасовал и на rendez-vous.

Правда, уже здесь писатель указывает и на некоторую пря-

молинейность Инсарова. Вспомним два скульптурных портрета, сделанных Шубиным³.

Добролюбов откликнулся на роман "Накануне" статьей "Когда же придет настоящий день?". Высоко оценив творчество Тургенева и его новый роман, Добролюбов истолковывал образ Инсарова в революционно-демократическом ключе, во многом расходясь с Тургеневым в оценке его героя, осторожно высказывая сомнение в том, что автору "Накануне" под силу правдиво изобразить "нового человека" в деле, что он "и не в состоянии" это сделать⁴. Да и не только в деле: "Его <Инсарова - П.Р.> внутренний мир недоступен нам <...> Даже любовь его к Елене остается для нас не вполне раскрытой"⁵.

Тургенев же считает, что революционные демократы, для которых "новый человек" - "свой", хорошо знакомый, все-таки слишком упрощенно представляют себе его, как некую положительную схему, нечто, лишенное всяких противоречий, легко решающее все возникающие перед ним проблемы, не способные "пропустить благоприятную минуту"⁶, и тогда, когда речь идет об общем деле, и тогда - когда о личном, об отношениях между мужчиной и женщиной.

Тургенев видел, правда, что и в реальной жизни определенному типу "новых людей" свойственна некоторая прямолинейность, но полагал, что в действительности "новый человек" все же не такой схематичный, как это представляется Чернышевскому. У последнего, по мысли Тургенева, получается слишком уж все просто, хотя на самом деле все обстоит не совсем так.

Образ русского Инсарова-Базарова, помимо прочего, явился как бы тургеньевским ответом на упреки Чернышевского и Добролюбова: вот вам "новый человек" со всем его "нутром"; ему тоже нелегко; с ним тоже отнюдь не все благополучно; и он не выдерживает, как и "лишний", испытания на свидании, оказывается сложнее и трагичнее, но и богаче, чем вам представляется.

Роман "Отцы и дети" не являлся "антинигилистическим", хотя его истолковали в таком духе деятели и революционного, и реакционного лагерей в 1860-е годы, да и не только в 1860-е⁷. Но полемические тенденции, отголоски спора с Чернышевским в нем отчетливо ощущаются. При всей своей силе и действенности, Базаров - фигура трагическая; он вовсе не победитель, и гибель его не случайна. Он несомненно ближе народу, чем кто-либо из "отцов", и с гордостью говорит, что

дед его землю пахал. Но народ и для Базарова во многом чужд, как и Базаров для народа. Мужик говорит о Базарове: "Так, болтал кое-что; язык почесать захотелось. Известно, барин; разве он что понимает?"⁸.

Во время же "свидания" "натура" Базарова, глубокая, естественная, полная жизни, вступает в конфликт с его теорией, абстрактной, схематичной. Последняя отвергает всякий "романтизм", сводит отношения между мужчиной и женщиной к физиологии, отвергает любовь "в смысле идеальном": хотя Базаров вскоре начинает понимать, что от Одинцовой "не добьешься толку", но и "отвернуться от нее он, к изумлению своему, не имел сил"⁹. Все на "свидании" оказывается сложнее, чем по теории, все оказывается не так просто и в других сферах жизни. Трагедия определяется тем, что Базаров пытается ломать себя во имя теории ("самолом"), и ни к чему хорошему такое самоломание, по Тургеневу, привести не может.

Несостоятельность Базарова на свидании как будто не должна была бы ставиться в упрек Чернышевскому: его уж никак нельзя обвинять в том, что он сводил любовь лишь к физиологии; позднее, в романе "Что делать?", нарисована такая "идеальность", что даже "отцам" не снилась. Тургенев прав в другом: он верно уловил теоретичность, абстрактность представлений Чернышевского в сфере "женского вопроса". И в полемике по этому поводу, защищая сложность "нового человека", Тургенев ближе к жизни, чем Чернышевский. Полемичность "Отцов и детей" заключалась не в карикатуре, тем более не в пасквиле, не в сатирической обрисовке Ситникова и Кукшиной, а в глубоких и грустных раздумьях о сущности и положении нового человека.

Роман Чернышевского "Что делать?" продолжал полемику, хотя, как и в других случаях, к ней не сводился. Чернышевский не принял Базарова и продолжал настаивать на своем варианте "нового человека", как ему казалось наиболее правдивым, близком жизни, как раз на том варианте, который только что отвергал Тургенев.

Сюжетная ситуация "Что делать?" в значительной степени ориентирована на литературную традицию, русскую и зарубежную. Вполне сознательно Чернышевский сопоставляет свое произведение с романом Герцена "Кто виноват?", начиная от названия, поставленного в форме вопроса, и кончая содержанием, соотношением персонажей. Но у него, в отличие от Герцена, любовный треугольник, где все несчастны и нет выхода, легко

превращается в квадрат из двух счастливых пар. Ведь речь идет о "новых людях", а не о каких-нибудь Бельтовых и Круциферских, и этим "новым людям" не столь уж сложно решить и более важные проблемы, чем любовные.

Книга Чернышевского ориентирована и на роман Жорж Санд "Жак". С последним автор "Что делать?" познакомился еще в студенческие времена, в 1849-м году¹⁰. Тогда он был очень увлечен Санд: "сильный, великий, увлекательный, поражающий душу писатель, эта Жорж Занд: все ее сочинения должно перечитать"¹¹. Он даже пытается срисовать ее портрет¹². О Санд неоднократно упоминается в "Что делать?", и даже Рахметов "прочел с наслаждением" два ее романа¹³. Правда, к этому времени Чернышевский относится к Санд гораздо менее восторженно. Поэтому Рахметов, прочтя два романа и просмотрев третий, считает, что больше ничего нового у нее не найдет: "больше читать нужно"¹⁴.

Ситуация, изображенная в "Жаке", тоже перекликается с сюжетом "Что делать?": герой, чтобы не мешать счастью жены, Фернанды, полюбившей Октава, кончает жизнь самоубийством, симулируя несчастный случай в горах. В предсмертном письме, адресованном Сильвии, он пытается оправдать влюбленных, их эгоизм: "Не проклинай двух любовников, которым пойдет на пользу моя смерть. Они не виноваты, они любят друг друга <...> Эти двое погрязли в эгоизме, но ведь эгоизм, пожалуй, ценное качество. У кого нет эгоизма, тот не приносит пользы ни себе самому, ни другим. Кто не хочет, чтобы его вытеснили с его места в обществе, должен любить жизнь и стремиться к счастью вопреки всему. То, что в обществе называется добродетелью, представляет собою искусство удовлетворять свои желания, не задевая открыто других и не навлекая на себя их опасную враждебность"¹⁵. Но героями здесь оказываются все же не такие люди, а образцы "более строгих душ", "размышляющих умов", которые "не могут жить только для самих себя", стремятся действовать "на благо обычным людям" — Жак и Сильвия¹⁶. В романе Чернышевского можно без труда уловить отголоски подобных мотивов, но осмысляются они совсем по-иному, полемически к трактовке Санд.

Но все же, пожалуй, в первую очередь полемик в "Что делать?" ведется с тургеневскими "Отцами и детьми". Чернышевский как бы обращается к Тургеневу со словами: вы, судя по Базарову, плохо знаете "новых людей", а я их хорошо знаю и покажу, какие они на самом деле. И он был во многом прав. Он

действительно хорошо знал "новых людей" и сумел очень правдиво отразить в романе многие их особенности. Произведение Чернышевского оказало существенное воздействие на революционно-демократическую молодежь 1860-х годов, на последующие поколения. Почитатели Чернышевского строили нередко по роману свою жизнь, свою мораль, семейные отношения.

Но была в "Что делать?" и некоторая прямолинейность, схематичность, теоретическая абстрактность изображения, оторванность от земли, некоторая "железобетонность" персонажей, упрощенность решений. Остановимся на одном примере, на рассказе о встрече Лопухова с неким "осанистым", с "вашим превосходительством", с "тузом" со "звездой", т.е. с генералом или действительным статским советником¹⁷. Не исключено, что эта сцена сознательно ориентирована Чернышевским на аналогичную сцену встречи Акакия Акакиевича со "значительным лицом" в гоголевской "Шинели". Все симпатии автора романа в этой сцене на стороне Лопухова, который ведет себя так, как должны поступать "новые люди", в отличие от "маленького" и "лишнего" человека. Знаменательно, что в рассказанном эпизоде, как и в эпизоде с Кирсановым, приводимым здесь же, раскрывается, по Чернышевскому, сущность "нового человека": "Какой человек был Лопухов?"¹⁸. Как известно, "туз" посрамлен: Лопухов укладывает его в канаву, а затем еще иронизирует по поводу его падения. Столкновение же произошло из-за того, что "осанистый" не привык перед кем-либо сторониться, но и у Лопухова "было в то время правило: кроме женщин, ни перед кем первый не сторонюсь"¹⁹. Так, по мнению Чернышевского, и должен себя вести "новый человек". Не случайно рядом приводится аналогичный рассказ из жизни Кирсанова: история с дамой с титулом "очень хорошим", у которой "тузы бывали на посылках" и ее сыном Nicolas.²⁰ Возникает каверзный вопрос: что бы случилось, если бы на одной дороге встретились два незнакомых человека типа Лопухова?

Не следует, конечно, предполагать, что Чернышевский мог бы напоминать в реальном подобном столкновении своего персонажа. В романе "Что делать?" Чернышевский вообще нередко наделяет героев теми качествами, которые кажутся ему важными, привлекательными, но которыми сам автор не обладает. Это своего рода мечта, "идиллия", некая романтизация реальности. Поэтому все "новые люди" наделяются незаурядной физической силой (и Лопухов, и Кирсанов очень сильны, не говоря уже о Рахметове). До крайности идеализируется Вера Павловна, образ

которой, видимо, в значительной степени ориентирован на сильно приукрашенный облик жены Чернышевского, Ольги Сократовны: "Мама мне говорила, что в лице Веры Павловны Чернышевский хотел изобразить Ольгу Сократовну, которую он страшно идеализировал"²¹. Вся семейная гармония четы Лопуховых, а затем четы Кирсановых проецируется отчасти на семейный быт Чернышевских, но далеко не тождественный тому, что было на самом деле. Описания доходят до сентиментальности, слащавости, когда, например, описывается как Вера Павловна нежится в своей постельке, пьет кофе, принимает ванну. Здесь, следует, правда учитывать и то, что сцены семейного счастья должны были казаться особенно лучезарными узнику Петропавловской крепости, и то, что своеобразное эпикурейство являлось непрменной частью концепции "разумного эгоизма" (хотя сам Чернышевский, ее исповедовавший, отнюдь не был эпикурейцем).

В воспоминаниях В.Н. Шаганова рассказывается о комедии Чернышевского "Другим нельзя", написанной во время пребывания на каторге. Сопоставляя комедию с романом "Что делать?", Шаганов отмечает "слишком личный, интимный характер этой комедии"²². Думается, что подобную характеристику в какой-то степени можно отнести и к роману "Что делать?". Как уже говорилось, черты Ольги Сократовны проглядывают в образе Веры Павловны. Не исключено, что и в Лопухове отразились какие-то детали характера самого Чернышевского (как позднее, в "Прологе" в Волгине). К ним, как нам кажется, относится рассуждение Лопухова о разнице характеров его и Веры Павловны: он делит людей "на два главных отдела"; для одного "правило" — "жизнь с другими", второму же "нужно наоборот: в уединении им просторнее, чем в обществе других (<...> Я принадлежу к людям необщительным, она — к общительным. Вот и вся тайна нашей истории"²³.

Назвав свое произведение словами "Что делать?", автор ставит после этих слов вопросительный знак. На самом деле роман Чернышевского не вопрос, а ответ. Название имеет такой смысл: вы спрашиваете: "что делать?", я отвечаю вам на ваш вопрос; и в отношении нового общественного устройства, и в отношении устройства семейного, если уж обстоятельства сложились так, как у Лопуховых и Кирсанова. В романе как бы даются рекомендации, как нужно поступать в тех или других случаях жизни. Чернышевский уверен, что, вооруженный своей теорией, он может дать такие рекомендации, и во многом был прав, считая так. Как и в "Антропологическом принципе" в фи-

лософии", он руководствуется, предлагая их, этическими понятиями о добре, тождественном пользе. В романе этическая концепция Чернышевского облекается в форму теории "разумного эгоизма". Не останавливаясь подробно на сущности этой теории, отметим лишь, что она одновременно и противопоставляется морали "проницательного читателя", буржуазного обывателя-эгоиста, и сближается с нею. В конце третьей главы, беседа с "проницательным читателем" перед его изгнанием, автор замечает, что новые люди тоже "хитрецы" и "эгоизм-то" в них "играет"; для своих целей "они хлопочут и придумывают всякие штуки не менее усердно, чем ты для своих целей, только цели-то у вас различные, потому и штуки придумываются неодинаковые тобою и ими: ты придумываешь дрянные, вредные для других, а они придумывают честные, полезные для других"²⁴. Потенциально здесь сформулирована верная мысль об единстве целей и средств, но акцент все же делается на целях. Учитывая содержание всего романа, можно прийти к выводу о том, что Чернышевский слишком широко понимает рамки такого единства, очень свободно трактуя "полезность" средств, употребляемых для достижения благих целей.

Особенно отчетливо это высказано в черновой редакции романа. Здесь, например, Кирсанов, убеждая Катю Полозову в том, что ему можно верить, заявляет следующее: "Я не говорил вам, что я никогда не лгу, — я лгу, но только, когда лгать — благородно. Я тоже не скажу вам, что я не хитрю, — нет, я хитрю, но только когда это честно"²⁵. Достоевский не мог знать приведенных слов Чернышевского о "благородной" и "неблагородной" лжи, но тенденции к подобным выводам он уловил и по опубликованному тексту "Что делать?".

Подробно на затронутом вопросе мы собираемся остановиться в другой статье. Пока же отметим, что Достоевский, прочитав "Что делать?", должен был увидеть в теории Чернышевского нечто родственное концепции буржуазного эгоизма, индивидуализма, аморальности. Другой вопрос: насколько был прав Достоевский в подобном сближении? Некоторые основания для его выводов все же имелись. Кстати, в таком же ключе воспринимали теорию нравственности Чернышевского не только его противники, но и многие сторонники, хотя оценка фактов в том или в другом случае давалась диаметрально противоположная. Не будем говорить о Нечаеве. Напомним лишь о деле Каракозова, совершившего покушение на Александра II как раз в 1866 г., когда писался и публиковался роман "Преступление и наказание".

Во время следствия по делу каракозовцев (оно велось также в 1866 г., приговор вынесен 24 сентября этого года), чрезвычайно часто упоминалось имя Чернышевского. Он был для участников кружка, во многом, идейным руководителем, идеалом революционера. Задача освобождения Чернышевского являлась для каракозовцев одной из основных; именно для ее осуществления планировались различные способы добычи денег. В приговоре говорилось, что освобождение Чернышевского нужно было, по мнению каракозовцев, "для руководства предполагавшейся революцией и для издания журнала, так как роман этого преступника "Что делать?" имел на многих из подсудимых самое губительное влияние, возбуждив в них нелепые противообщественные идеи, и, наконец, предлагалось принять за правило, что цель оправдывает средства"²⁶.

Знаменательно, что выводы о влиянии романа Чернышевского и рассуждения о цели, оправдывающей средства, здесь слиты воедино. Подобное сближение действительно оказывалось возможным при знакомстве с материалами следствия. Все подсудимые постоянно говорят об авторитете Чернышевского, его теорий. И в то же время постоянно возникает вопрос о вседозволенности средств, о яде, ноже. Один собирается жениться на богатой купчихе, другой - отравить отца, чтобы добыть денег на революционное дело, на освобождение Чернышевского²⁷, получить сразу, как хочет и Раскольников, "весь капитал".

Чернышевский вовсе не утверждал, что "все средства хороши". Многие его "почитатели" доводили до крайне вольного толкования высказанные им мысли. Но некоторая снисходительность к средствам, употребляемым для достижения хороших целей, у него все-же ощущается. Акцент делается именно на целях.

Следует помнить, что концепции Чернышевского, при всем его влиянии на современность (мастерские, коммуны и т. п.), не выходили из сферы теоретической, что люди его типа, как правило, - жертвы, а не победители; они - мученики, пророки, свято убежденные в истинности своих воззрений, расплачивающиеся за эти воззрения собственной, а не чужой кровью. Героичность позиции Чернышевского не вызывает сомнений. Вся его жизнь, в том числе и создание романа, - своего рода подвижничество.

В решении "женского вопроса", как оно дается в романе "Что делать?", при всей абстрактности, прямолинейности, очень много гуманного, вызывающего глубокое сочувствие, вплоть до

грусти и умиления, особенно, если учитывать некоторую ориентированность материала на сферу личного. Идиллия большей частью смешна и одновременно трогательна.

Необходимо помнить и о том, что изображенная в "Что делать?" ситуация, предлагаемые из нее выходы не претендуют на типичность, являясь все же исключениями (так уж сложились обстоятельства), и ситуация, и выходы - реакция на женское неравноправие, возникшая и в Европе, и в России, отразившаяся и в литературе, и в быту (Михайлов - Шелгуновы, Сеченов - Боковы и т.п.). Все это широко известно, об этом писалось тысячи раз. Содержание нашей статьи вовсе не является попыткой пересмотреть написанное. Мы хотели лишь обратить внимание на те стороны, которые определили полемичность "Преступления и наказания" по отношению к "Что делать?".

В романе Достоевского, по нашему убеждению, несомненно существует слой, полемически направленный против концепций "Что делать?". Речь идет и здесь, как и в тургеневских "Отцах и детях", о серьезной полемике, а не о карикатуре, не о пасквиле. Отголоски отношения Достоевского к Чернышевскому в период от 1863 по 1866 гг. (время между появлением "Что делать?" и "Преступления и наказания"), вызванные, видимо, и чтением романа Чернышевского, ощущались уже в "Зимних заметках о летних впечатлениях", в "Записках из подполья", в "Крокодиле". "Преступление и наказание" представляло в этом плане нечто новое, как бы развернутый ответ на вопрос: к чему можно прийти, следуя теории, сформулированной в "Что делать?".

Достоевский придавал большое значение роману Чернышевского, влиянию этого произведения на русское революционно-демократическое движение. В романе "Бесы" Степан Трофимович "изучает" "Что делать?", чтобы, готовясь к столкновению с "визжавшими", знать заранее их приемы и аргументы по самому их "катехизису"²⁸. Знаменательно, что слово "катехизис" сближает роман Чернышевского с "Катехизисом революционера" - программным документом "нечаевцев". Достоевский вкладывает приведенную оценку "Что делать?" в уста рассказчика, от лица которого ведется повествование. Здесь же крайне резкая характеристика романа Чернышевского дается от лица Степана Трофимовича. Но высказывания самого Достоевского о "Что делать?", неосуществленное намерение писать о романе статью, сопоставляя его со "Взбаломученным морем" Лисемского, упоминания, встречающиеся в переписке и т.п., позволяют утверж-

дать и то, что автор "Преступления и наказания" настроен далеко не примирительно к произведению Чернышевского, и то, что Достоевский не безразличен к роману "Что делать?", понимает его значение²⁹. Такое понимание определяет и полемические мотивы "Преступления и наказания", отнюдь не сводившиеся к изображению Лебезятникова и его воззрений по "женскому вопросу".

Достоевский явно сближает Раскольникова с "молодым поколением", с оппозиционно настроенными слоями общества, делает его бунтарем, противником существующего порядка и в то же время связывает его с идеями буржуазного эгоизма, индивидуализма. И не следует, по Достоевскому, противопоставлять одно другому. Не случайно двойниками Раскольникова являются и Свидригайлов, и Лужин. Ориентация образа Раскольникова одновременно и на революционную молодежь, и на наполеоновский буржуазный индивидуализм, кажущаяся размытость границы между вроде бы совершенно различными явлениями у Достоевского вполне сознательны. Социализм и буржуазность, по Достоевскому, близки друг к другу: "Белоаравовцы не замечают <...> что социализм только есть органический продукт западной жизни и всех противоречий ее. Учение белоаравовцы принимают, а то, из чего произошло оно <...> отвергают. Ведь только на Западе, и только на одном Западе, могло оно явиться"³⁰.

Основанием для такого сближения, с точки зрения Достоевского, служит и то, что и в социализме, как и в любой западного толка буржуазности, в основе лежит "свой интерес"³¹, ради достижения которого оправдываются любые средства; цели могут быть различными: в одном случае субъективно благородные и возвышенные, в другом - откровенно низменные и эгоистические.

Вновь вспоминается, как раз в 1864-1865 гг. "Молодая Россия", уже как некий символ, обобщенное наименование русского революционного движения: "А наша "Молодая Россия" <...> уже несколько лет <...> стремится всеми силами своими доказать..."³². Опять возникает мотив крови в связи с мыслями о "революционной партии": "налет крови гораздо больше, чем стоит вся полученная выгода. (Впрочем, кровь у них дешева.)"³³. Упоминается о замысле статьи, видимо, как-то сближающей действия Тьера и русских революционных демократов: "Статья о Тьере "Современника" - развить в статье образ действий Тьера и белоаравовцев"³⁴. Все приведенные раздумья усложняются размышлениями Достоевского о соотношении социализ-

ма и католической церкви. Развитие последней, с точки зрения Достоевского, воплотится "в иезуитизм и в социализм", в оправдание "всех средств", в привнесённый "в революцию иезуитизм"³⁵.

Большинство подобных рассуждений, в которых проблема целей и средств занимает очень важное место, в большей или меньшей степени ориентирована и на роман Чернышевского "Что делать?". Не случайно, именно после появления его, с 1863–1864 гг., резкость оценок Достоевским социализма, революционности на Западе и в России качественно возрастает. Конечно, нужно учитывать и другие причины: эволюцию воззрений Достоевского, определяемую отнюдь не только книгой Чернышевского, обострение полемики с революционными демократами, связанное с изданием журнала "Эпоха", раздумья, вызванные смертью жены и т.п. Но, при всем при том, впечатления, полученные непосредственно при чтении "Что делать?", несомненно играли чрезвычайно существенную роль. Думается, можно говорить о новом этапе отношения Достоевского к Чернышевскому.

В "Записной книжке" и "Записных тетрадях" за 1863–1865 годы упоминания о Чернышевском, его романе, прямые и косвенные, встречаются довольно часто³⁶. Достоевский собирается писать статью о "Что делать?", о нигилистических романах, крайне резко оценивает их³⁷. Здесь тоже не все сводится к роману "Что делать?", но имеется в виду и он. В какой-то степени и к Чернышевскому, хотя и не только к нему, относится и размышление Достоевского о людях, которые пытаются "заменить жизнь теориями": "Не мешает об этом подумать нашим теоретикам и белоаравцам. Тип этих чревоушителей Белой Арапии – это евнух Пушкина (которого они так не любят) в "Бахчисарайском фонтане"³⁸.

Как известно, проблематика "Преступления и наказания" связана во многом с вопросом о "праве на кровь". Именно к признанию такого права приходит Раскольников, рассуждая о "целях" и "средствах". Хотя роман "Что делать?" пронизан мыслью о революционном переустройстве общества, ничего подобного о "праве на кровь" в нем не говорится. Есть, правда, один эпизод, который мог привлечь внимание Достоевского³⁹. Он связан с историей любви Кати Полозовой к Соловцову. Кирсанов здесь из лучших побуждений, дважды считает себя вправе вмешиваться в решение вопроса о человеческой жизни и смерти. Стараясь заслужить доверие Кати, он обещает дать ей, в случае нужды, "яд – прекрасный, убивающий быстро, без всяких

страданий"⁴⁰. Позднее, чтобы сломить сопротивление Полозова, Кирсанов вновь говорит о яде, уверив консилиум, "что, по целовеколюбию, следует прекратить страдания больной приемом морфия, от которого она уж не проснулась бы"⁴¹.

Речь идет не о простом запугивании, которое в любом случае не могло привести к смертельному исходу. И когда на вопросы Полозова: "Неужели вы в самом деле дали бы ей смертельный прием? <...> И у вас достало бы духа?" Кирсанов холодно отвечает: "Еще бы! Разумеется <...> Еще бы на это не достало, - что ж бы я за тряпка был!", он не жлет⁴². И не случайно у Полозова возникает мысль, что Кирсанов говорит о смерти человека, "как повар о зарезанной курице"⁴³, всплывает в памяти забытое воспоминание о берейторе Захарченко, объезжающем жеребца, который "хорошо вытанцовывает под Захарченкой, только губы у "Громобоя" сильно порваны, в кровь"⁴⁴.

О серьезности намерений Кирсанова свидетельствуют и его размышления о том риске, на который он идет, решившись говорить о возможности отравления: "Надобно прибегнуть к радикальному средству. Оно рисковано <...> но при нем только риск, а без него верная гибель. И риск в нем вовсе не так велик <...> Из всей лотереи только один билет проигрышный. Нет никакой вероятности, чтобы вынулся он, но если вынется? Кто идет на риск, должен быть готов не моргнуть, если вынется проигрыш <...> Но вправе ли он подвергнуть ее риску? Конечно, да. Теперь на сто шансов только один, что она не погубит в этом деле своего здоровья, более половины шансов, что она погибнет быстро; а тут из тысячи шансов один будет против нее. Пусть же она рискует в лотерею, по-видимому, более страшную <...> но в сущности несравненно менее опасную <...> Поэтому и оставалось одно средство - убить или дать образумиться"⁴⁵.

Знаменательно, что в сознании Кирсанова возникает своего рода "арифметика", которую вообще любил Чернышевский. Его герой спокойно подсчитывает, какой процент "за", какой "против", и так как "за" перевешивает, он верит, что вправе распоряжаться жизнью Кати, правда учитывая и ее собственный выбор. Подсчеты Раскольников в "Преступлении и наказании" тоже напоминают подобную "арифметику". Достоевский неоднократно говорил о ней и решительно отвергал ее, по мнению же Чернышевского, она оправдана и благотворна.

Характерно, что в этой сцене возникает и мотив игры, "лотереи", столь характерный для ситуаций буржуазно-индиви-

дуалистического мира, для героев наполеоновского типа, часто встречавшихся в произведениях Достоевского. Раскольников — один из них.

Такое отношение к "радикальным средствам" — не индивидуальная особенность Кирсанова, а типичная точка зрения "новых людей". Когда Полозов, слушая заверения Кирсанова, что тот, не колебаясь, дал бы яд Кате, говорит: "Вы страшный человек!", Кирсанов вспоминает Рахметова, как наиболее характерного представителя радикального типа: "Это значит, что вы еще не видывали страшных людей, — с снисходительной улыбкой отвечал Кирсанов, думая про себя: "показать бы тебе Рахметова""⁴⁶.

Роман "Что делать?", по мнению Достоевского, отчетливо отразил такое подчинение средств цели, по видимости благой, хорошей. Чернышевский считает, что ничего плохого при таком подчинении произойти не может, что и средства в данном случае оказываются совсем не плохими. Достоевский же видит опасность такого подчинения, даже в том случае, когда все оканчивается хорошо. История Раскольникова, в той степени, в какой она ориентирована на произведение Чернышевского, иллюстрирует возможность того, до какой черты можно пойти по пути, намеченном Чернышевским, будучи при этом добрым и честным, руководствуясь субъективно самыми благими побуждениями. Достоевский, доказывая свою мысль, иногда "перегибал палку" в другую сторону, но все же нельзя не признать, что роман Чернышевского давал основания для опасений автора "Преступления и наказания". Подробно на вопросе о подобных основаниях мы собираемся остановиться в следующей статье.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эти три романа выделяли, сближая их и в то же время противопоставляя, критики самых различных направлений (см., например, статьи критика консервативно-почвеннического лагеря Н.Н. Страхова "Отцы и дети" И.Тургенева", "Счастливые люди", "Наша изящная словесность" и революционного демократа Д.И. Писарева "Базаров", "Реалисты"; "Мыслящий пролетариат", "Борьба за жизнь").

² Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. — 2-е изд. — М., 1978. — Т. 5. — С. 279, 280) (далее: Тургенев). Вопрос "что делать?", в самых разных его формулировках,

неоднократно звучит и в других произведениях Тургенева о "лишнем человеке": "Гамлет Шигровского уезда", "Дневник лишнего человека", "Затишье", "Переписка" и др. Герой не может на него ответить. Вероятно, название романа Чернышевского "Что делать?" ориентировано на все эти произведения, а не только на слова Елены из романа "Новь": "Что делать в России?" (Тургенев. Т. 6. - С. 298).

- 3 Тургенев. Т. 6. - С. 241. См. также: с. 207.
- 4 Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9 т. - М.; Л., 1961-1964. - Т. 6. - С. 119.
- 5 Там же. - С. 123.
- 6 Чернышевский Н.Г. Полн. собр. соч.: В 15 т. - М., 1939-1953. - Т. У. - С. 172. Далее сноски на это издание: Чернышевский.
- 7 См. мою статью "Борьба в 1862-1863 гг. вокруг романа Тургенева "Отцы и дети"" // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1963. - Вып. 139.
- 8 Тургенев. Т. 7. - С. 173.
- 9 Там же. - С. 87.
- 10 Чернышевский. Т. I. - С. 265.
- 11 Там же. - С. 276.
- 12 Там же. - С. 233.
- 13 Чернышевский Н.Г. Что делать? - Л., 1975. - С. 579. Черновая редакция. Далее: Что делать?
- 14 Там же.
- 15 Санд Ж. Собр. соч.: В 9 т. - Л., 1971. - Т. 3. - С. 285.
- 16 Там же.
- 17 Что делать? С. 147, 512, 797.
- 18 Там же. - С. 147.
- 19 Там же. Литературу по теме "Зонд и Чернышевский" см.: "Что делать?" - С. 839.
- 20 Там же. - С. 147-148, 512.
- 21 Там же. - С. 836, 825.
- 22 Н.Г. Чернышевский в воспоминаниях современников: В 2 т. - Саратов, 1958-1959. - Т. II. - С. 124.

- 23 Что делать? С. 235.
- 24 Там же. - С. 230.
- 25 Там же. - С. 683.
- 26 Покушение Каракозова. - Т. П. - М.; Л., 1930. - С. 345-346.
- 27 Там же. С. 79, 124, 133, 142, 207 и др. Об этом идет речь и в моей статье "Достоевский и Чернышевский. Весна 1862 года" (в печати).
- 28 Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. - Л., 1972 - Т. 10. - С. 238. Далее: Достоевский.
- 29 Там же. - Т. 20. - С. 105, 193, 196, 199, 205. Т. 28. - Кн. II. - С. 57.
- 30 Там же. - Т. 20. - С. 180.
- 31 Там же. - С. 187.
- 32 Там же. - С. 192.
- 33 Там же. - С. 175.
- 34 Там же. - С. 196. Тьер уже с 1840-х гг. воспринимался в русской демократической журналистике как символ буржуазного индивидуализма, аморализма. См., например, рецензию Белинского на книгу Т. "История Консульства и Империи" (Белинский В.Г. Полн. собр. соч. - М., 1955. - Т. IX. - С. 313-316). У Достоевского, видимо, идет речь об обзоре Э.К. Ватсона "Политика" (Современник. - 1865. - № 5. - П. - С. 79).
- 35 Там же. - С. 189, 190.
- 36 Там же. - С. 196, 193, 199, 205.
- 37 Там же. - С. 196, 202, 203.
- 38 Там же. - С. 196-197.
- 39 На этот эпизод обратила внимание в своей дипломной работе студентка Тартуского университета И.С. Царева.
- 40 Что делать? - С. 301.
- 41 Там же. - С. 308.
- 42 Там же. - С. 309.
- 43 Там же.
- 44 Там же.
- 45 Там же. - С. 307-308.
- 46 Там же. - С. 309.

КОНЦЕПЦИЯ ВОСПИТАНИЯ В ПОВЕСТИ В.Г. КОРОЛЕНКО
"СЛЕЮЙ МУЗЫКАНТ"

Л.Л. Пильд

Идейные и стилистические особенности произведений В.Г. Короленко 1880-х - начала 1890-х гг. неоднократно привлекали внимание исследователей.¹

Как известно, традиция русского реализма середины XIX века связывает представление о мире художественной нормы с антропологическим началом - природой человека.²

Антропологическое начало мыслится как нечто исконное, присущее человеку независимо от его социального статуса. Однако в большинстве случаев сохранность, устойчивость исконных свойств человеческой природы связывается в указанной традиции с принадлежностью к определенному социуму (ср., напр., представление Л.Толстого о крестьянине как носителе естественного начала). В реализме 1880-х годов, несмотря на общее усиление роли антропологической концепции личности³, она, с одной стороны, продолжает связываться с представлением о выраженности природных свойств человека только у людей определенной социальной среды (Г.Успенский, Н.Златовратский, Л.Толстой), с другой - антропологизм как воплощение мира нормы становится характеристикой индивида в определенных ситуациях, независимо от его социального статуса (творчество Чехова II половины 1880-х гг., творчество Короленко 1880-х - начала 1890-х гг.).

О том, что в "мире художественной нормы" Короленко основными персонажами являются герои, выключенные из социума или к нему еще целиком не принадлежащие (бродяги, деклассированные, дети), писал Г.Бялый. С точки зрения Бялого, мир художественной нормы у Короленко не столько реален, сколько потенциален, он не изменяет художественную реальность произведения в целом.

Бродяги, по Бялому, - носители стихийного протеста <курсив мой. - Л.П.>. Дети - носители сложного и богатого восприятия реальности, однако в итоге оказывается, что "детский "идеализм" - это синоним социальной ро-

мантики, юного стремления к справедливости"⁴ < курсив мой. - Л. П. >.

Указывая на важность антропологических структур при построении "мира нормы" в творчестве Короленко, Бялый, тем не менее, считает, что конечное представление о норме связано у Короленко с социальными структурами будущего, которые пока не конкретизированы.

Нам представляется, что образы персонажей из мира художественной нормы имеют в произведениях Короленко принципиально иную функцию. Доминирующим признаком в художественном построении этих образов является не потенциальная социальная активность, а психологические характеристики героев. С другой стороны, интерпретация активности как свойства героев, на наш взгляд, также нуждается в корректировке. Персонажи мира художественной нормы у Короленко не являются изначально активными, как пишет Бялый, они приобретают активность в процессе своего (прежде всего - психологического) становления.

Повышение значения антропологических концепций в реализме конца века отразилось и в поэтике. На эту особенность указывала еще современная Короленко критика. Ср., напр., указание С. Венгерова на увеличение количества условных произведений в литературе 1890-х годов.⁵ Повышение меры условности Венгеров связывает с возникновением нового литературного течения - неоромантизма. Исходя из этого определения, под неоромантизмом будем понимать особое соотношение поэтической нормы и реальности. Представление о норме реализуется здесь, как правило, в условнолегендарных текстах ("Сказание о Флоре...", "Тени" Короленко, "Макар Чудра", "Старуха Изергиль" Горького) или произведениях, которые можно условно обозначить как тексты "необъденных" ситуаций (см. ниже). Поэтическая норма в неоромантических произведениях воплощается в тех или иных позитивных качествах персонажа, который, в отличие от традиционного романтического героя может быть изображен и на фоне быта ("Старый звонарь", - 1885, "Слепой музыкант" Короленко) и не противопоставляться "толпе". Условному миру нормы в неоромантизме противопоставлена реальность ("объденность"). "Объденность" изображается как неподвижная социальная данность, в которой позитивные качества индивида не имеют возможности раскрыться (бытовые рассказы Горького II половины 1890-х гг., "Павловские очерки" Короленко и т.д.).

В ряде произведений 1880-х - начала 1890-х гг. Короленко

реализует свое представление о мире нормы как пространстве "необыденного" ("не часто встречающегося", далекого от повседневного мира автора и читателя" и т.д. См. напр., рассказы "В дурном обществе", "Лес шумит", "Старый звонарь", "Сказание о Флоре, Агриппе и Менахеме, сыне Иегуды" - 1886; "Тени" - 1890 и др.). Произведениям "необыденных" ситуаций в поэтическом мире Короленко противопоставлены тексты "обыденных" ситуаций ("Глушь" - 1885; "На заводе" - 1885; "Павловские очерки" - 1890 и др.).

Понятие "необыденности" наполнено у Короленко достаточно четким содержанием. Во-первых, "необыденность" в произведении возникает как реализация в героях определенных антропологических (психологических, психо-физиологических, возрастных) особенностей и свойств - таких, которые, с точки зрения автора, являются у этих персонажей причиной восприятия реальности, отличного от обычной, каждодневной ее реценции. Эти антропологические особенности персонажей предстают в названных выше текстах, во-первых, как:

а) отклонение от физиологической нормы (слепота Петра в повести "Слепой музыкант" - 1886-1898; физическое уродство "феномена" в "Парадоксе" - 1894).

б) нахождение персонажа на "возрастных полюсах" (начало и конец жизни). При этом детство предстает как оптимальное состояние для восприятия реальности в ее сложности и многогранности ("В дурном обществе", "Слепой музыкант", "Ночь" - 1887, "Парадокс"), а старость - как возрастное состояние, в котором мир представляется персонажу в его гармонических аспектах ("Старый звонарь", "Лес шумит").

в) психологическая исключительность персонажа, проявляющаяся в таланте, гениальности и/или доминировании какого-то одного уровня сознания среди других - сенсорного, логического и т.п. (ср.: Сократ и Ктесипп в "Тенях", Менахем в "Сказании о Флоре").

В этих случаях можно говорить о нахождении персонажа в психологическом "пространстве нормы".

Во-вторых, необыденность может быть обусловлена какими-то внеположенными по отношению к антропологической сущности персонажа факторами;

а) перенос сюжетного действия в условное легендарное время и пространство ("Сон Макара", "Сказание о Флоре", "Тени").

б) выключенность персонажа или ряда персонажей из социу-

ма, из его повседневности (народные герои "Сибирского цикла").

Здесь "пространство нормы" - внешнее по отношению к герою (обстоятельства, в которые он погружен). "Пространство нормы" обладает потенциально динамизирующими свойствами. Но для того, чтобы они актуализировались, нужны дополнительные условия.

Развертывание "необыденной" ситуации предполагает раскрытие "природной" сущности персонажа. В текстах "необыденной" ситуации позитивные свойства персонажей проявляются не только в их мыслях (идеях), но и в их поступках: в результате реализации героями их природной сущности в окружающем мире и/или в них самих происходят изменения.

Для того, чтобы исходная ситуация "необыденности" стала сюжетообразующей, необходимо соприкосновение (сосуществование, слияние, конфликт и т.д.), по крайней мере, двух "пространств нормы" ("внутренних" - психологических - пространств нескольких персонажей и/или психологического пространства героя и внешних, тоже "необыденных" обстоятельств).

Сюжетообразование при исходной ситуации "необыденности" может идти в двух направлениях:

а) по линии внутреннего изменения персонажа (см., напр., рассказ "Старый звонарь" - здесь процесс носит спонтанный характер; его результат замкнут на личности);

б) внутренние изменения переходят в новое отношение персонажа к миру и в воздействие измененной (-ых) личности (-ей) на мир. (Например, в рассказе "В дурном обществе" главный герой находится в оптимальном для восприятия реальности возрасте - детстве, а члены "дурного общества" - это люди, выключенные из "обычных" социальных связей. В результате взаимодействия этих персонажей изображаемая в тексте реальность обретает единство на социально-психологическом уровне: восстанавливается нарушенный контакт между главным героем и его отцом - члены "дурного общества" выступают как посредники в этом контакте; возникает контакт между представителями разных социальных слоев: мальчиком - сыном судьи и "проблематическими натурами").

Здесь реализация "необыденности" в сюжете (раскрытие позитивных качеств персонажа) предстает как цепь ситуаций воспитания. Персонаж, наделенный "необыденными" свойствами и/или попадающий в "необыденное" психологическое или социальное

пространство, проходит некоторый путь. На протяжении этого пути он раскрывает те свои качества, воплощению которых исходная ситуация дала толчок. При этом персонаж (группа персонажей) может подвергаться, с одной стороны, каким-то целенаправленным воздействиям (ср. взаимоотношения Петра и его дяди в "Слепому музыканте", Ктессипа и Сократа в "Тенях", где один герой выполняет роль учителя по отношению к другому), а с другой - жизнь может влиять на него спонтанно ("воспитание" происходит как незаметный процесс соприкосновения героя с различными гранями жизненной реальности). Ср., напр., "путь" главного героя в рассказе "Убивец" - 1882-, процесс общения, Васи с "проблематическими натурами" в рассказе "В дурном обществе").

Во всех упомянутых произведениях Короленко воспитание предстает как воплощение ситуации "необыденности" в ее динамическом аспекте. В повести же "Слепой музыкант" воспитание становится еще и темой. Сюжет воспитания разворачивается здесь благодаря сочетанию нескольких исходных "необыденных" ситуаций:

1) отклонение главного персонажа от физиологической нормы (слепота Петра); 2) пребывание главного героя в оптимальном для многогранного восприятия реальности возрасте (детство; юность); 3) принадлежность почти всех персонажей к психологически "необыденным", ярким типам (музыкальный талант Петра, дар воспитателя у дяди, героическая жертвенность Эвелины как ярко выраженное природное свойство). 4) изъятие Петра (а отчасти и других персонажей) из социально-бытовых ("обыденных") ситуаций "борьбы за жизнь".

Динамическим фактором сюжета является и то, что персонажи резко различаются по господствующему типу сознания, и то, что в начальной ситуации психика всех героев - а не только Петра негармонична.

В существующих интерпретациях повести обычно обращается внимание на то, что в ней изображено становление (идейное, этическое, психологическое) главного героя. Но, как уже было сказано, изменения захватывают почти всех героев. Главный персонаж является при этом неким катализатором в процессе взаимного воспитания. В восприятии реальности Петром преобладает чувственный уровень психики (черта, характерная для ребенка). "Сенсорное мировоззрение" ребенка противостоит, таким образом, "логическому", ментальному мировоззрению взрослых. С другой стороны, картина мира слепого (выключен-

ность зрительных представлений) противостоит картине мира зрячих. Картина мира матери и дяди Петра характеризуется уже сложившейся системой социальных, этических и эстетических представлений. Разрушение и переформирование этих систем происходит в результате того, что в процессе воспитания мальчика его родные становятся на точку зрения своего воспитанника (в какие-то моменты в их психике начинает доминировать сенсорное восприятие; последнее в свою очередь дифференцируется: возникает ориентация на сенсорнику слепого).

Согласно авторской концепции, именно "язык"⁶ ощущений и впечатлений первоначально формирует картину мира. Эта первичная модель реальности необыкновенно подвижна и крайне нестереотипна. Интересен в этом отношении эпизод, когда слепой мальчик впервые ощущает вокруг себя пробуждающуюся природу. В результате соприкосновения с природным миром возникает поток неупорядоченных ощущений и впечатлений. Представление героя о мире в этот момент крайне хаотично, однако в нем обнаруживаются любопытные несоответствия с восприятием, в котором господствуют зрительные впечатления. Например, пространство природы в сравнении с пространством дома в представлении видящих персонажей предстает как свободное от вещей, незаполненное. Чувственное восприятие слепого конструирует домашнее пространство как "пустое", а природное как "заполненное". "В комнатах мальчик привык двигаться свободно, чувствуя вокруг себя пустоту. Здесь же его охватили какие-то странно сменявшиеся волны, то нежно ласкающие, то щекочущие и опьяняющие <...> Он чувствовал только как что-то материальное, ласкающее и теплое касается его лица нежным, согревающим прикосновением. Потом кто-то прохладный и легкий, хотя и менее легкий, чем тепло солнечных лучей, снимает с его лица эту негу..."⁷

В природном пространстве, благодаря тонким осязательным ощущениям мальчика, открываются свойства, которые не столь заметны видящим, — "материальность" тепла и света. Однако, несмотря на необыкновенную тонкость слуховых и осязательных ощущений и как следствие этого — нестереотипность восприятия природного мира, — целостное представление о нем в сознании Петра пока возникнуть не может. Все слышимое и осязаемое мальчиком превращается в хаос: "Но мальчик не мог схватить этих звуков в их целом, не мог соединить их, расположить в перспективу ... По временам они толпились одновременно, неприятно смешиваясь в непонятную дисгармонию" (П; 101-102).

Эта особенность в изображении психики Петра очень важна для понимания авторской концепции сенсорного восприятия реальности.

Как будет показано ниже, с точки зрения Короленко, сенсорное восприятие принципиально "революционно" - оно разрушает установившиеся в сознании людей схемы. В результате перехода того или иного персонажа на "язык" ощущений и впечатлений действительность предстает по отношению к нему какой-то новой для него гранью. Благодаря переорганизации в структуре психики персонажей, окружающая их действительность преобразуется (т.е. происходит реализация ситуации "необыденности").

Так, для пани Попельской подлинное понимание игры Иоахима становится возможным, когда в ее восприятии исчезают элементы, связанные с гиперрациональным постижением реальности, и оно превращается в непосредственно чувственное: "Сначала она слушала с чувством гневного пренебрежения, стараясь лишь уловить смешные стороны в этом "глупом чириканьи", но мало-помалу - она и сама не отдавала себе отчета, как это могло случиться, - глупое чириканье стало овладевать ее вниманием и она уже с жадностью ловила задумчиво-грустные напевы ... и понемногу эти синие вечера, неопределенные тени и удивительная гармония песни с природой разрешили ей этот вопрос" (П; II6).

Непосредственно сенсорное восприятие разрушает границы прежних представлений. Если ранее народная музыка воспринималась пани Попельской сквозь определенный стереотип, порожденный ограниченностью ее сословных взглядов, то теперь восприятие становится индивидуализированным и вместе с тем более "человеческим".

Благодаря переходу на язык ощущений и впечатлений происходит припоминание (или перемещение из подсознания в индивидуальное сознание) того, что хранится в коллективном сознании многих поколений: "Тайна этой поэзии состояла в удивительной связи между давно умершим прошлым и вечно живущей и вечно говорящей человеческому сердцу природой, свидетельницей этого прошлого" (П; II6-II7).

Дядя Петра, человек с рациональным складом ума, первоначально твердо убежден в том, что невозможно перейти границу между звуковыми и зрительными ощущениями (ср. эпизод, где мать пытается показать Петру разницу в окраске аиста, прибегая к примеру различия в звучании высоких и низких тонов).

Однако постоянный контакт с мальчиком невольно заставляет самого Максима переходить с языка логического восприятия реальности на язык, непосредственно передающий воспринимаемые личностью ощущения и впечатления. В повести сам процесс этого перехода не показан. Мы знакомимся лишь с его результатом. Максим оказывается способным объяснить не только аналогию всех цветов спектра определенным звуковым представлениям, но и тождество тех и других определенным эмоциональным состоянием. Ср.: "Впрочем, я думаю, что в известной душевной глубине впечатления от цветов и звуков откладываются уже как однородные ... Вообще звуки и цвета являются символами одинаковых душевных движений" /П; 195/8.

Осознание роли чувственного восприятия для его понимания мира оказалось для Максима определенного рода толчком к дальнейшим размышлениям. Оно разрушило его достаточно узкое, логизированное восприятие реальности (хотя процесс осознания связи визуальных и акустических представлений происходит, разумеется, при помощи мысли).

Традиционно процесс приобщения главного героя повести к миру социальных конфликтов рассматривается как процесс преодоления им индивидуализма, происходящий в результате целенаправленного воздействия Максима. Однако индивидуализм главного героя неразрывно связан с его отчетливо индивидуальным восприятием мира. Непосредственно перед встречей со слепыми Петр полностью сосредоточивается на своем внутреннем мире. Ощущения его еще больше обостряются в результате неосуществленных порывов к свету: "Беспросветная грусть сменялась в настроении юности раздражительною нервною и вместе с тем возрастала замечательная тонкость его ощущений. Слух его чрезвычайно обострился, свет он ощущал всем своим организмом" (П; 191). Когда Петр слышит пение слепых нищих, необычайное напряжение, дифференцированное восприятие всего слышимого приводит его к нервному потрясению. Петр хочет уйти, но Максим наносит резкий удар по его самолюбию ("Ты умеешь только кощунствовать со своею сытою завистью к чужому голоду" - П; 202). На одно потрясение, которое явилось результатом чувственно-эмоционального восприятия мира, накладывается другое: ситуация в результате четко "словесного" определения ее Максимом осознается Петром и приобретает социальную окраску.

Последовавшая за потрясением болезнь Петра определяет его нравственный переворот - результат не только целенаправ-

ленного воздействия Максима, но и резко обостренного чувственно-эмоционального восприятия реальности. Преодоление эгоцентризма возникает в результате нового взаимодействия разных уровней психики. Таким образом, дифференциация (расчленение) в восприятии реальности персонажами оценивается Короленко двойственно. С одной стороны, предельная дифференциация ощущений – это психологическая характеристика, отражающая в этическом плане предельный эгоцентризм. С другой – резкое доминирование какого-то одного уровня психики среди всех остальных – это, по Короленко, динамизирующий момент – необходимый шаг к синтезу, углублению и расширению картины мира того или и другого персонажа. (Персонажи, в психике которых все уровни сознания находятся в полном равновесии, с точки зрения Короленко, в процессе воспитания участвовать не способны. Они статичны, их мир "объден" (Ср., напр., образ отца в повести).

Функция реорганизации и новой систематизации нарушенной стандартизованной картины мира, с точки зрения автора, принадлежит мысли. Так, Максим, рационалист по-преимуществу, после случившегося с мальчиком обморока (сознание слепого ребенка не смогло справиться с обрушившимся на него потоком впечатлений) знакомит его с окружающим миром по строгой системе. Он старается организовать впечатления, сделать их понятными для Петра: "Максим <..> по возможности прибегал только к пространственным и звуковым представлениям. Лицо слепого становилось спокойнее". (П; 104–105, гл. I). Под влиянием "упорядочивающего", подхода Максима к миру слепой постепенно приобретает необходимую способность постигать связанность предметов и явлений. Например, место зрительных пространственных представлений в сознании Петра занимают соответствующие акустические представления: "... он представлял себе глубину в виде тихого ропота у подножья утеса или в виде испуганного шороха падавших вниз камешков. Даль звучала в его ушах смутно замиравшею песней" (П; 106). Таким образом, мир в представлениях слепого приобретает известную целостность.⁹

Согласно авторской концепции, целью воспитания является синтезирование двух во многом полярных картин мира (в центре одной из них стоит сенсорное восприятие реальности, а в центре другой – рационально-логическое ее осмысление). С этой точки зрения, интересны типы мироосмысления Эвелины и матери, которые являются как бы промежуточными в сравнении с

восприятием действительности Петром и Максимом. Картина мира обеих героинь организуется эмоциями. У Эвелины к доминированию эмоций среди других уровней сознания прибавляется ярко выраженное волевое поведение. Этим достигается некоторый компромисс между "мировоззрением", организуемым мыслью, — организующую функцию выполняет воля, и картиной мира, которая основывается на чувственном восприятии. Уровень эмоций, для Короленко, более близок к сенсорному уровню восприятия, чем рациональный пласт сознания. Стабильность картины мира Эвелины приводит к тому, что она предстает в повести более как воспитательница, чем воспитуемая.

Эмоции матери Петра более порывисты и не умеряются волей (ср. воздействие на нее Максима в вопросах воспитания сына). С другой стороны, ее картина мира изначально более консервативна (сословные представления), и поэтому Попельская труднее находит путь к сенсорному восприятию мира, чем Эвелина. Мать в повести скорее больше "воспитывается", чем воспитывает. Картина мира Петра и Максима в равной степени оказывают на нее воздействие.

В результате влияния персонажей друг на друга, в психике которых в каждом отдельном случае доминируют различные уровни сознания (сенсорный пласт, рациональный пласт, уровень эмоций), картина мира почти каждого из них претерпевает существенные изменения. В эпилоге "Слепого музыканта" (эпизод, где Петр дает концерт) игра Петра изображается с точки зрения общей массы слушателей и Максима. В игре отображаются почти все преодоленные персонажами повести грани. Во-первых, это грань между народной и профессиональной музыкой (импровизация Петра профессиональна, однако, в основе ее лежат народные мелодии). Во-вторых, грань между отдельными жанрами в музыке (в начале повести Максим эстетически воспринимает только песню, а все другие жанры считает "пустыми"). В-третьих, грань между индивидуальным и социальным, преодоленная Петром. Наконец, это грань между звуковыми и зрительными впечатлениями. Мир, отражающийся в игре Петра и освященный его талантом, настолько богат разными оттенками и вместе с тем настолько понятен всем, что он проникает в ту "душевную глубину", на которой, по словам Максима, "впечатления от цветов и звуков откладываются уже как однородные".

Каждый из названных персонажей преодолевает консервативность, узость в восприятии реальности. Соприкосновение с "чужим" сознанием порождает более динамичное восприятие дей-

ствительности, которое равнозначно ее изменению, так как после изменения рецепции реальности поступка персонажей приобретают иное содержательное наполнение. Процесс воспитания не завершается в конце повести, а как бы продолжается. В игре Петра отражается как его индивидуальный опыт, так и опыт, пройденный его близкими и образ преображенной реальности передается через произведение искусства аудитории.

Концепция воспитания в повести "Слепой музыкант" имеет точки соприкосновения с некоторыми известными в России в конце XIX века психологическими теориями. Прежде всего здесь следует назвать учения В.Карпентера и В.Вундта. Психологические теории Карпентера и Вундта особенно интересовали Короленку во второй половине 80-х годов, о чем свидетельствует его незаконченная статья "О тенденциозности в литературе"¹⁰.

Так, концепция рационального (целенаправленного) воспитания восходит к основным положениям учения Карпентера о воле. По Карпентеру, воля — это духовная сила, направляющая психическую деятельность человека и подвластная целенаправленному регулированию. Направленность воли формируется в процессе рационального воспитания: "Воспитателю необходимо развить и направить в ребенке ту внутреннюю силу, благодаря которой каждый человек делается господином своих действий. Сила эта заключается в воле..."¹¹. Деятельность воли выражается целесообразным выбором между теми объектами сознания, которые ставятся перед я (курсив Карпентера) <...> родившимися извне ощущениями или работой внутреннего механизма мысли и чувства по отношению к способу действия".¹²

Таким образом, по Карпентеру, воля регулирует как внешние, так и внутренние ощущения. А сами эти ощущения являются как бы некоторым простейшим материалом с точки зрения высших психических процессов.

С точки зрения Вундта, интенсивность психической жизни зависит от богатства представлений (комплекса ощущений) и чувствований (комплекса тонов ощущений), т.е. психические процессы становятся тем более разносторонними и многогранными, чем разностороннее является функционирование низших уровней сознания: "Чем богаче содержание представлений и чувствований, чем значительнее в силу этого разнообразие аффектов, тем шире область волевых процессов"¹³.

Для Короленки здесь важна мысль о богатстве и внутренней интенсивности психической жизни в момент, когда сенсорный уровень сознания не подвергается рациональному (или волевому) "умерению".

Итак, процесс воспитания в "Слепом музыканте" реализуется, благодаря взаимодействию двух картин мира ("мировоззрений") персонажей. Одна из них объединяется мыслью. Она синтетична, гармонизирует мир, придает ему целостность. В известной мере эта картина мира является общезначимой. Однако мировоззрение такого типа раскрывает и свою узость в процессе восприятия реальности. Оно как бы законсервировано в уже готовых формах. (При этом интересно, что консервативность Попельской и революционность Максима функционально равнозначны).

Другая картина мира объединяется "внешними" ощущениями ощущениями (восприятие Петром природы), которым ощущения "внутренние" придают смысл, превращая их в символы (ср. высказывание Максима об однородности цветов и звуков на "известной душевной глубине"). Эта картина мира более широка, глубока и подвижна, однако она труднее гармонизируется, поскольку каждый раз изменяется под непосредственным воздействием каждого ощущения в каждый данный момент. Она принадлежит индивидууму и народу и образуется: а) посредством сочетания относительно "смутных" спонтанных ощущений, б) символическими значениями их, которые возникают на не контролируемом сознанием синестетических уровня психики, в) при участии наследственного опыта человечества, памяти о нем (ср. "толчки природы" как характеристику ощущений Петра и постижение смысла народной музыки - "тайна поколений" - его матерью).

Итак, проблема преобразования мира интерпретируется Короленко не в социальном, а в исходно психологическом плане. Разрешение социальных коллизий становится возможным только в результате психологических изменений, происшедших в сознании персонажей (ср. преодоление консервативности матерью Петра и эгоцентризма Петром).

Такое решение темы показательно для художественного метода Короленко рассматриваемого периода. Во II половине 1880-х годов писатель неоднократно указывал на то, что романтизм (иногда в терминологии Короленко - "героизм"¹⁴) в современной литературе должен основываться на знании тонкостей человеческой психики: "Теперь уже героизм если и явится, то непременно не "из головы", если и вырастет в литературе, то корни его будут не в одних учебниках политической экономии и не в книжках по общине, а в той глубокой психической почве, где формируются вообще человеческие темперамен-

ты, характеры и где логические взгляды, чувства, личные наклонности сливаются в одно психически неделимое целое, определяющее поступки и деятельность живого человека (курс. мой - Л.П. X; с. 82).

В поэтике, как уже указывалось, тема изменения действительности реализуется в "необыденной" ситуации. Исходные признаки "необыденности", вступая во взаимодействие, вызывают динамический процесс, который мы называем воспитанием. Очевидно, что воспитание здесь выступает как конструктивный принцип поэтики (сюжетосложения, структуры персонажа и т.д.).

Однако это понятие имеет и четко психологическое содержание (этим собственно динамизм "необыденной" ситуации отличается от "исключительности" и "необычности" романтизма). Воспитание становится возможным лишь при условии взаимодействия персонажей, в психике которых ярко доминирует какой-либо один уровень восприятия (сенсорный, логический и т.п.). В итоге же этого процесса участники его внутренне гармонизируются, их психика становится "синтетической".

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Из обобщающих работ последнего времени см., например: Бялый Г. В.Г. Короленко. - Л.; М., 1983; Аверин Б. В.Г. Короленко // История русской литературы. - Л., 1975. - Т. 4.
- ² См. об этом, например, : Лотман Ю., Егоров Б., Минц З. Основные этапы развития русского реализма // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1960. - Вып. 98.
- ³ Там же. - С. 17.
- ⁴ Бялый Г., В.Г. Короленко. - С. 158.
- ⁵ Венгеров С. Этапы неоромантического движения // Русская литература XX века. - М.: Мир, 1914.
- ⁶ В понимании Короленко язык - это некоторая система знаков, рассматриваемая в аспекте восприятия персонаже. Подробнее о концепции "языка" у Короленко см.: Пильд Л.Л. Проблемы коммуникации в рассказе В.Г.Короленко "Без языка" // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1988. - Вып. 822. - С. 48-63.
- ⁷ Короленко В.Г. Собрание сочинений: В 10 т. - М., 1954. - Т. 2. - С. 101. Далее ссылки на это издание приводятся в

тексте с указанием в скобках тома и страницы.

- 8 Мысль о близости визуальных и акустических представлений ближайшим образом восходит здесь к психологической концепции В. Вундта (подробнее о знакомстве Короленко с учением Вундта см. на стр.). Ср. у Вундта: "Еще более тесные отношения существуют между отдельными системами чувствования, например, между чувствованиями, сопровождающими звуковые и цветовые ощущения, низкие тоны со ступени чувствований обнаруживают родство с темными, высокие тоны - со светлыми цветами. - Вундт В. Очерк психологии. - СПб., 1897. - С. 105. См., например: Бялый Г. В. Г. Короленко... - С. 178.
- 9 Однако, интересно, что логизированные, упорядоченные формы "внешних" ощущений (т.е. ощущений, возникающих под воздействием внешнего мира) постоянно нарушаются со стороны "внутренних" ощущений слепого. "Внутренние" ощущения автор называет "толчками природы" (это бессознательные импульсы, говорящие о стремлении слепого к свету). "Толчки природы" оказывают влияние на упорядоченные "внешние" ощущения, нарушая ту организацию, которой добивается Максим, и превращая их в более дифференцированные и тонкие (ср., например, способность слепого "увидеть" падение метеора. - Глава 2, с. 146).
- 10 См об этом: Аверин Б. "История моего современника" В. Г. Короленко: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. - Л., 1974. - С. 5.
- 11 Карлентер В. Основы физиологии ума. - СПб., 1877. - Т. I. - С. 8.
- 12 Там же. - С. 22.
- 13 Вундт В. Очерк психологии... - С. 125.
- 14 В таких случаях в понятие романтизма вкладывается не конкретно-историческое, а типологическое содержание.

ДВА ПОДХОДА К ФОЛЬКЛОРУ: С. ГОРОДЕЦКИЙ И А. РЕМИЗОВ

С. Н. Доценко

1907 г. знаменателен в истории русского символизма поворотом к русской старине, славянской языческой мифологии, традиции национального фольклора. Именно в этом году появились "Ярь" и "Перун" С. Городецкого, "Посолонь" А. Ремизова, "Жар-птица" К. Бальмонта, ориентированные на славянский и русский фольклор. "Национальный элемент в искусстве" как программную цель пыталась обосновать редакция "Золотого руна" (см. 1907, № 6)¹. Одним из инициаторов новой ориентации журнала был Г. Чулков, видевший в творчестве Городецкого и Ремизова "признаки нашего культурного возрождения: молодые художники страстно изучают национальный фольклор, мечтая найти связь между своим индивидуальным творчеством и стихийным творчеством народа".² На страницах журнала печатаются статьи Вяч. Иванова, в которых излагается концепция "мифотворчества", связанного для него с "бессознательным погружением в стихию фольклора".³ Влияние идей Иванова на Городецкого отмечалось и современной им критикой, и последующими исследователями.⁴ Влияние Иванова на Ремизова не столь очевидно, хотя стоит признать, что личные контакты Ремизова с Ивановым были довольно интенсивны, особенно в 1906 г., когда Ремизов в основном и создал "Посолонь". На этот факт обращает внимание Х. Баран в статье "К типологии русского модернизма: Иванов, Ремизов, Хлебников", где он утверждает, что идеи Иванова привлекали Ремизова и нашли отклик в письме Ремизова в редакцию "Золотого руна" (1909), посвященном обоснованию его увлечения фольклором и мифом.⁵ Знаменательно, что "Посолонь" вышла с посвящением Вяч. Иванову. Благожелателен был и отзыв Вяч. Иванова на присланную ему автором книгу: "Мы очень счастливы иметь наконец в руках Вашу дивную "Посолонь" и сердечно благодарим Вас. Для меня же "Посолонь" — одна из светлых страниц жизни: такое значение придаю я Вам и Вашей книге..."⁶

Говоря о влиянии Иванова на Ремизова, следует учитывать то, как понимал сам Ремизов слово "влияние": "Слово "влияние" не годится для определения литературного пути. Надо

спрашивать: кто тебе открыл глаза? Открыть глаза - это не значит еще увидеть".⁷ Как представляется, Иванов был одним из тех, кто "открыл" Ремизову глаза на фольклор и миф. В числе других можно указать на П.И. Мельникова-Печерского, пользуясь свидетельством Ремизова: "Первый, кто открыл мне глаза - Мельников-Печерский, "В лесах". Для моей "Посолони" откуда мне было знать природу? Все мое детство - город, фабрики... А у Мельникова-Печерского "переплеск" в описании природы."⁸

Что касается С.Городецкого, то ему посвящена в "Посолони" "Калечина-Малечина". Сближал их помимо всего прочего, интерес к детским играм, игрушкам, считалкам ("Калечина-Малечина" - обработка детской игры-считалки. В 1906 г. Городецкий собирался написать сборник под тем же названием, но замысел не осуществился⁹). В свою очередь Городецкий посвятил Ремизову стихотворение "Змеюка" (2 мая 1906 г.), вошедшее в "Ярь" и переключющееся с "Посолонью":

Чешуя моя зеленая,
Весной-красной рощена.¹⁰

"Весна-красна" - название первого цикла "Посолони".

Книги Ремизова и Городецкого вышли почти одновременно: "Ярь" - в конце 1906, "Посолонь" - в начале 1907, обе помечены 1907 г., что и дало повод критiku Е.Янтареву назвать их знаменательным явлением.¹¹ Когда речь заходила об обращении к мифу и фольклору в современной литературе, критика неизменно ставила имена Городецкого и Ремизова в один ряд.¹² Общей для них была главная задача: "воссоздать народный миф" (Ремизов)¹³, "воскресить сияющий мир богов и досоздать его там, где он не успел создаться" (Городецкий)¹⁴.

Вместе с тем не менее существенные различия обнаруживаются в осмыслении фольклора и мифа Городецким и Ремизовым и соответственно - в принципах фольклоризма того и другого. Эти различия мы и попытаемся выделить.

1. Позиция автора.

Позицию Городецкого можно определить как позицию создателя, творца "мифа" с ярко выраженным личным началом. Эта позиция нашла отражение как в автокомментариях, так и в поэтике сборника "Ярь". Уже первый цикл "Зачало" открывается разделом "Я", где образ автора вынесен в центр создаваемой им вселенной ("Я под солнцем беспечальным..."; "Я далекий, я нездешний..."; "Я, как ветер, над вселенной..."; "Я тень грядущего светила..." и т.д.¹⁵). Отсюда - образ автора как

"юного Ярилы" (так назвал Городецкого В. Пяст, вспоминая дебют его на "башне" Вяч. Иванова в конце 1905 г.)¹⁶ Сравнение Городецкого с певцом "варварской" стихии, "диким скифом" находим у Д. Философова: "Городецкий настоящий варвар. Это Анахарсис, еще не побывавший в Греции, ни в языческой, ни в христианской".¹⁷ Он же назвал Городецкого Васькой Буслаевым¹⁸, а Вяч. Иванов — Китоврасом.¹⁹

Близко знавший Городецкого О. Норвежский писал: "Все в нем типично-славянское в своем первоначальном виде. Чувствуется какое-то сродство между ним и образами славянской мифологии, к которым он так тяготеет".²⁰ Г. Чулков отмечал: "Он пришел к нам из глубины древних полей во всем великолепии языческого варварства и сумел не потеряться, не погибнуть среди стен нашего "западнического" города".²¹ М. Гофман назвал его "художником-ведуном, пережившим две тысячи лун и запомнившим все (даже самый запах земли) в свою многовековую лесную жизнь".²² В воспоминаниях А. Дейча Городецкий назван "пришельцем из тех далеких времен, когда огромный кумир Перуна стоял на днепровских кручах...", "древним жрецом".²³ Делая поправку на субъективность и метафоричность восприятия поэта современниками, тем не менее обнаруживаем определенную тенденцию — стремление отождествить автора с созданными им поэтическими образами фольклорно-мифологического плана (Ярила, Удрас, Барыба), а также жрецом, "стариком-ведуном" языческой мифологии славян. Этот образ сформировался под непосредственным влиянием стихов "Яри" и "Перуна" и оказался довольно устойчивым, тем более что был п е р в о о б р а з о м.

Сложнее с Ремизовым. В его образе как автора можно выделить две ипостаси, совмещение которых представлялось трудным для современников. С одной стороны, Ремизов — автор романа "Пруд", описывающего "темные" стороны действительности и человека. С другой стороны, им написана "Послонец" — "яркая, простая, кристально-прозрачная, детская".²⁴ Собирательный образ Ремизова как автора "Посолони" (именно это нас интересует) будет включать следующие варианты: "сказочник-сказатель"²⁵, собиратель народных словечек²⁶, коллекционер, археолог, ученый-этнограф.²⁷ Кроме того, большинство критиков отмечали "детскость" "Посолони", ее ориентированность на мировосприятие детей.²⁸ С. Андрианов писал: "По-детски жадно и с недоумением вглядывается он в жизнь, с детским простодушием и любопытством готов вслушиваться и даже верить в рус-

скую или вотяцкую сказку, и сам ее на разные лады пересказывать, чуть ли не приписывая реальность лешим и чертям, злым и добрым духам и т.п."²⁹

Отсюда следует и позиция Ремизова, его подход к фольклору: подход слушателя, собирателя и одновременно пересказчика, комментатора фольклорных текстов (сказок, легенд, обрядов, игр, загадок, поверий, поговорок и пр.).

В "Посолони" нет отчетливо выраженного авторского голоса, авторского "я". Ремизов выступает главным образом как пересказчик уже кем-то созданного, рассказанного. Характерны его примечания: "Эту сказку я слышал от старухи няньки" (о сказке "Морщинка"), или: "Есть известная народная сказка о трех сестрах. Рассказывали мне ее в Сольвычегодске" ("Зайчик Иваныч").³⁰ Иногда он вводит образ рассказчика (в "Посолони" — сказочный Котофей Котофеич, рассказывающий сказки: "Медведюшка", "Зайка", "Пальцы", "Морщинка", "Зайчик Иваныч").³¹ Народные обряды, детские игры, игрушки "рассматриваются детскими глазками как живое и самостоятельно действующее" (393). В любом случае, несомненно осознанное стремление исключить свою субъективную точку зрения и вынести ее в примечания. Именно здесь появится голос автора. Кроме того, указанием на научные исследования по фольклору и этнографии вводится и точка зрения того или иного ученого-этнографа и фольклориста. Отстранение от создаваемого Ремизовым текста, отказ от авторского "права" находим и в "Лимонаре": Ремизов рассказывает "слово, притчу, повесть и сказание" из некоей "чуждой книги", которую он прочитал, "проводя дни мои у некоего старца в научении".³² Столь же показательны в этом смысле "Сказки русского народа, сказанные Алексеем Ремизовым" (Берлин-Петербург-Москва, 1923). И хотя это отстранение воспринимается как условность, литературный прием, имеющий давнюю традицию, для самого Ремизова оно имело принципиальное значение. Можно вспомнить сложное отношение Ремизова к понятию "писатель" ("Долго не мог принять я имени "писатель" — писал он в воспоминаниях "Подстриженными глазами" /443/), вплоть до отказа от него (например, после того, как его обвинили в плагиате в 1909 г.): "Писали в московских газетах, не помню, не то в "Русском листке", не то в "Раннем утре", чтобы вычеркнуть меня из писателей" — чудаки! Да у меня тогда и претензии этой ну нисколючко не было — какой я там писатель!"³³

Как мы увидим, различие в подходах к фольклору Городец-

кого и Ремизова будет определять и различие в методах работы с фольклорными источниками.

II. Метод работы с фольклорными источниками.

Метод Городецкого можно охарактеризовать как "мифопоэтизм", основанный на праве автора творить миф, метод Ремизова – как "этнографизм" с присущими ему "книжностью" и "научностью".³⁴ Против этого аспекта "мифотворчества" Ремизова выступал Городецкий в статье "Формотворчество", считая, что тот "все время затемняет свое восприятие книжностью, филологией и этнографией..."³⁵ Если некоторые критики и исследователи творчества Ремизова считали это достоинством автора "Посолони", то Городецкий – недостатком. В той же статье он заметит: "Хочется какого-то автотворчества".³⁶ Эта мысль перекликается с той позицией, которую он занял в отношении стилизаций К. Бальмонта. В рецензии на "Жар-птицу" Городецкий так сформулировал задачу поэта в области обработки фольклорного материала: "Не пересказывать, а брать образ и вмещать в него свое содержание. В одном слове угадывать поэму. Весь фольклор пустить на семя и вырастить небывалый лес".³⁷ Как альтернативу позиции ученого (собираателя) фольклора он изложит тот же взгляд в статье "Три поэта" (1907), опять отталкиваясь от негативного, по его мнению, опыта Бальмонта: "складывать свои песни, как складывается, и, если ты поэт и народен, то и выйдет по-народному".³⁸ Городецкий не принимает пересказ фольклорных текстов (былины, заговоров) у Бальмонта как метод: "Нужно ли, допустив на себя самое широкое ее (народной поэзии. – С.Д.) 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 терется многое?"³⁹ В 1907 году, когда прозвучала эта оценка фольклоризма Бальмонта, для Городецкого вопрос об отношении к народной поэзии еще не был решен. В дальнейшем его позиция станет более определенной. Показательна его статья-рецензия "Словеса золотые" (1912). Здесь он отрицательно оценивает "стилизацию" и "стилизаторов" в современной литературе за "культ слова": "А уже не стилизаторы ли культивируют любовь к слову, и так поставят, и этак, и к стене прислонят, и на ребро положат, и повторят раз двадцать, и еще напомнят."⁴⁰ Ранее именно кропотливая "работа над языком", "языкотворчество", "чувство языка" признавались до-

стоинством Ремизова и Иванова, которые "черпают полными пригоршнями из древнего языка".⁴¹ В рецензии Городецкий дает оценку и тому, и другому. Правда, в оценке Ремизова сохраняется некоторый компромисс: "Муравьино-кропотливый труд Алексея Ремизова, романиста по природе, в значительной его части пожертвован на дело выискивания, выуживания сказок и легенд, как из книг, так и из жизни, и обработки их по типу литературных форм, и сколько надо ему тратить творческих художественных сил, чтобы избежать почти неизбежного: мертвой стилизации!"⁴² Более резко Городецкий отзывается о стилизациях Иванова. Рассматривая стихотворение "Три гроба" и сравнивая его с текстом духовного стиха "На горе-горе" (послужившего источником для стилизации Иванова), Городецкий приходит к выводу: "Но стоит только прикоснуться к народному первообразу, вдохновившему Вяч. Иванова, чтобы вся литературная работа рассыпалась в прах".⁴³

Столь же сурово отозвался Городецкий о попытке Иванова имитировать ритмику народного стиха: "Как мучительно ясно становится, что совершенно напрасно литературный поэт пустился в ритмический пляс!"⁴⁴ И дело даже не в таланте поэта, ибо, как считает Городецкий, "как бы ни были гениальны усилия пересказателя, все-таки в литературном пересказе народного утрачивается душа слов".⁴⁵ В такой оценке Вяч. Иванова сказались и отход от "мифотворческих" теорий последнего, и начало акмеистического периода в творчестве Городецкого, что обусловило не только литературное, но и личное "преодоление символизма".⁴⁶

Что касается Ремизова, то оценки Городецкого будут эволюционировать в том же направлении - в сторону подчеркивания элементов стилизации. В 1916 г. он отметит в Ремизове "книжность, бисерность начетчика, которой, как ни будь она блестяща, не заменить произвольного творчества"⁴⁷. В 1929 г. он скажет о Ремизове и Пришвине: "Их язык, - не больше, чем коллекционирование бисера, литературное начетничество..."⁴⁸, а в письме Д. Молдавскому от 2 апреля 1957 г. признается: "Я всегда обижался, когда меня сравнивали со стилизационистом Ремизовым".⁴⁹ Переоценка фольклоризма Ремизова Городецким вытекала, как представляется, из изначального несовпадения взглядов на методы литературной обработки фольклора. И это несовпадение можно обнаружить уже в раннем периоде творчества Городецкого.

Обратившись к "фольклорным" и "мифологическим" темам

"Яри" и "Перуна", мы с трудом найдем аллюзии на конкретные фольклорные тексты и сюжеты. Известные "Рождество Ярилы", "Ставят Ярилу", "Славят Ярилу", "Встреча Ярилы с Перуном" и т.п. не имеют прототипов в русском и славянском фольклоре. Семантический ореол образа Ярилы сформировался в результате чтения "Поэтических воззрений славян на природу" А.Афанасьева (гл. "Ярило"), а с другой стороны, под влиянием поездок Городецкого в Псковскую губ. летом 1905-1906 гг.: "Лето 1906 г. в деревне, изучение песен и плясок побуждает мифологические темы".⁵⁰ В результате Городецкий создает н и к о г д а не с у щ е с т в о в а в ш и й м и ф и фольклор. Точнее говоря, не успевший в свое время создаться, так как, по его словам, "на полпути было остановлено развитие славянской души приятием чужой веры, и еще не слившиеся в один костер языки огня были залиты заморским крещением".⁵¹ Под "славянской душой" Городецкий имеет ввиду "нашу задумленную христианством мифологию".⁵² Задача Городецкого заключается в том, чтобы не только "вспомнить" древнюю мифологию, но и д о с о з д а т ь ее. Практически это выразилось в попытках создавать новые мифологические образы, имена, сюжеты. В письме Д. Молдавскому (29 марта 1964 г.) он сообщал: "Я считаю поэта вправе "придумывать" имена, это тоже образы, и их у меня много, например, - Тар - такого бога не было".⁵⁴ То же можно сказать и о других именах: Удрас, Барыба, Купалокала и пр. Все они были плодами фантазии автора.

Метод Ремизова основан на другом принципе: почти каждый фантастический, на первый взгляд, образ имеет прототип в р е а л ь н о м, д е й с т в и т е л ь н о м фольклоре. Это может быть персонаж сказки, легенды, поверья, заговора, обряда, духовного стиха и т.п.

Рассмотрим образ Ворогуши из "Кукушки" ("Посолонь"). Один из источников его - словарь В. Даля, где сказано, что Ворогуша "одна из сорока сестер Иродовых, посланных на муку человеку, в виде белого ночного мотылька (орл.), который, садясь сонному на губы, приносит лихорадку".⁵⁵ С этим объяснением Ремизов соединяет сведения о лихорадке, сообщаемые А.Афанасьевым: "В Орловской губ. <ср. помету у В. Даля. - С.Д.> большого купают в отваре липового цвета, а снятую с него рубашку он должен ранним утром отнести к реке, бросить ее в воду и промолвить: "матушка-ворогуша! на тебе рубашку с раба божьего (имярек), а ты от меня откачнись прочь!" Затем он возвращается домой молча и не оглядыва -

я сь".⁵⁶ В примечании Ремизов использует обе приведенные выше цитаты: "Ворогуша - веснуха, одна из сестер-лихорадок, она садится в виде белого ночного мотылька на губы сонного и приносит ему болезнь. Ворогуша - ворогуха - ворожея. В Орловской губернии больного купают в отваре липового цвета. Снятую с него рубаху больной должен ранним утром отнести к речке, бросить ее в воду и промолвить: "Матушка-ворогуша! на тебе рубаху с раба божьего, а ты от меня откачнись прочь!" Затем больной возвращается домой молча и не оглядываясь." (397). Ремизов усиливает тенденцию к персонификации Ворогуши: "Вышла из бора старая старуха Ворогуша, пошла с костылем по полю" (327).

Приведем еще один пример. В "Купальских огнях" встречается следующий образ: "И восхикала лебедью алая Вытарашка, раскинула крылья зарей, - не угнать ее в черную печь, - знобит неугасимая горячую кровь, ретивое сердце, истомленное купальским огнем" (336). К слову Вытарашка Ремизов делает пояснение: "Олицетворение любовной страсти, лишаящей человека рассудка: ее ничем не возьмешь и в черную печь не угонишь, как выражается один заговор на присуху" (400). Здесь же - ссылка на работу Д.Зеленина, "Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию". У Зеленина находим фрагмент этого заговора "на присуху": "... В этой избе тоска тоскуща, сухота сухотуща, власть угасима и власть неугасима, и власть вытарашка, скачет от пола до потолка"; эту последнюю заговор посылает "в черную печенку, в горячую кровь, в ретивое сердце". Очевидно, в образе власти-вытарашки олицетворяется сила любовной страсти, лишаящей человека рассудка".⁵⁷ Происхождение ремизовского образа не подлежит сомнению. Мотивы заговора вошли в текст "Купальских огней" ("неугасимая", "горячая кровь", "ретивое сердце", "черная печенка" - у Ремизова - "печь"), объяснение собирателя - в примечание. Любопытно отождествление Вытарашки с лебедью, которая "восхикала". В данном случае обнаруживается не отмеченная Ремизовым цитата из свадебной песни, отрывок из которой приводится в той же статье Д.Зеленина:

На море лебедушка купалася
На синем море лебедь белая умывалася
Купавши - умывши восхикала...⁵⁸

Такое соединение мотивов заговора (Вытарашка) и свадебной песни (лебедь белая) помогает объяснить повесть Ремизова "О безумии иродиадином, как на земле зародился вихорь" (1906). В

центре "отреченной повести" стоит тема безумной любви и неутолимой страсти дочери царя Ирода Иродиады к Ивану Крестителю. Источником этого сюжета послужила немецкая легенда о несчастной любви Иродиады к Иоанну Крестителю. По легенде, царь Ирод, узнав о страсти Иродиады, своей дочери, казнит Крестителя: "...Дочь Ирода любила св. Иоанна, отказываясь от всякого другого брака; когда разгневанный этим отец велел усечь святого, и опечаленная девушка хотела поцеловать его голову, которую несли на блюде, голова отшатнулась от поцелуя, и от ее дуновения Иродиада понеслась по воздуху".⁵⁹

В повести Ремизов в точности следует за легендой, с той лишь разницей, что отвергнутая Крестителем Иродиада сама просит у Ирода его голову. Конец и там и там один: в безумной пляске Иродиада летит по воздуху и превращается в вихрь: "В вихре вихрем унесло Иродиаду".⁶⁰

Образ Иродиады у Ремизова является олицетворением б е з у м н о й страсти-любви и осмысливается посредством фольклорной символики. В частности, подчеркнута уподобление любви Иродиады огню: "Прожорливо пламя - огонь желаний, тоска - тоска любви неутоленной, неутолимой жжет..."⁶¹; или "Раскрыты губы к мертвым, горячие - к любимым устам, - тоска, тоска любви неутоленной, неутолимой".⁶² Сердце Иродиады - "криница, не вином - огнем напоена".⁶³ Сравнение любви с огнем - общее место русских заговоров "на присуху".⁶⁴

Поэтому вполне объяснима "описка" Ремизова: в использованном им заговоре Выгарашка (=любовь, огонь) посылается в "черную печень". У Ремизова же - "не угнать ее в черную печь". Такая трансформация позволяет включить мотив в один ассоциативный ряд: п е ч ь - о г о н ь - л ю б о в ь. Иродиада - лихорадка-плясая, охваченная страстью к Ивану Крестителю. В этой связи примечательно, что одно из названий лихорадки - О г н е я (ср.: "Коего человека поймаю (говорит она о себе), тот разгорится аки пламень в печи".⁶⁵). В то же время Иродиада - невестка Ивана Крестителя, постольку она и названа в повести "белая лебедь" (обычный символ невесты в русских свадебных песнях). Сочетание ч и с т о т ы и "поганости" в образе Иродиады подчеркнуто сочетанием цветов - б е л ы й и к р а с н ы й: косы Иродиады "две высокие ветви высокой и дивной яблони. А на ветвях в бело-алых цветах горят светочи..."⁶⁶; "А руки ее - реки текут. Из мира мировые, из прозрачных вод - бело алые."⁶⁷ Другой эпитет Иродиады - "красная панна": "Иродиада - панна: и за красоту

панна и за свою "поганость". Царевны в святцах поминаются, царевны - русские; пускай же будет панна - царевна".⁶⁸ Как видим, эпитет к р а с н ы й (алый) связан с чертами "поганости", "проклятости Иродиады как лихорадки-плясеи, несущей смерть и гибель: "Невеза (мертвящая) - всем лихорадкам сестра старейшая, п л я с а в и ц а, ради которой отсечена была голова Иоанну Предтече; она всех проклята, и если вселится в человека - он уже не избегнет смерти".⁶⁹ Эпитет а л ы й применительно к Вытарашке объясняется и тем, что она стоит в ряду нечистых персонажей "Купальских огней" (по народным представлениям, Купальская ночь - нечистое время⁷⁰): это криксывараксы, черти, дед Водяной, Баба-Яга, змея Скоропея со змеями-змеенышами, колдун Фаладей, ведьмы, колдуньи, Доможил-Домовой, леший, Кудеяр-разбойник, двенадцать грешных дев и т.п.

Возвращаясь к интерпретации образа Иродиады, можно заметить, что он соотнесен с образом Вытарашки. Кроме того, Купальская ночь - канун Иванова дня, т.е. дня Ивана Крестителя (К у п а л ы). Поэтому в образе Иродиады проявляются "купальские" мотивы. Добавим, что во второй редакции повести "О безумии Иродиадином" Иван Креститель назван И в а н о м К у п а л о.⁷¹

Говоря о мифотворчестве Ремизова и связанном с ним фольклоризме, отметим следующее. Ремизов использует не только фольклорно-мифологические имена с соответствующими им мифологическими мотивами и сюжетами (Кострома, Черный петух, Коровья смерть, Вындрик-зверь, Кикимора, Егорий, Ворогуша, Борода, Корочун, Скоропея, Баба-Яга, Троещипленница и т.п.), но и мифологизирует слова естественного языка в процессе придания им статуса имени с о б с т в е н н о г о.

Достигается это двумя способами.

I. Слова, обозначающие известные фольклорные персонажи (кикимора, водяной, домовый, черт, ангел, бес, волк, кошка, сорока-щектуха, коза) как в и д о в ы е понятия, становятся именами собственными ("бросил Черт свои кулички", "приковылял дед Водяной", "Доможил-Домовой толкал под ледящий бок", "вся затряслась Кикимора", "Сорока-щектуха загоралась жарптицей", "онемела Коза", "отгрызли серому Волку хвост" и т.д.).

II. Персонификацией слов детского языка (детского фольклора), не имеющих мифологических денотатов и часто не имеющих общезыкового смысла вообще (своеобразная детская "за-

умь"). Это главным образом слова из детских считалок. В сказке "Ночь темная": "Шандырь-шептун пускал по ветру нашепты, сторожил, отгонял от башни злых хундов" (349). По объяснению Ремизова, Шандырь-шептун - колдун. Но это вовсе не следует из текста считалки, которую он цитирует из статьи Д. Зеленина: "Шандырь-бандырь козу гнал, немец курицу украл, все ухватывы взбунтовались, кочерга пошла плясать".⁷² В примечании Ремизов цитирует первую часть считалки. Мотивы второй части попали в текст сказки: "В башне шел пир: взбунтовались ухватывы, заплясала сама кочерга, Пери да Мери, Шуды да Луды - все шуты и шутики задавали пляс, скакали по горнице..." (349). Пери да Мери, Шуды да Луды - тоже "знакомые из считалки" (404), которую Ремизов цитирует по статье Д. Зеленина.⁷³ Из считалок, приведенных в той же статье, к Ремизову попали Кок-Кокоряшка, Кот-Котонай, Соломина-воромина.⁷⁴ Из игры-считалки родилась и Купена-лупена: "Купена-лупена страшала медведицу тремя пальцами, ровно дите рогатой козой." (339). Купена-лупена - "волчья трава, сорочки ягоды" (401). По сообщению В.Н. Добровольского, "девушки считают на ней листки и говорят "купена-лупена". Если верхний листок выйдет соответствующим слову "лупена", то не румянятся, говорят, что лицо облупится. А если последнему листку отвечает слово "купена", то румянятся".⁷⁵ Ремизов почерпнул из процитированного описания только название травки и сделал из него какое-то мифологическое существо. То же произошло с образом детской игры Калечина-Малечина, Ладушками из детской песни-игры: "А знаете, кто они такие Ладушки, не знаете? Ладушки, это вроде зверушек крылатых или карлики крылатые, усядутся за стол кашу-то есть сами маленькие, мохнатенькие, голова большущая, и ложки большущие, а миски скорлупка ореховая."⁷⁶

И хотя в процессе такого рода мифологизации многое следует отнести на счет фантазии автора, характерно одно: он пытается использовать данные фольклора и этнографии, что и оговаривает в письме в редакцию "Золотого руна": "... При воссоздании народного мифа, когда материалом может стать потерявшее всякий смысл, но все еще обращающееся в народе, просто-напросто, какое-нибудь имя ... все сводится к разнобразному сопоставлению известных, связанных с данным именем или обычаем фактов и к сравнительному изучению сходных у других народов, чтобы в конце-концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычая к его душе и жизни, которую и требуется изобразить".⁷⁷

Обращение к детскому фольклору и детскому языку было вполне осознанным: "А сам я переговариваю словами детей".⁷⁸ Поиски же мифа в области детского фольклора и языка во многом предвосхитили последующие разыскания в этом направлении.

III. Отношение к языческим и христианским элементам фольклора

Рассматривая этот аспект проблемы, сразу оговоримся: противопоставление позиций Городецкого и Ремизова имеет смысл применительно к раннему периоду их творчества, который был ознаменован "Ярью" и "Перуном" Городецкого и "Посолонью" и "Лимонарем" Ремизова. В дальнейшем позиция Городецкого изменилась, чего не скажешь о позиции Ремизова.

Как уже отмечалось, Городецкий воспринял принятие христианства как конец русской мифологии. В своем раннем творчестве он обращается к мотивам и образам языческим, до-христианским. Его мифологические образы освобождены от христианских наслоений: известные на славянской почве трансформации: Я р и л о - Ю р и й (=Е г о р и й) или П е р у н - И л ь я никак не отразились в его текстах. Фольклорные образы Городецкий осмысляет преимущественно в духе традиций мифологической школы, опираясь при этом на "Поэтические воззрения славян на природу" А.Афанасьева. В этом отношении показательен образ стрелы из стихотворения "Стрела" (сборник "Перун"):

- Ой, стрела ты нестреляна,

Золоченая стрела!

Ты куда летишь, каляна,

Из Перунова угла?

- На стоячее болото,

В стоеросовые пни,

Где куриная охота

На купальские огни.⁷⁸

В стихотворении Городецкий использует мотивы русского народного заговора: "...Стану на запад хребтом, на восток лицом, позрю, посмотрю на ясное небо; со ясна неба летит огненна стрела; той стреле помолюсь, покорюсь и спрошу ее: "Куда полетела, огненна стрела?" "Во темные леса, в зыбучие болота, в сырое коренье!"⁷⁹ Затем произносящий заговор обращается к стреле: "О ты, огненна стрела, воротись и полетай, куда я тебя пошлю: есть на святой Руси красна девица (имярек), полетай ей в ретивое сердце, в черную печень, в горячую кровь, в становую жилу, в сахарные уста, в ясные очи, в черные бро-

ви, чтобы она тосковала, горевала весь день, при солнце, на утренней заре, при младом месяце..."⁸⁰

Точно так же у Городецкого "белый латник Светозор" (символ Перуна, солнца) обращается к стреле:

- Ой, стрела, ты золочена,
Не лети, остановись!
В терем змея Самосома
Огевицею помчись.

За решетчатые ставни,
В затаенные верха
К полоненной Светославне
За полотна и меха.

Пронози ей белу спину,
Становой ее хребет.
Прилучи любовь-кручину,
Золотой навей навет.

Чтобы пламенем Перуна
Стосковалась, изошла,
Твоего, стрела, Перуна,
Золоченая стрела.⁸¹

Цель заговора - зажечь сердце девицы, внушить ей любовь, заставить тосковать от любви при помощи "огненной стрелы" (=каленой). То же - в стихотворении Городецкого, в котором стрела "сердце девице прожгла."⁸² Городецкий использует не только отдельные мотивы (стрела, любовь-кручина, тоска, красна девица, становой хребет), но и структуру заговора: обращение к стреле с вопросом, ответ стрелы, обращение к ней с просьбой полететь в сердце девицы. Помимо парафраза текста заговора, что делает затруднительной идентификацию стихотворения с его источником, существенно другое: мотивы заговора включаются в сюжет освобождения женского начала (Светославна), олицетворяющего силы весны (тепла, света) от злого начала, сил зимы (холода, тьмы), олицетворяемого змеем Самосоном. В роли освободителя выступает Светозор как олицетворение бога-громовника, побеждающего змея стрелами лучей. Этот сюжет, в точности воспроизводящий реконструированный А.Афанасьевым древний миф "о Перуне, побеждающем демонов зимы и туч и освобождающем красавицу Весну=летнее солнце..."⁸³, стоит в центре всего цикла "Перун" одноименного сборника (в издании 1910 г. он получил название "Светозор"), актуализирующего типичные для "Поэтических воззрений" оппозиции (свет-

тьма, лето-зима, тепло-холод, день-ночь, жизнь-смерть) и отождествления (змея-туча, Светозор-Перун и т.п.), а также типичные мотивы пленения/освобождения светлого женского начала, брака бога-громовника с богиней весны и т.п. Очевидно, что в контексте такой мифологической символики стрела из русского заговора становится стрелой Перуна с сопутствующим этому образу мифологическими аллюзиями.

В мифологическом ключе (со ссылкой на Афанасьева) истолковывает Городецкий и образы русских народных сказок (змея, Кощей, Иван-царевич) в статье "Сказочные чудовища" (1906)⁸⁴. Христианские мотивы в русских сказках Городецкий воспринимает как второстепенные: "Обстановка в сказках о мертвецах, по видимому, христианская: гроб, саван, священник, обедня, церковь, крест; но за ней таятся верования древнейшие".⁸⁵

Отношение Ремизова к христианским мотивам в фольклоре было более сложным и сформировалось под непосредственным влиянием работ А.Н. Веселовского, которые раскрывали исторически обусловленную корреляцию языческих (мифологических) и христианских элементов в фольклоре, причем последние могли дать толчок к созданию образов и сюжетов по образу и подобию мифологических (теория "вторичной мифологичности" А.Веселовского⁸⁶). В "Разысканиях в области русского духовного стиха" (которые Ремизов прекрасно знал и широко использовал при создании "Посолони" и, особенно, "Лимонаря") Веселовский заметил: "...Формы христианской легенды наполнялись реальным содержанием язычества".⁸⁷ Подход Веселовского к данной проблеме был свойствен и Ремизову.

Чтобы уяснить соотношенность христианского и мифологического пластов значений у Ремизова, рассмотрим образ Корочуна. В примечаниях к сказке "Корочун" ("Посолонь") даются три интерпретации этого образа:

- (1) Зимний Дед Мороз
- (2) Древнерусское название зимнего солонворота (12 декабря)
- (3) Дед Корочун, приютивший Божию Матерь с младенцем в хлеву (образ из румынской колядки, разобранный в "Разысканиях" А.Веселовского).

В сказе "Корочун" мы находим главным образом мотивы, связанные с интерпретацией (1): "Царствует дед Корочун. В белой шубе, босой, потряхивая белыми лохмами, тряся сивой большой бородой, Корочун ударяет дубиной в пень, - и звенят злые зюзы, скребут коготками морозы, аж воздух трещит и ломается" (353). В связи с представлением о Корочуне как о

м о р о з е стоит и использованное Ремизовым русское и белорусское поверье об изгнании, заклятии мороза и просьбе не губить посевов: "На голодную кутью ты не забудь бросить Деду первую ложку, - Короучун кутью любит" (354). В примечании Ремизов так раскрывает смысл этого поверья:

"Выбрасывая Короучуну за окно первую ложку, зовут кутью есть, а летом просят жаловать мимо, лежать под гнилой колодой и не губить посевов" (405). Г о л о д н а я кутья бывает вечером 5-го января, накануне Крещения (об этом сообщает и Ремизов в примечании). Возникает вопрос, есть ли источник образа Короучуна как Д е д а М о р о з а (и связанных с ним мотивов), а если есть, то какой именно. Поверье, использованное Ремизовым, известно в русской и особенно белорусской традиции. У Афанасьева оно описывается так: "Накануне Рождества и на Велик день в каждой семье старик берет ложку кутьи или киселя, выходит на порог сеней или влезает на печь, и, просунув голову в волоковое окно, говорит: "Мороз, Мороз! приходи кисель есть. Мороз, Мороз! не бей наш овес, лен да конопля в землю вколоти".⁸⁸ Афанасьев приводит описание по книге И. П. Сахарова "Сказания русского народа", ставя в один ряд к и с е л ь и к у т ь ю и уточняя, что заклятие мороза совершалось еще и на Рождество (у Сахарова речь идет только о Пасхе).⁸⁹ Тот же обряд призывания мороза известен во Владимирской губ., где хозяйка, сварив в сочельник овсяный кисель, выкликала: "Мороз, мороз! Не бей наш овес! Лен да конопля, Как хочешь колоти!"⁹⁰ У белоруссов "на богатую коляду зовут мороз так: когда поставят на стол кутью, то хозяин ... отворяет окно и говорит: "Мороз, мороз, идзи куццю есьци!"⁹¹ По другому описанию "хозяин берет ложку кутьи и потчует ею мороз: "Мороз, мороз! идзи куццю есьць"⁹². Затем выливает ложку на окно. В числе возможных источников Ремизова - сведения, сообщаемые А. Петропавловским: "На третью кутью вечером голодная кутья, <т.е. 5-го января. - С.Д.>, когда вся семья находится за "вечорой", хозяин смотрит в окно и зовет с улицы "мороз" в гости: "Мороз, мороз, ходи кутью есть, а улетку по гречисе не волочися: будем железной пугой бить".⁹³ При всей схожести приведенных описаний с текстом Ремизова (как текстом "Короучуна", так и примечания к нему) у нас нет оснований точно указать на какой-либо из них как несомненный источник цитаты у Ремизова (то, что речь должна идти именно о ц и т а т е, следует из анализа других случаев использования Ремизовым фольклорных текстов,

описаний обрядов и поверий). Тем более что нигде не упоминается об отождествлении Корочуна с морозом. Это отождествление мы находим в книге С.В. Максимова "Крылатые слова" (которую Ремизов дважды упоминает в примечаниях к "Посолони"). Объясняя выражение "задать карачуна", Максимов пишет о времени солоновороты (12 декабря): "Царствовал, хозяйничая над землей в это время этот самый Корочун - подземный бог, поведывающий морозами".⁹⁴ В дальнейшем объяснении Максимова находим ряд мотивов, встречающихся и у Ремизова: "Это - старый дзед(дед)-сива борода". Он носит эту седую бороду длинную; сам ходит в белой шубе, но всегда босоногим и без шапки. В руках он держит тугой лук и железную булаву, и когда рассердится, то ударяет ею в пень, вызывает вихри и рассыпает их по земле, а самым стуком производит трескучие морозы. За то и зовут его кое-где "морозом" и "зюзей".⁹⁵ Максимов использует сведения, известные среди белоруссов. Поэтому характерно примечание Ремизова к слову "зюзи" - "трескучие морозы, зюзи - морозы (Белоруссия)" (405). Как видим, в описании Деда (Корочуна) Ремизов пользовался мотивами, почерпнутыми у Максимова (Корочун царствует, он босой, в белой шубе, с большой (длинной) белой бородой, ударяет дубиной в пень, и от этого стука возникают трескучие морозы). Максимов сообщает и о том, что "за ужином или "кущей" бросают первую ложку праздничной кутьи за окно для умилостивления сердитого бога..."⁹⁶ В заключение отметим, что интерпретация Корочуна у Максимова строится на мифологической экзегезе, определившей мифологический смысл этого образа и у Ремизова.

Интерпретация (3) в качестве беглого упоминания Корочуна из румынской колядки осталась только в примечании, т.е. на втором плане. Иное дело в "Лимонаре". Ремизов вводит образ Корочуна в повесть "О безумии Иродиадином": У седого Корочуна - укрыл Корочун странников, на том свете старому стократы зачтется! - у седого деда в хлеву лежит в яслях Младенец".⁹⁷ Перед нами уже знакомый образ румынской колядки. В примечаниях Ремизов также дает несколько интерпретаций образа:

- (1) Олицетворение навечерия Рождества
- (2) Древнерусское название солновороты (12 декабря)
- (3) Корочун из румынской колядки, приютивший Богородицу с младенцем
- (4) Корочун - злой дух, смерть, нечно враждебное Рождеству⁹⁸.

Интерпретации (1) нет в примечаниях к "Посолони"; о ней упоминает А.Веселовский, приводя текст еще одной румынской

колядки, в которой Кречун - "олицетворение навечерия Рождества".⁹⁹ Согласно колядке, "Жида-Каины хватают Спасителя вечером накануне, в доме Кречуна". В этом первичном смысле "adventus" - "старый" Кречун мог быть понят как противоположение Рождеству, как нечто ему враждебное.¹⁰⁰

Как видим, интерпретации (1) и (4) соотносятся, придавая образу внутреннюю амбивалентность. Но более существенно другое: в "Лимонаре" в основном получит развитие интерпретация (3), восходящая к апокрифической традиции с ее христианскими сюжетами и мотивами. В примечаниях Ремизов почти дословно цитирует подстрочный перевод румынской колядки: Короцун "купается вместе с Иваном Крестителем в реке Крещения Иордане; в ней купается и сам Господь Бог, только повыше; в ней купаются и святые угодники, только уж пониже. Купается Короцун, моется, в белую одежду облакается, миром помазуется".¹⁰¹ Такой чести Короцун достоин за то, что приютил Богородицу с младенцем. Ремизов в связи с этим использует и другой апокрифический мотив, разбираемый Веселовским: "Кречун, в дом которого попросились странники, указывал им место в хлеву, кони продолжали топтать ногами, волы же лежали спокойно - и Богородица благославляет их от себя и от имени своего Сына."¹⁰² К этому фрагменту Веселовский делает примечание, цитируя при этом статью Ю. Крачковского "Быт западно-русского селянина": "Сено, которое "на кутью" постлано было на столе и на котором ужинали на следующий день, раздается скоту. Хозяин не дает его только лошадям; причину указывают в том, что когда родился Христос, лошадь яко бы съела то сено, на котором он был положен в яслях".¹⁰³ Эту цитату Ремизов включил в свое примечание: "В хлеву у Короцуна водились кони. Проголодался ли конь или так дурковатый какой, озорства ли ради, только взял да и съел все сено в яслях под Младенцем. Вот почему на постную кутью в Рождественский сочельник сено, которым покрывают стол, не следует давать коням, волам же и быкам можно".¹⁰⁴ Там же Ремизов указывает источник сведений: работы Крачковского, Драгоманова и П. Чубинского, указанные и у Веселовского.¹⁰⁵ Очевидно, что ссылки Ремизова - из "вторых" рук, т.е. из статьи Веселовского. Такого рода ссылки в "Лимонаре" встречаются неоднократно.

Что касается интерпретации (2), то это - хронологическая приуроченность Короцуна к церковному календарю. Подчеркивая в данной интерпретации языческий аспект, Ремизов тем самым подчеркивает мифологический смысл Короцуна. В целом же ори-

ентация "Посолони" на мифологический цикл (весна-лето-осень-зима) несомненна. Древнерусский языческий (=мифологический) год начинается с марта, т.е. с весны, как и "Посолонь".¹⁰⁶

Такое распределение христианских и мифологических мотивов в "Посолони" и "Лимонаре" вполне объяснимо замыслом автора. В "Посолони" главное - воссоздание мифа, реконструкция языческого обряда; в "Лимонаре" - переложение апокрифических легенд, сказаний. Поэтому в первом случае доминируют мифологические мотивы, во втором - христианские (=апокрифические). В образе Корочуна соединяются, или, точнее говоря, сосуществуют мифологический и христианский аспекты значений. В осознании их и сказалась для Ремизова "наука" академика Веселовского: видеть в мифологическом обряде или поверии влияющие христианства, а в апокрифе - мифологический генезис.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 "Особое значение редакция придает рассмотрению вопросов о национальном элементе в искусстве и о "новом реализме"". (От редакции // Золотое руно. - 1907 - № 6. - С. /68/).
- 2 Чулков Г. Исход // Золотое руно. - 1908. - № 7-9. - С.103.
- 3 Иванов Вяч. По звездам: Статьи и афоризмы. - СПб., 1909. - С. 40. См. также: Иванов Вяч. О веселом ремесле и умном веселии // Золотое руно. - 1907. - № 5. - С. 47-55.
- 4 См.: Молчанова Н. "Ярь" С.Городецкого и художественные искания русского символизма 1906-1907 гг. // Творчество писателя и литературный процесс. - Иваново, 1983. - С.43.
- 5 Baran N. Towards a Typology of Russian Modernism: Ivanov, Remizov, x Lebnikov // Aleksej Remizov: Approaches to a Protean Writer. - Columbus, 1987. - P.P. 182-184.
- 6 Письмо В.Иванова от 8 января 1907 г. (РО ГЛБ, ф. 634, оп. I, ед.хр. II4, л. I4).
- 7 Кодрянская Н. Алексей Ремизов. - Париж, 1959. - С. 139.
- 8 Там же. - С. 140. В книге "Подстриженными глазами" Ремизов писал о Мельникове-Печерском: "А между тем от него я веду мое литературное родословие ("Посолонь"), считаю его своим учителем при всем моем несозвучии с его искусственным "русским" стилем..." (Ремизов А. Избранное - М.,

1978. - С. 495. Все ссылки на это издание даются в тексте статьи в скобках).

- 9 См. письмо Городецкого А.Блоку от 28.06.1906 (Литературное наследство. - М., 1981. - Т. 92. - Кн. 2. - С. 27).
- 10 Городецкий С. Стихотворения и поэмы. - Л., 1974. - С.124.
- 11 Перевал. - 1907. - № 7-8. - С. 100.
- 12 Ср.: Иванов Вяч. Сергей Городецкий. Ярь. СПб., 1907 // Критическое обозрение. - 1907. № 2. - С. 48.
- 13 Ремизов А. Письмо в редакцию // Золотое руно. - 1909. - № 7-9. - С. 146.
- 14 Городецкий С. Ближайшая задача русской литературы // Золотое руно. - 1909. - № 4. - С. 76.
- 15 Городецкий С. Стихотворения. - С. 55-56.
- 16 Пяст В. Встречи. - М., 1929. - С. 93.
- 17 Философов Д. Старое и новое: Сборник статей по вопросам искусства и литературы. - М., 1912. - С. 10
- 18 Там же. - С. 6.
- 19 Иванов Вяч. Стихотворения и поэмы. - Л., 1976. - С.
- 20 Норвежский О. Литературные силуэты. - СПб., 1909. - С.31.
- 21 Чулков Г. Исход // Золотое руно. - 1908. - № 7-9. - С.104.
- 22 Книга о русских поэтах последнего десятилетия. - СПб.; М., /1909/. - С. 338. В словах М.Гофмана содержится реминисценция стихотворения Городецкого "Ставят Ярилу": "Впереди, седовласый, космат, / Подвигается старый ведун. / Пережил он две тысячи лун."
- 23 Дейч А. День нынешний и день минувший: Литературные впечатления и встречи. - М., 1935. - С. 312.
- 24 Иванов-Разумник. Творчество и критика. - СПб., /1912/. - Т. II. - С. 81.
- 25 Волошин М. Лики творчества // Русь. - 1907. - 5(18) апреля. - С. 3.
- 26 Ср. слова Городецкого: "Таков и есть Алексей Ремизов. Сидит, корпит, выскивает, подбирает буковку к буковке, сверлит себе мозг, бисером картину шьет." (Перевал. - 1907. - № 4 (февраль). - С. 61).

- 27 Измайлов А. Старорусские кружева // Измайлов А. Пестрые знамена: Литературные портреты безвременья. - М., 1913. - С. 93-95.
- 28 Об этом писали М.Волошин, С.Городецкий, С.Адрианов, Иванов-Разумник, К.Чуковский, А.Измайлов и др.
- 29 Адрианов С. Критические наброски // Вестник Европы. - 1911. - № 2. - С. 354.
- 30 Ремизов А. Избранное. - С. 405.
- 31 В образе Котофея Котофеича можно обнаружить черты Ремизова (очки, подслеповатость), что, впрочем, не дает оснований для полного их отождествления.
- 32 Ремизов А. Сочинения. - СПб., 1910-1912. - Т. 7. (предисловие автора).
- 33 Ремизов А. Куцка: Розановы письма. - Берлин, 1923. - С.83.
- 34 Ср.: "Авторитеты, которые познакомились бы с его книгами, могли бы искренне пожалеть, какой старательный, добросовестный и страстный ученый погиб в этом литераторе" (Измайлов А. Пестрые знамена. - М., 1913. - С. 95). О фольклористической эрудиции Ремизова высоко отзывались ученые-фольклористы Е.Аничков, Е.Ляцкий, А.Рыстенко.
- 35 Городецкий С. Формотворчество // Золотое руно. - 1909. - № 10. - С. 53.
- 36 Там же. - С. 53.
- 37 Городецкий С. Тень прочтенной книги // Весы. - 1907. - № 8. - С. 64.
- 38 Городецкий С. Три поэта // Перевал. - 1907. - № 8-9. - С. 88.
- 39 Там же. - С. 88.
- 40 Городецкий С. Словеса золотые // Голос земли. - 1912. - 24 февр.
- 41 Городецкий С. Ближайшая задача русской литературы. - С.73.
- 42 Городецкий С. Словеса золотые.
- 43 Там же.
- 44 Там же.
- 45 Там же.

- 46 Не случайно А.Блок воспринял манифест Н.Гумилева "Наследие символизма и акмеизм" как "бунт против Вяч. Иванова и <...> желание развязаться с его авторитетом и деспотизмом" (т. 7. - С. 140). В еще большей степени эти слова могут быть отнесены к С. Городецкому.
- 47 Городецкий С. Избранные произведения: В. 2 т. - М., 1987. - Т. 2. - С. 487.
- 48 Городецкий С. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания. - М., 1984. - С. 214.
- 49 Молдавский Д. И песня, и стих. - М., 1983. - С. 251 (письмо С.Городецкого от 2 апреля 1957 г.).
- 50 Городецкий С. Автобиография... // Русская литература. - 1969. - № 3. - С. 188.
- 51 Городецкий С. Тень прочтенной книги. - С. 65.
- 52-53 Перевал. - 1907. - № 4. - С. 62.
- 54 Молдавский Д. И песня, и стих. - С. 253.
- 55 Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. - М., 1863. - Т. I. - С. 215.
- 56 Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу. - М., 1869. - Т. 3. - С. 94.
- 57 Зеленин Д. Отчет о диалектологической поездке в Вятскую губернию // Сб.ОРЯС. - СПб., 1903. - Т.76. - № 2. - С.38.
- 58 Там же. - С. 36.
- 59 Веселовский А.Н. Разыскания в области русского духовного стиха // Сб.ОРЯС. - СПб., 1883. - Т. 32. № 4. - С. 222.
- 60 Ремизов А. Лимонарь, сиречь, Луг духовный. - СПб., 1907. - С. 24.
- 61 Там же. - С. 19.
- 62 Там же. - С. 22.
- 63 Там же. - С. 22.
- 64 См.: Афанасьев А. Поэтические воззрения... - Т.3. - С.94.
- 65 Афанасьев А. Поэтические воззрения... - Т.3. - С. 87.
- 66 Ремизов А. Лимонарь. - С. 15.
- 67 Там же. - С. 15, 16.
- 68 Там же. - С. 113.

- 69 Афанасьев А. Поэтические воззрения... - Т. 3. - С. 88.
- 70 Там же. - Т. 2. - С. 376-382.
- 71 Ремизов А. Сочинения. - СПб., 1910-1912. - Т. 7. - С. 30-33.
- 72 Зеленин Д. Отчет... - С. 26.
- 73 Там же. - С. 88.
- 74 Там же. - С. 36, 74, 141.
- 75 Добровольский В.Н. Песни Дмитровского уезда Орловской губернии // Живая старина. - 1905. - № 3-4. - С. 320.
- 76 Ремизов А. Крашенные рыла: Театр и книга. - Берлин, 1922. - С. 24.
- 77 Ремизов А. Письмо в редакцию. - С. 146.
- 78 Ремизов А. Крашенные рыла... - С. 26.
- 78а Городецкий С. Перун: Стихи лирические и лиро-эпические. - СПб., 1907. - С. 103.
- 79 Майков Л. Великорусские заклинания. - СПб., 1869. - С. II (№ 6). Этот заговор цитируется также у Афанасьева (Т. I, с. 461-462), откуда он, скорее всего, и попал к Городецкому.
- 80 Майков Л. Великорусские заклинания. - С. II.
- 81 Городецкий С. Перун. - С. 103.
- 82 Там же. - С. 104.
- 83 Афанасьев А. Поэтические воззрения... - Т. I. - С. 274.
- 84 См.: Городецкий С. Сказочные чудовища // История русской литературы. - М., 1908. - Т. I ("Народная словесность").
- 85 Там же. - С. 167. В этой же статье Городецкий скажет о христианских элементах, что они "не нашли себе в психологии и историческом опыте народа собственного содержания" (с. 165).
- 86 См. об этом подробнее: Азадовский М.К. История русской фольклористики. - М., 1963. - Т. II. - С. 193.
- 87 Веселовский А. Разыскания... - С. 252.
- 88 Афанасьев А. Поэтические воззрения... - Т. I. - С. 319.
- 89 См.: Сахаров И.П. Сказания русского народа. - СПб., 1885. - С. 116.

- 90 Селиванов В.В. Год русского земледельца // Сочинения. - Владимир, 1902. - Т. 2. - С. 128.
- 91 Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения северо-западного края. - СПб., 1887. - Т. I. - Ч. I. - С. 38.
- 92 Там же. - С. 38 / прим./.
- 93 Петропавловский А. "Коляды" и "Купало" в Белоруссии // Этнографическое обозрение. - 1908. - № I-2. - С. 161. Указываем на эту статью как на источник (возможный) сведений, вынесенных в примечание, а не в текст "Корочуна". Время написания примечаний к "Посолони" - не ранее 1909 г.
- 94 Максимов С.В. Собрание сочинений. - СПб., 1909. - Т. 15. - С. 257.
- 95 Там же. - С. 259.
- 96 Там же. - С. 259.
- 97 Ремизов А. Лимонарь. - С. II.
- 98 Там же. - С. II4-II5.
- 99 Веселовский А. Разыскания... - С. 235.
- 100 Там же. - С. 236.
- 101 Ремизов А. Лимонарь, - С. II4-II5. Ср.: "Кто купается в реке с вином? То Господь Бог милостивый: купается, моется, в воде очищается, в белую одежду облачается, миром помазуется. Пониже его Иван, святой Иван и старик Кречун купаются, моются, в воде очищаются, в одежде облачаются, миром помазуются. Еще ниже купаются все святые подряд..." (Веселовский А. Разыскания... - С. 228, прим. I).
- 102 Веселовский А. Разыскания... - С. 246.
- 103 Там же. - С. 246 (прим. I).
- 104 Ремизов А. Лимонарь. - С. II5.
- 105 См.: Веселовский А. Разыскания... - С. 246-247 (прим.).
- 106 О делении года на зимний и летний циклы как традиции мифологической школы см.: Чичеров В. Зимний период русского земледельческого календаря XVI-XIX веков: Очерки по истории народных верований. - М., 1957. - С. 14.

А.А. Данилевский

Имея в виду писателей конца XIX - нач. XX вв., В.А. Келдыш утверждал: "Путь литераторов порубежной эпохи отмечен особенно интенсивными философскими исканиями"¹. Утверждение, бесспорно, справедливое, но, думается, мало найдется писателей той поры, к кому бы оно подходило более, нежели к А.М. Ремизову: обостренный интерес к философии возник у него еще в раннем отрочестве и не спадал затем на протяжении всей его долгой жизни. На склоне лет сам Ремизов так вспоминал об этом: "К этому же времени < к 1890-91 гг., когда будущему писателю едва минуло 13 лет. - А.Д. > относятся и мои первые чтения по философии. Я взял "Мир как воля и представление" в переводе Н.Н. Страхова. В Предисловии сразу же наткнулся на указание Шопенгауэра, что надо для его понимания. И я обратился к Канту, к "Пролегоменам", перевод Вл.С. Соловьева, а одолев Пролегомены, перешел к "Критике чистого разума". А уж потом вернулся к Шопенгауэру.

И навык. И стало мне изучение философии, как яблоки - каждая система имела для меня свой легкий вкус, запах и окраску. А чтобы для глаза было убедительнее, а память крепче, все, что мне казалось путанным и сложным, я рисовал: первый мой графический альбом посвящен гностикам <...> Но когда я сам задумал сочинять философское, слов у меня оказалось мало, <...> философствовать так и не научился. Ни Виндельбанд, ни Куно Фишер меня не направили. Философская словесность меня связывала, <...> я понял свой изъян: я очень "физический", "предметный", "образный", и чистая мысль - у меня нет рук схватить ее и подчинить себе"².

Эстетический склад сознания и мышления Ремизова явился одной из главных причин его длительного увлечения ярко обрванной "философией жизни" Ф.Ницше, пришедшего на смену прежним предпочтениям будущего писателя: "В ноябре 1892 года вышла 15 книжка "Вопросов философии и психологии" со статьей В.П. Преображенского о Ницше ... И предался я Ницше, как некий святой пещерник нечистому"³. Возникший вслед за

этим горячий, но сравнительно недолгий интерес Ремизова к учению Маркса, разумеется оставил след в его мировоззрении, однако воздействие со стороны марксизма не идет ни в какое сравнение с тем, какое оказали на него трансцендентный идеализм Канта, иррационалистический пессимизм Шопенгауэра и антихристианский нигилизм и персонализм Ницше. Буквально заволашевав сознание Ремизова и определив сферу его интеллектуальных запросов практически на всю жизнь, идеи этих философов обусловили, в частности, и непреходящий интерес писателя к творчеству двух ярких представлений отечественной философской мысли нач. XX в.: В.В. Розанова (получившего от Мережковского прозвище "русский Ницше")⁴ и автора одной из самых ранних экзистенциалистских интерпретаций человеческого существования (одновременно явившейся наиболее "значительным отражением и проявлением в России философского нигилизма в духе идей Ницше")⁵ - Льва Шестова (Л.И. Шварцмана). В своей автобиографии 1923 г. Ремизов заметил по этому поводу: "Любимыми писателями, которых читал всегда, назову умершего в 1919 г. в России русского философа В.В. Розанова и ныне живущего в Париже Льва Шестова"⁶. Проблема творческих взаимоотношений Ремизова с последним из указанных авторов и составляет предмет анализа в предлагаемом исследовании. Начнем с обзора фактов.

Впервые с идеями Шестова Ремизов ознакомился в 1901 г. (в 1912 г. он писал по этому поводу: "В 1899 году начал выходить журнал "Мир искусства" <...> Тут⁷ <...> я узнал Льва Шестова"^{7а} и <...> Розанова и записался в их постоянные любительские читатели")⁸. Личное же знакомство двух авторов состоялось в 1904 г. в Киеве⁹ (позднее Ремизов так вспоминал об этой встрече: "... судьбой однажды соединило нас и на всю жизнь. Да иначе и не могло быть. Во всех моих "комедиях" Шестов играл несомненно главную роль, да и в нашей литературной "горькой" участи было похожее: оба мы были "без пристанища" - с неизменным редакционным отзывом "не подходит" <...> А познакомил нас Бердяев, всеми любимый и всегда желанный. Был конец ноября, <...> киевский <...> На литературном собрании <...> Бердяев повел меня <...> в "директорскую" <...> "Да где же тут Шестов?" И вдруг увидел <...> "Рыбак рыбака видит издалека!" - сказал он, и на меня глянули синие печальные глаза")¹⁰. Знакомство быстро перешло в крепкую дружбу, II чему отчасти способствовало известное сходство биографий двух авторов: оба в моло-

дости принимали участие в освободительном движении,¹² но затем отошли от него, целиком посвятив себя художественному и интеллектуальному творчеству; после Октября оба эмигрировали (Шестов на год раньше, — в 1920 г.), оба избрали своим постоянным местом жительства на чужбине Париж, не прерывая и там тесных контактов друг с другом до самой смерти философа в 1938 г.¹³

Уже в дореволюционное время Ремизов не раз демонстративно заявлял о своей близости с Шестовым — житейской и духовной. Одним из таких заявлений явилось посвящение философу сборника литературно обработанных записей ремизовских снов "Бедовая доля".¹⁴ Другим — весьма своеобразным свидетельством того же порядка следует считать и "посвящение" Шестова в "старейшие кавалеры" "Обезьяньей Великой и Вольной Палаты" (шутливого общества, учрежденного Ремизовым в 1907—08 гг.)¹⁵, — честь, которой удостоились весьма и весьма немногие люди из ремизовского окружения тех лет.¹⁶

Со своей стороны Шестов неизменно интересовался творчеством писателя, пристально следил за его успехами и неудачами на литературном и житейском поприще, не раз помогал ему материально, — в том числе своим содействием по устройству ремизовских произведений в различные журналы и издательства, и даже неоднократно собирался написать подробный критический разбор ремизовского творчества, но в конце концов перепоручил его своему единомышленнику Е. Лундбергу (остался неопубликованным). Обо всем этом свидетельствуют сохранившиеся письма Шестова к Ремизову за 1905—1912 гг.¹⁷ Они содержат множество откликов философа относительно самых различных сторон ремизовских произведений, его советы и пожелания писателю по этому поводу. Письма отражают напряженный духовный обмен между двумя авторами — замыслами и мнениями, мыслями и идеями.

Необходимо отметить и другой факт: в годы до революции Ремизов не раз публично декларировал свою идеиную солидарность с Шестовым, свою вовлеченность в круг идей и мыслей, занимавших философа. Так, в 1905 г. он опубликовал в "Вопросах жизни" один из немногих (если не единственный!) позитивных откликов в печати на сочинение Шестова "Апофеоз беспочвенности",¹⁸ — тем более знаменательный, что в нем Ремизов коренным образом разошелся в оценке "Апофеоза" с мнением идейно близкого в ту пору и ему и Шестову Н. А. Бердяева.¹⁹ Но еще за несколько месяцев до публикации ремизовской

заметки Шестов передал писателю следующее мнение Е.Г. Лундберга - в письме от 28.02.1905 г.: "Он <...> писал мне, что Вы единственный человек, который понимает меня. Что Вы ему такого наговорили? Приедет - узнаю".²⁰

Представляется естественным, что перечисленные нами свидетельства житейской, духовной и идейной связи, существовавшей между двумя авторами, не укрылись от внимания еще дореволюционных интерпретаторов ремизовского творчества (Г.И. Чулков, А.Закржевский), а равно и нынешних ремизоведов, и стимулируют поиск в произведениях Ремизова того периода определенного рода переключек с содержанием философских сочинений Шестова. В работах чехословацкой исследовательницы М.Очадливой, советского и венгерского ремизоведов М.В. Козьменко и К.Секе конкретные случаи эстетической рецепции идей и построений философа в ремизовских произведениях 1900-10 гг. прослежены зачастую полно и убедительно: М.Очадливой и К.Секе - на материале повести "Крестовые сестры", М.В. Козьменко - на материале всего дореволюционного творчества писателя.²¹ Вместе с тем две последние работы не оказались свободными от целого ряда недостатков, главным из которых нам представляется подход к комплексу идей Шестова 1898-1911 годах как к некоему стабильному и законченному целому (Козьменко) и трактовка Ремизова то как пассивного экспликатора этих идей в подвластной ему эстетической сфере (Козьменко), то, напротив, как изначально критически настроенного по отношению к ним интерпретатора (Секе). Все три подхода страдают, на наш взгляд, крайностями, - в действительности все происходило не столь однозначно.

Возьмем, например, Шестова: с течением времени сам Шестов весьма далеко ушел от тех идей, которые в свое время привлекли внимание Ремизова, показались ему созвучными его собственным настроениям и послужили основой сближения писателя и философа. Поэтому анализ проблемы, указанной в оглавлении настоящей статьи, следует начать с анализа эволюции шестовских идей в рамках начального периода его творчества (1898-1911). Подспорьем в этом нам послужит накопленный у нас и за рубежом опыт изучения творческого наследия Шестова. В плане методологическом ориентиром для нас послужило исследование Р.А. Гальцевой,²² использовавшей при разборе в с е й идейной эволюции мыслителя методику анализа утопии (в самом широком ее понимании),²³ однако, в отличие от Гальцевой, мы считаем правомерным экстраполировать использованный ею

подход на интересующий нас период идейной истории Шестова.

Фактическое обоснование данного утверждения потребовало выработки особого языка описания анализируемого объекта, исходя из его специфики, поэтому вначале – несколько замечаний об этой последней.

Определяющей для Шестова оказалась одна из кардинальнейших проблем философии Нового времени – проблема свободы и необходимости,²⁴ и в ее разработку ему удалось внести некоторые новации, обусловленные в равной мере и основами его индивидуальной психологии, и особенностями его мировоззрения. Так, с одной стороны, Шестов оказался "сам как личность" вовлечен в познание законов бытия, в результате чего субъективный момент получает < у него. – А.Д. > гипертрофированное развитие, а это ведет к тому, что обстоятельства жизни философа оказывают существенное воздействие на характер и тональность его творчества".²⁵ С другой, – Шестов пришел в своих умозаключениях к отождествлению понятия необходимости с рациональным мышлением, рационализмом как таковым (или, пользуясь его собственной терминологией, – с Разумом)²⁶ что, в свою очередь, явилось причиной его длительной, необычайно ожесточенной и изощренной полемики с ним (Разумом).

Все это привело к тому, что рассуждения Шестова, "сконцентрированные вокруг проблемы человеческой личности, развивались в двух направлениях: страстной попытки освобождения от господства всяческих объективных законов < трактуемых им как порождение все того же Разума. – А.Д. >, а также полной реализации себя – или, в других терминах, спасения в вере"²⁷. Соответственно этому специфику философии Шестова можно выразить следующим образом: основными категориями, которыми она оперирует, должно считать категории о б ъ е к т а (окружающей реальной действительности, – во всей полноте ее атрибутов, прежде всего – негативных) и с у б ъ е к т а (отдельного человеческого индивида, в первую очередь – самого Шестова); в ходе этих операций указанные категории вступают в корреляцию, характер которой определяется и задается с у б ъ е к т о м,²⁸ точнее – присущей ему тенденцией к предельной самореализации. Соответственно, конечную цель своих философских размышлений Шестов видит в выработке для субъекта (читай: для самого Шестова) особого мировоззрения – условно: "Л о г о с а", чья функция – регулировать отношения субъекта/объекта таким образом, дабы создать наиболее оптимальные условия для его

(субъекта) максимальной самореализации ("спасения").

Это, так сказать, синхрония идейной эволюции Шестова, диахрония же ее может быть представлена как последовательная внутренне обусловленная смена качественных трансформаций указанных коррелятов (и понятия "Логос" в том числе). В наиболее общих чертах она сводится к следующему.

Момент возникновения философской проблематики Шестова — острый духовный кризис, пережитый мыслителем в сер. 90-х гг., — определяется как ситуация, в которой нарушилось некое исходное относительное равновесие между основными коррелятами. Объект, представлявшийся ранее субъекту как нечто относительно упорядоченное, структурированное (условно: "Космос"), был внезапно осознан им как нечто неупорядоченное, аструктурное и потому враждебное ему по своей сути (как "Хаос"), что повлекло за собой возникновение у субъекта трагического мироощущения, гипертрофированного чувства собственной самоценности и, как следствие, — актуализацию в его сознании тенденции к реализации себя в сложившихся обстоятельствах. Поскольку же объективно упомянутый кризис явился ответной реакцией Шестова на позитивистскую трактовку идеи прогресса и обусловленное ею пренебрежение к проблемам отдельной человеческой личности, то на первый план выдвинулся вопрос о смене прежнего, выказавшего в новых условиях свою несостоятельность, мировоззрения субъекта — новым — "спасительным" "Логосом", призванным восстановить утраченную относительную "гармонию" субъектно-объектных отношений.

Практическая реализация "спасения" индивида, предпринятая Шестовым на основе трагического мироощущения (ставшего отныне одним из основных движущих факторов развития его мысли), была зафиксирована в сочинении "Шекспир и его критик Брандес" (1898). Прежний характер отношений субъекта/объекта восстанавливался здесь (вернее декларировался восстановленным) путем создания некоей "внесоциальной космодицеи": р е а б и л и т а ц и и о б ъ е к т а — "Х а о с а", и с х о д я и з е г о н о в о й с п е ц и ф и к и. В итоге сложилась чисто спекулятивная конструкция, "основанная на равновесии "ужасов" жизни и их разумной необходимости, которая постигалась лишь на высотах человеческого гения".²⁹ Ей сопутствовала дискредитация методологии и практики гносеологического рационализма и сциентизма, признанных Шестовым не-

годными для решения возникших перед ним задач.

Антирационалистическая направленность построений Шестова стала доминирующей в его втором сочинении "Добро в учении гр. Толстого и Ф. Нитше (Философия и проповедь)" (1900), где созидательный пафос значительно ослаб. Но акценты при этом переменялись: если в книге о Шекспире почти весь свой полемический зазор Шестов обратил против рационализма в сфере познания, уделив критике рационалистической этики относительно мало внимания (см.: Шестов: I, 246-282),³⁰ то в "Философии и проповеди" последняя возобладала. Но и здесь, продолжая начатое, Шестов также стремится представить наличие в реальной действительности всевозможных "ужасов" как имманентно присущий ей принцип организации и функционирования, выдать аструктурность объекта - за особый род структурированности (упорядоченность со знаком "минус"), "Хаос" - за "Космос" (но, разумеется, уже с другими качествами).

Следующая работа Шестова - "Достоевский и Нитше (Философия трагедии)" (1902) - продемонстрировала резкий поворот в развитии мысли философа, сказавшийся в переориентации его внимания с объекта на субъект и сосредоточении исключительно на этом последнем. При этом здесь в полной мере выказала себя проявлявшаяся ранее подспудно иррационалистическая подоплека шестовской философии. В частности, это нашло отражение в существенной корректировке концепции "спасения" индивида: своеобразная апология "экстремальной ситуации" - "Философия трагедии" убеждала, что обретение искомого "Логоса" и связанная с ним самореализация субъекта осуществимы лишь исходя из самого субъекта, точнее - из последовательного развития интенций, порождаемых, регулируемых и стимулируемых его трагическим мироощущением. Тем самым самодовлеющее значение страдательного момента в субъекте провозглашалось единственным источником развития мысли Шестова и генератором всех его последующих построений.

Вышло, однако, иначе: иррациональная стихия возобладала, буквально захлестнув при этом самого философа, и дальнейшее развитие его идей и построений пошло в другом направлении - по пути декларированной здесь же тотальной борьбы "философии трагедии" с "заблуждениями" человечества - с "Разумом" (см.: Шестов: III, 229, 242 и др.). Следующее сочинение философа - "Апофеоз беспочвенности (Опыт адогматического мышления)"

(1905) - на практике зафиксировало этот новый перенос акцентов: ³¹ внимание Шестова переключилось здесь с проблемы субъекта на проблему "Логоса".

Последовательно проведенная до логических пределов развита в новых книгах Шестова - "Начала и концы" (1908) и "Великие кануны" (1910), - эта переакцентация выявила здесь свою непродуктивность. Ослабление трагической проблематики и вытеснение ее на периферию привели к снижению актуальности самой проблемы самореализации ("спасения") субъекта. За счет этого, в свою очередь, нарушилась причинная связь ее с проблемой "Логоса" (обретение оптимального "Логоса" ведь трактовалось до этого как непосредственная предпосылка осуществления "спасения") и последняя приобрела тем самым самоудовлетворяющее и самодостаточное значение. Подключение же при этом иррационального момента обрекло Шестова на бесперспективное раздвоение между страстным желанием и усилиями обрести мировоззренческий позитив ("Логос") - и страхом перед возможным проникновением в него рациональных элементов, неадекватно, с точки зрения Шестова, отражающих объективную реальность и вносящих по этой причине момент дезориентации в его (Шестова, субъекта) существование, а значит - ограничивающих тем самым его личностную свободу. Шестов то усматривает мировоззренческий позитив в полном отсутствии такового, то, осознав, что подобного рода умозаключение оборачивается признанием факта его наличия ("минус-позитив"), вновь и вновь пытается искать его - в аномальных явлениях человеческой психики, в явлении сна; порой Шестов возвращается - с той же целью - к разработке трагической проблематики, но такие "отступления" фрагментарны. Вскоре, однако, бесперспективность любых попыток следования по пути, намечившемуся в "Апофеозе беспочвенности", стала очевидной и для самого Шестова: выпустив в 1911 г. шеститомное собрание своих сочинений, он сравнительно надолго (до 1916 г.) умолкает, - таким образом начальный период философской эволюции Шестова завершился.

Что же из всего этого следует? Сравнение идейных субстратов двух первых и двух завершающих указанный период шестовских книг наглядно удостоверяет в наличии полной инверсии между ними, - инверсии, фактом своего существования удостоверяющей в том, что в данном случае мы имеем дело с социоонтологической утопией, обернувшейся - в процессе ее практической реализации - полной своей противоположностью. ³²

Сказанного, однако, недостаточно: дальнейшие наши рас-

суждения на тему "Ремизов и Шестов" требуют указать также некоторые факторы, вызвавшие шестовское предприятие, проследить определяющие моменты процесса его трансформации в антиутопию.

Большинство исследователей философского наследия Шестова, как правило, игнорируют книгу о Шекспире как бедную идеями и малосамостоятельную, анализируют ее изолированно от всего контекста начального этапа творческой эволюции мыслителя. А между тем именно здесь со всей очевидностью заявлено волевое устремление ее автора: самым непосредственным образом повлиять на современное общественное сознание, — перераспределить его на иной — отличный от господствующего в это время — тип мышления. Этот же прежний, радикально здесь отрицаемый, Шестов генетически связывает с практикой французского Просвещения (см.: Шестов: I, 9-17 и др.). Факт этот чрезвычайно симптоматичен: в трудах французских просветителей получил теоретическое обоснование и был практически утверждён новый для своего времени подход к решению проблемы взаимоотношения человека и окружающей реальной действительности, заложены прочные основы эмансипации гуманистического сознания от традиционных религиозных скреп; против этого — то подхода и ополчается Шестов: осознание того, что "Бог умер" (Ф. Ницше), и человек остался один, без какой-либо опеки со стороны всемогущего Домена, перед безликими объективными законами природы, — это осознание, пришедшее именно в тот момент, когда внимание мыслителя сосредоточилось на проблеме жизни и смерти человека,³³ — оказалось невыносимым для сознания Шестова. И в ответ он предпринял многоэтапный "поход" против современного ему секуляризованного мышления:³⁴ начал в своем "Анти-Брандесе" (Вик. Ерофеев) и продолжил в "Философии и проповеди".

Думается, ясно, чей пример стоял при этом перед глазами Шестова: имя Ницше, разбору и интерпретации философии которого посвящены 2-я и 3-я книги Шестова, вскользь упоминается уже и в "Анти-Брандесе" (см.: Шестов: I, 285); там же содержится и сожаление по поводу того, что данное сочинение не предназначено для обсуждения "проблемы Ницше", служащее своеобразной заявкой будущей темы. Итак, волевой импульс к обеспечению "спасения" индивида и созданию "социума счастливых" на основе нового типа мышления — от "переоценки всех ценностей" Ницше и по его стопам.

Однако не следует расценивать задуманное Шестовым пред-

приятие упрощенно. Шестов - человек высочайшей философской эрудиции, и ему было понятно, что одного только волевого усилия, пусть и облаченного в увлекательную, завораживающую манеру изложения, для перестройки общественного сознания недостаточно, и что процесс этот - длительный и трудоемкий, - в этом его отчасти убеждал и трагический опыт того же Ницше. И в этой связи мы "выходим" на другой шестовский образец для подражания: уже в "Анти-Брандесе" содержится ряд резких инвектив в адрес принципов автономной этики (см.: Шестов: I, 246-282 и др.), формулированных кантианцами, но приписываемых Шестовым самому Канту.³⁵ С "Кантом" же, но под обликом актуального для России той поры этического учения Л.Толстого ("добро есть Бог"), спорит Шестов и в "Философии и проповеди".³⁶ Эти-то переадресации и выявляют Канта как "provokatora" шестовских построений. Именно построений, а не их идейного наполнения: пример Канта, вначале выработавшего теоретические предпосылки для своего "коперниканского переворота", а только затем уже осуществившего его на их основе, был чрезвычайно актуален для интеллектуалов конца XIX - начала XX вв., именно в это время переживших период нового увлечения учением кенигсбергского философа, как актуален он был и для Шестова, - сына своего времени (главным стимулом тому служила "завороженность" Шестова идеями немецкого трансцендентализма, о которой сообщают Бердяев и Зеньковский).³⁷ Следуя з а р а н е е н а м е ч е н н о м у п л а н у переориентации общественного сознания, составленному с учетом стратегии, апробированной в свое время Кантом, Шестов дает в "Анти-Брандесе" свою "Критику чистого разума" (с той, однако, разницей, что интерес Шестова к чисто гносеологическим проблемам гораздо более поверхностный, нежели у Канта), дабы затем - во второй своей книге - представить и свою "Критику практического разума", что и было им сделано - к своему собственному разочарованию.

В этой связи необходимо остановиться на интерпретации "Философии и проповеди" в нашей науке. По традиции, идущей от Р.В. Иванова-Разумника,³⁸ принято считать, что книга о Шекспире знаменовала собой эпоху "разумной действительности" Шестова, тогда как следующее сочинение философа будто бы целиком порывало с ней.³⁹ Причина же разрыва заключалась, якобы, в том, что уже к этому времени Шестов осознал внутреннюю противоречивость своей умозрительной конструкции, основанной "на равновесии "ужасов" жизни и их разумной необходимости"

(Вик. Ерофеев). В качестве подтверждения тому обычно ссылаются на авторское "Предисловие" к "Философии и проповеди", где Шестов сочувственно цитирует известное письмо Белинского, порывающего с философией "Егора Федорыча Гегелева". Такое мнение представляется нам верным лишь отчасти и потому не отображающим в с е й сути проблемы, а от этого зависит многое в правильной интерпретации и начальной стадии идейной эволюции Шестова, и эстетического преломления этих идей в творчестве раннего Ремизова. Действительно: вторая книга мыслителя разрывала с идеями первой, но разрывала о б ъ е к т и в н о, - за счет подспудно взревших в ней несогласованных с первоначальным замыслом и основной его мыслью элементов. С у б ъ е к т и в н о же, т.е. с точки зрения самого Шестова, она, напротив, углубляла и развивала эти идеи. Если же и следует говорить о субъективно осознанном разрыве, то лишь применительно к авторскому "Предисловию", но оно было написано уже п о с л е завершения работы над основным текстом книги (что выясняется уже из его содержания, - см.: Шестов: П, 10). В процессе же самой работы Шестов не только не осознавал противоречия, но даже не задумывался о нем, целиком поглощенный реализацией свои далеко идущих реформаторских планов. Что же все-таки вызвало разрыв? Попробуем кратко ответить на этот вопрос.

Прикрывшись для вящей убедительности своих построений "непререкаемым" авторитетом Шекспира⁴⁰ и лишь эпиграфом к книге и несколькими намеками в тексте указав на своего подлинного идейного "provokatora", Шестов легализовал имя Ницше во второй своей книге, сделав здесь предметом обсуждения и один из главных источников своей конструкции - учение Ницше об amor fati (см.: Шестов: П, 169-171), и подготавливая тем самым последующую легализацию идеи "переоценки всех ценностей". Однако осуществление последнего замысла отсрочилось по причине произошедшего сбоя: ницшеанская amor fati, ассимилированная Шестовым, но принимаемая им на веру скорее умо-зрительно, - в качестве необходимого составного элемента выстраиваемой спекулятивной конструкции, - вначале потребовала своего реального наполнения, а затем и признания причины, из которой она вытекала - констатации неустранимого - "неизбывного" - трагизма жизни; между тем тенденция субъекта к предельной самореализации (второй составной элемент конструкции) сохранилась и даже более того - актуальность ее возросла, стимулируемая усугубившимся трагизмом мироощущения субъек-

екта. За счет этого непрочное равновесие конструкции нарушилось, — настолько, чтобы с очевидностью обнаружился его изначально условный характер, а это, в свою очередь, потребовало от Шестова соответствующей корректировки намеченных им ранее планов: он был поставлен перед необходимостью введения новой теоретической базы для своей будущей "переоценки ценностей". Как мы помним, эту свою новую "Критику чистого разума" он создал в "Философии трагедии", усмотрев адекватную для ее выражения форму в субъективно истолкованной им "философии" "человека из подполья" Достоевского.⁴¹ Но, в свою очередь, вывод о несостоятельности выстроенной в "Анти-Брандесе" конструкции стимулировал возникновение в сознании Шестова постоянно действующего фактора авторефлексии.

Возникновение его имело далеко идущие последствия для всех дальнейших шестовских умозаключений и построений. Так, например, перенос акцентов с объекта на субъект, наметившийся в "Предисловии" ко второй книге и теоретически обоснованный в "Философии трагедии", был, помимо всего прочего, логически обусловленным выходом из сложившейся в тот момент кризисной ситуации; осознание — при посредстве фактора авторефлексии — его (и вышеупомянутой конструкции) рациональной природы выявило для сознания Шестова факт противоречивости, непоследовательности его собственных построений: опору в борьбе с "Разумом" на "разумные" же по своему происхождению средства. Не будучи в силах устранить это противоречие и заключив, что любые средства приемлемы для реализации намеченных им планов, Шестов придал этому явлению статус руководящего принципа (см.: Шестов: Ш, 192–195). В шестовской "переоценке всех ценностей" — в "Апофеозе беспочвенности" — этот принцип выстраивания умозаключений стал уже самодовлеющим, что, в частности, проявилось и в обращении философа для выражения своих теоретических высказываний к форме парадокса. Непосредственно же действие фактора авторефлексии выразилось здесь в виде тотального скепсиса. Объективно все это уже в "Философии трагедии" привело к эксплицированию и последующей генерализации элементов иррационализма, составлявших глубинную основу сознания Шестова, в его дальнейших идеях. Это, в свою очередь, составило в "Началах и концах" и "Великих канунах" благоприятную почву для постепенного перерастания фактора авторефлексии в доминирующий, что привело вначале к обретению им самостоятельного значения, а затем — к осознанию Шестовым провала задуманного им предприятия.

Таким образом, трагизм мироощущения Шестова, иррациональная основа его сознания и повышенная рефлексивность его мышления, поочередно сменявшие друг друга в функции доминанты, явились основными генераторами и регуляторами идейной эволюции мыслителя на ее начальном (1898–1911 гг.) этапе. Очевидно, что число подобного рода движущих факторов возрастет при более детальном анализе, но это – задача специальных исследований. Наша же задача иная – осветить процесс освоения и интерпретации идей и построений Шестова в художественном творчестве А.М. Ремизова.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Келдыш В.А. К проблеме литературных взаимодействий в начале XX века о так называемых "промежуточных" художественных явлениях // Русская литература. – 1979. – № 1. – С. 4.
- 2 Ремизов А.М. "Иверень. Загогулины моей памяти". Воспоминания // ЦГАЛИ. Ф. 420, оп. 5, ед.хр. 16., л. 25–26. Несколько иначе история приобщения Ремизова к философии и, в частности, к учению А. Шопенгауэра выглядит в книге воспоминаний писателя "Подстриженными глазами", – см.: Ремизов А.М. Избранное. – М., 1978. – С. 458.
- 3 Ремизов А.М. Автобиография. 1912–13 гг. // ОР. ГПБ. Ф.634, оп. 1, ед.хр. 1., л. 10. Ср.: "<...> Ницше, о нем Ремизов узнал из статьи Преображенского в "Вопросах философии и психологии" и его взбудоражило. И когда в Пензе он достал "Заратустру", то принялся за перевод. <...> С переводом он как-то справился и послал в "Жизнь". Но ответа не дождался. Это его не смутило. Снова послал перевод в "Жизнь" <...> – марксистский журнал во главе с Горьким.
Ремизов верил в Заратустру и в Горького: обратит внимание – но и на этот раз не получил ответа" (Кодрянская Н. Алексей Ремизов. – Париж, 1959. – С. 147–149).
- 4 См. об этом: Голлербах Э. В.В. Розанов: Жизнь и творчество. – Пб., 1922. – С. 4–5.
- 5 Новиков А.И. Нигилизм и нигилисты: Опыт критической характеристики. – <Л.>, 1972. – С. 130.
- 6 Алексей Ремизов о себе // Россия. – № 6. – М.; Пг., 1923 (февраль). – С. 26.

- 7 Хотя Ремизов находился в это время в ссылке, возможности ознакомления с "Миром искусства" сразу после выхода журнала из печати у него были, — см. в этой связи след. его воспоминание: "Все книги, выходявшие в России, в первую голову высылались в Вологду <...> к <...> П.Е. Щеголеву. И было известно все, что творится на белом свете: из Арзамаса писал Горький, из Полтавы Короленко, из Петербурга Д.В. Философов, он же высылал и "Мир искусства" <...>" // Ремизов А. Северные Афины: История с географией // Современные записки. — Париж. — Т. XXX. — 1927. — С. 239.
- 7а В 1902 г. в "Мире искусства" была опубликована большая работа Шестова "Достоевский и Нитше (Философия трагедии)" (1902, № 2, 4-9/10), содержащая резкие полемические выпады против представлявшегося там же исследования Д.С. Мережковского "Лев Толстой и Достоевский"; еще раньше (1901, № 8-9) — довольно пространный "критика" на это же сочинение (подробнее см. об этом: Литературный процесс и русская журналистика конца XIX — начала XX века: 1980-1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания — М., 1982. — С. 153-157). Критические выступления Шестова против маститого Мережковского сразу же обратили на себя внимание культурных кругов того времени, вызвав широкий резонанс, о чем свидетельствует, напр. след. воспоминание Н.Оцупа: "Хорошо ныне известный в Европе, бывший тогда юным студентом, философ Лев Шестов сразу обратил на себя внимание, резко напав на Мережковского, разоблачая бедность его художественной и философской идеи" (Оцуп Н. Современники. — Париж, 1959. — С. 129), — Оцуп ошибается: к тому времени 35-летний Шестов давно уже завершил получение высшего образования, но именно данная аберрация памяти мемуариста отражает эффект, вызванный шестовскими статьями.
- 8 Ремизов А.М. Автобиография. 1912-13 гг. // ОР ГИВ. Ф.634, оп. I, ед.хр. I., л. 10.
- 9 См.: "С обоими свела судьба: с В.В. Розановым в Петербурге в 1905 г., с Шестовым в Киеве в 1904-м" (Русский Берлин. 1921-1923: По материалам арх. Б.И. Николаевского в Гуверовском институте / Изд. Л.Флейшман, Р.Хьюз, О.Раевская-Хьюз. — Т. I — Paris; — 1983. — С. 181-182).
- 10 Ремизов А. Встречи: Петербургский буерак. — Paris, <1981>. — С. 267-268.

- II См.: "Из писателей старшего поколения А.М. <Ремизов> был связан давнишней дружбой со Львом Исааковичем Шестовым. А.М. глубоко ценил и любил его. Шестов был единственным человеком, с которым Ремизов был на "ты". Философия Шестова была близка А.М. <...>" (Резникова Н.В. Огненная память: Воспоминания о Алексее Ремизове. Berkeley, 1980. - С. 86).
- I2 Об этом периоде жизни Шестова см., напр.: Лундберг Е. Записки писателя: 1920-1924. - <Д.>, <1930>. - Т. 2. - С. 75; Кувакин В.А. Религиозная философия в России: Начало XX века. - М., 1980. - С. 225.
- I3 См.: " <...> когда Шестов умер, А.М. <Ремизов> записал в тетради <...> : "Помер. Очень больно, это был друг". (Резникова Н.В. Указ. соч. - С. 87).
- I4 См.: Ремизов А. Рассказы. - СПб., 1910. - С. 135. В письме к Ремизову от 19.II.09 г. Шестов в след. выражениях благодарил за это: "<...> за посвящение большое тебе спасибо. Хорошо, что именно "Бедовую долю" посвятил. Я и заслужил, ибо удалось кой-кого приучить к ней" (ОР ГПБ. Ф. 634, оп. I, ед.хр. 241., л. 16). По этому поводу см. также след. отрывок из автобиографической книги Ремизова "Кукха": "- А Шестову, - сказал я, - сны <т.е. записи ремизовских снов. - А.Д.> по душе.
- Шестов! - В.В. <Розанов> всегда необыкновенно почти-тельно отзывался, - ум беспросветный!" (Ремизов А. Кукха: Розановы письма. - Берлин, 1923. - С. 116).
- I5 См. о нем, напр.: Гречишкин С.С. Архив А.М. Ремизова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 г. - Л., 1977. - С. 32-34.
- I6 По этому поводу см., в частности, след.: "И когда я ска-зал В.В. Розанову, что он <...> возводится в старейшие кавалеры Обезвельволпала, Розанов сразу ничего не понял, ошеломился, а потом спросил:
- А кто еще старший там у тебя в палатке?
<...>
- Гершензон старейший, Шестов...
Я хотел было еще сказать, что и Иванов-Разумник, Лунд-берг и Балтрушайтис, но побоялся сразу вводить во все обезьяньи тайны:
"обезвельволпал есть общество тайное!"

Гершензон и Шестов произвели огромное впечатление.

- Старейший кавалер, - соображал что-то В.В., - и никогда ни выше, ни ниже?

- Никогда. Так и останетесь старейшим навечно.

- Это мы в роде как митрофорные попы? - обрадовался В.В., - согласен!" (Ремизов А. Кукса... С. 39).

- 17 См.: ОР ГПБ. Ф. 634, оп. I, ед.хр. 240 (29 писем, написанных с начала 1905 по 1907 гг.); ед.хр. 241 (32 письма, датированных апрелем 1908 - ноябрем 1912 гг.). Известно также, что 30 писем 1913-19 гг. Шестова к Ремизову хранятся РО ИРЛИ (см. об этом: Гречишкин С.С. Указ. соч. - С. 38). К сожалению, по независящим от нас обстоятельствам, ознакомиться с ними мы не смогли.
- 18 См.: Ремизов А. По поводу книги Л.Шестова "Апофеоз беспочвенности" // Вопросы жизни. - 1905. - № 7. - С. 204.
- 19 См.: Бердяев Н. Трагедия и обреченность // Вопросы жизни. - 1905. - № 3. - С. 260. Еще до печатания бердяевской и ремизовской статей Шестов писал - 24.03.05 г. - Ремизову: "Вы говорите, что публика не одобряет "Апофеоз". Знаю, дошли уже слухи. Ни один из знакомых, которым я послал книгу, не ответил ни словом. Даже Ник(олай) Алекс(андрович Бердяев)! Я на него надеялся, что не в пример прочим, примет апофеоз... Если молодая курсистка не одобряет - это хорошо. Если С.Н.(Булгаков) недоволен - тоже понятно. А Ник. Алекс. следовало бы вникнуть" (ОР ГПБ, Ф. 634, оп. I, ед.хр. 240., л. 4. Ср. там же: л. 6).
- 20 Там же: л. 3 (письмо от 28.02.05 г.).
- 21 См.: Очадликowa М. Причудливый мир Алексея Ремизова // Prednášky ve XIII. behu letni školy slovanských studií v roce 1969: Kolektiv. - Praha. - S. 247-248; Козьменко М.В. Мир и герой Алексея Ремизова: К проблеме взаимосвязи мировоззрения и поэтики писателя // Филологические науки. - 1982. - № I. - С. 24-30; Секе К. "Апофеоз беспочвенности": Лев Шестов и Алексей Ремизов. Точки соприкосновения двух типов художественного мышления в русской литературе начала XX века // Dissertationes slavicae. XV. - Szeged, 1984. - S. 105-120.
- 22 См.: Гальцева Р.А. Иск к разуму как дело спасения индивида (Гносеологическая утопия Льва Шестова): (Обзор) // Социокультурные утопии XX века: Реф. сб. - М., 1983. - Вып. 2.

- 23 См. там же. - С. 42, 47.
- 24 Ср.: "Человек и борьба со всем, что ограничивает его свободу - вот центр размышлений Шестова" (Krzemien W. *Filozofia w cieiu prawoslawia: Rosyjscy myslciele religijni przelomu XIX i XX wieku.* - Warszawa, 1979. - S. 109).
- 25 Ерофеев Вик. "Остается одно: произвол" (Философия одиночества и литературно-эстетическое кредо Льва Шестова) // Вопросы литературы. - 1975. - № 10. - С. 154.
- 26 Ср.: "Разум для Шестова - это не только рациональное познание, противопоставленное вере, это всяческая необходимость, это законы логики, законы науки, моральные нормы, а также законы природы, - это все то, что, по мнению Шестова, ограничивает человеческую, личностную свободу" (Krzemien W. *Ibid.* - S. 108).
- 27 *Ibid.* - S. 109. Ср.: "Л.Шестов <...> хочет найти свободную жизнь, освободиться от оков необходимости, от законов логики и морали, которые делают ответственными за трагическую судьбу человека" (Бердяев Н. Лев Шестов. По случаю его семидесятилетия // Путь. - Париж. - № 50. - 1936. - С. 51.)
- 28 Ср.: Гальцева Р. Шестов // *Философская энциклопедия.* - М., 1970. - Т. 5. - С. 505.
- 29 Ерофеев Вик. Указ. соч. - С. 161.
- 30 Все ссылки на сочинения Шестова даются по изданию: Шестов Лев. *Собрание сочинений.* - СПб. <1911>. - Т. I-VI. Римская цифра указывает том, арабская - страницу.
- 31 Ср.: "Трагический мотив ослабел в "Апофеозе"" (Бердяев Н. Трагедия и обьденность // *Вопросы жизни.* - 1905. - № 3. - С. 260).
- 32 Фактически к такому же выводу пришел в своем исследовании творчества Шестова 1898-1911 гг. Б.Грифцов, - см.: Грифцов Б. Три мыслителя: В.В. Розанов, Д.С. Мережковский. Л.И. Шестов. - М., 1911. - С. 181-182.
- 33 См. об этом: Ерофеев Вик. Указ. соч. - С. 154.
- 34 Ср. с интерпретацией творчества Шестова В.В. Зеньковским, - см. Зеньковский В.В. *История русской философии.* - М., 1956. - Т. 2. - С. 283-292. См. в данной связи также след. воспоминание Е.К. Герцык, относящееся к 1910-11 гг.:

- "<...> с внезапной серьезностью сказал, <...> что его, Шестова, дело - навсегда обличить Вольтерovu мысль, ползучую, хихикающую. Так странно прозвучали эти слова у Шестова, обычно не склонного к символизации и провозглашению какой-то своей задачи!" (Герцык Е. Воспоминания. - Paris, 1973 . - С. 110).
- 35 См.: Бердяев Н. Трагедия и обыденность... - С. 278-279, 282-28
- 36 См. там же. - С. 269 и др.
- 37 См. там же. - С. 278; Зеньковский В.В. Указ. соч. - С.285.
- 38 См.: Иванов-Разумник. О смысле жизни: Ф.Сологуб, Л.Андреев, Л.Шестов. - СПб., 1910. - С. 196.
- 39 Ср.: Ерофеев Вик. Указ. соч. - С. 162-163.
- 40 Ср.: Иванов-Разумник. Указ. соч. - С. 173.
- 41 Ср.: "О Достоевском и говорить нечего. "Записки из подполья" для него <для Шестова. - А.Д.> - документ необычайной важности, истинная "критика чистого разума", не в обиду будь сказано Канту <...>" (Адамович Г. Одиночество и свобода. - Нью-Йорк, 1955 . - С. 267).

ТЕМА МИСТИЧЕСКОГО СЕКТАНТСТВА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 20-Х ГОДОВ XX ВЕКА

Т.Л. Никольская

В начале XX века в кругах российской творческой интеллигенции усилился интерес к мистическому сектантству, в особенности к хлыстовству, обусловленный в значительной степени религиозно-философскими исканиями символистов. Среди писателей и поэтов, обращавшихся к хлыстовской теме, были А.Белый, К.Бальмонт, Н.Клюев, В.Розанов, М.Кузмин, А.Крученых и некоторые другие. Характерной особенностью в подходе к этой теме ряда писателей, принадлежавших к различным литературным направлениям, было подчеркивание дионисийского элемента хлыстовства: по этому пути шел А.Белый в "Серебряном голубе"¹, Н.Клюев в "Радельных песнях"², А.Крученых, считавший экзотическое языкоговорение хлыстов одним из источников заумного языка футуристов.³ Другим путем шел К.Бальмонт, придерживавшийся "сентиментального восприятия хлыстов, вытекавшего из неонароднических представлений об этой секте."⁴ В сборнике "Зеленый вертоград" он представил образцы стилизованных хлыстовских песнопений.

Хлыстовская тема привлекала и М.Кузмина. Как отмечает В.Марков, "хлыстовская струя явственно различима во всем его поэтическом творчестве."⁵ В сборник "Вожатый" (1918) Кузмин включил стихотворение "Хлыстовская"⁶, воссоздающее радельную песню. В стихотворении присутствует такая свойственная этой секте терминология, как "горница", "Сион", "гусли", "корабль"⁷. В отличие от вышеназванных поэтов, интерес Кузмина к хлыстовству, во всяком случае в первые пореволюционные годы, был в немалой мере связан с его увлечением гностицизмом. Эта связь ощутима, в частности, в стихотворении "София", открывающим цикл гностических стихотворений в сборнике "Нездешние вечера" (1921), "звучащем как хлыстовская песня"⁸.

В самом начале двадцатых годов вокруг М.Кузмина образовался круг деятелей искусств, объединенный интересом к гностике, литературным органом которого стал альманах "Абракадас".⁹ "Группа эта объединена не случайно, — писал А.Пиотровский в рецензии на первый выпуск альманаха, — не принимая

общего названия, художники эти образуют течение любопытное и по существу своему и формально. Сосредоточенное внимание к участи души человеческой, своеобразный гностицизм роднит их. Александрийская гностическая мудрость Кузмина, более элементарная, более национальная окраска ее у Радловой, немножко от Достоевского идущий психизм у Юркуна, у Вагинова... страшная взволнованность лирической души..."¹⁰ Из поэтов кузминской группы хлыстовская тема явственно звучит у А.Радловой. Непосредственно хлыстовству посвящена пьеса А.Радловой "Богородицын корабль", написанная в феврале 1922 года. В основу пьесы легла история хлыстовской Богородицы Акулины Ивановны. Согласно сектанскому преданию, императрица Елизавета Петровна, процарствовав два года, отказалась от трона, отдав правление похужей на нее приближенной; одела нищенские одежды и под именем Акулины Ивановны пошла на богомолье. В пути она повстречалась с Божьими Людьями и стала Богородицей хлыстовского корабля. Долгие годы она вела праведную жизнь и умерла естественной смертью.

Радлова осложнила предание любовной интригой и трагической развязкой. Фаворит Елизаветы Петровны Разумовский, почувствовав подмену царицы, бросился на ее поиски и, найдя свою возлюбленную в хлыстовской общине, стал уговаривать ее вернуться во дворец. После отказа Елизаветы Петровны, Разумовский добился ее казни на лобном месте в Москве. В финале пьесы осужденная на смерть Богородица-императрица "открывает грудь, вынимает большое алое сердце, поднимает его высоко и бросает в толпу, восклицая:

Из кровавой раны сердце живое вынимаю,
В утешенье вам сердце бросаю. II

Радлова широко использует в пьесе образы хлыстовского фольклора, такие как "белые ризы", "седьмое небо", "духовная баня"¹², имитирует хлыстовские гимны.

Плоти своей не жалеите,
Дьявола до крови бейте,
Царице небесной порадейте,
В духовной ее бане попотейте. I3

Особое внимание она уделяет описанию сакрального обряда причащения кровью Богородицы: Глава хлыстов Гавриил, пророчествуя о пришествии с седьмого неба Богородицы, восклицает:

Кровь пречистую нам несет,
Плоть нашу грешную кровью спасет. I4

.....

Струй Богородицных пречистых причастимся
Ко Христу Истинному Духу обратимся. 15

Гавриилу вторит "Хор верных":

Кровавых дай струй
Отдай, дай,
Дай, ай! 16

Одним из источников пьесы Радловой явился текст духовных стихов, "О матушке Акулине Ивановне", опубликованный в книге Г.П. Меньшикова "Поэзия и проза сибирских скопцов". О знакомстве с этим текстом свидетельствуют, в частности, такие заимствования:

у А.Радловой:

Не хочу быть царицей Елисаветой Петровной,
Хочу быть церковью соборною. 17
А России я лучше послужу,
Когда голубую ленту сложу. 18

в духовной песне:

Не хочу владеть я короною, Елизаветой быть Петровной.
Лучше быть церковью соборною. 19
Голубу ленту я с плеч сложу. 20

В отличие от духовных стихов, основное внимание в которых уделено добродетельной жизни Акулины Ивановны, Радлова выделяет и подчеркивает эзотерические элементы хлыстовства. Включение в число действующих лиц "хора верных" подчеркивает связь пьесы с античной трагедией, а изображение хлыстовского радения в этом контексте ассоциативно связывается с элевзинскими мистериями.

Хлыстовская тема звучит и в стихах Радловой, в особенности в ее третьем поэтическом сборнике - "Крылатый корабль" (1922). В стихах эта тема не только сплавлена с античной, но и часто проецирована на современность. Вихрь хлыстовских радений поэта сопрягает с разрушением Рима и с постигшими Россию социальными катаклизмами:

Под знаком Стрельца огненной медью
Расцветал единый Октябрь.
Вышел огромный корабль
И тенью покрыл столетья. 21

В открывающем сборник "Крылатый гость" стихотворении "Ангел песнопенья", она пишет:

Жаркий, душный, душистый ветер,
Звон непрерывный, в жилах свирель,

То вчерашний ли хмель,
Или жаркая вьюга, круженье, пенье,
Радельный вечер. ²²

В другом стихотверении этого сборника "Остри зренье, на-
прягай слух" Радлова так же как и в пьесе упоминает о сак-
ральном хлыстовском обряде причащенья кровью Богородицы:

Птица в сердце мое летит
Грудь расклевала, клюет и пьет,
Теплая кровь тихонько поет.
Господи милый, поверь, поверь,
Я хорошую песню спю теперь!
Плоть разорвалась, хлынула кровь -
Боже мой, эта Твоя любовь. ²³

М. Кузмин, видевший в эти годы пафос современного искус-
ства в "смешанности стилей, сдвиге планов, сближении отда-
леннейших эпох при полном напряжении духовных и душевных
сил"²⁴, восторженно отзывался о поэзии Радловой. В ее стихах
этот тонкий критик особо отмечал начало "Сибиллинства, Дель-
фийской девы-пророчицы, вещуньи".²⁵ Другой поэт, входивший
вместе с Радловой в начале двадцатых годов в круг Кузмина -
К. Вагинов, запечатлел хлыстовско-античную струю ее творчест-
ва в своем стихотворном портрете поэтессы:

Вы римскою державной колесницей
Несетесь вскачь. Над Вами день клубится,
А под ногами зимняя заря.

И страшно под зрачками римской знати
Найти хлыстовский дух, московскую тоску
Царицы корабля.

Но помните Вы душный Геркуланум,
Везувия гудение и взлет,
И ночь, и пепел.
Кружево кружений. Россия - Рим. ²⁶

В середине двадцатых годов к хлыстовской теме обратилась
другая поэтесса - О. Черемшанова.²⁷ Ее первый и единственный
напечатанный сборник "Склеп" вышел в Ленинграде в 1925 году.
Предисловие к "Склепу" написал М. Кузмин. Он указывал на
фольклорные мотивы в поэзии Черемшановой, ее привязанность
к "фиксированным веками метафорам и образам народной поэ-
зии."²⁸ Стихов, непосредственно связанных с хлыстовским
фольклором, в сборнике нет. Ближе всего Черемшанова подходит

к хлыстовской теме в стихотворении "Черная баня", но и здесь связь остается лишь ассоциативной.

Начиная с 1926 года Черемшанова пишет много стихов, в которых хлыстовская тема становится центральной, — это описание эпизодов из жизни хлыстовской Богородицы, корабельных радений.²⁹ Много образов поэтесса заимствует непосредственно из хлыстовских песен, например:

Хлысты:	Черемшанова:
Претворились такие чудеса	Отворялись седьмые небеса
Растворились седьмые небеса ³⁰	Несказанные являлись чудеса
	Божья тропа ³¹

Ее стихи густо насыщены такой хлыстовской терминологией, как "белые ризы", "незримый конь", "радельные свечи", "крылья", "престол", "пиво божье", "лепость" и др.³²

Особый интерес Черемшанова, так же как и Радлова, проявляла к сакральным хлыстовским обрядам, в частности, в обряде причащения кровью Богородицы. Лучшие из стихов на эту тему отличает глубокая эмоциональность и внутренняя напряженность, смена ритмов, воссоздание стихии радений. Приведем для примера ее стихотворение "Крылатый круг":

Во святом кружении душевном
Словно парус риза раздувается...
В умилении моем душевном
Сердцу господу открывается...
Заплясала дева, заплясала,
Словно книгушки священные записала
Во прыжках своих, в круженьях дивных
Записала пером из крыльев серафимьих
Нежный трепет белых риз...
"Дева, дева, не кружись,
На нас, дева, оглянись!
За нас грешных помолись!"
— Кто меня, деву, любил?
Кто из груди моей кровь пил?
Кто меня духом высоким ласкал?
Кто меня, деву, целовал?...
"Ох, тебе, хвала, хвала!
Ты Христа нам зачала!"
Ох, мне трепетно, смятенно на груди
Тоской небо хоть широкое пруди!

Чую режет меня вострый нож,
Мой сыночек на тебя будет похож...
Где правда?... Где ложь?...
Не думай о сметенных страшных строках,
Не думай об искалечивших тебя руках,
От тебя, дева, любви своей не скрою,
Радуйся, благодатная, господь с тобою."33

1926, август.

Возможно стихотворение связано с хлыстовским обрядом, согласно которому "в случае беременности Богородицы на специальном радении одна из старших пророцц отрезает у нее левую грудь и прижигает рану раскаленным железом."³⁴ Упоминание о причащении кровью Богородицы встречаются и в стихотворениях Черемшановой "Черная молотьба", "Преображение Богородицы", но особенно истоиво эта тема звучит в стихотворении

БОГОРОДИЦЫНО ПРИЧАСТИЕ

Волки жадные с черным вороном переклик ведут...
Градом черным тучи вышние отвечаются -
Богородица с детками мильми перекликается,
Детушки богородице поклоняются...
Свечи, они, белые возжигают,
Богородицу свою они так умоляют:
"Богородица ты наша чернокудрая,
Искупительница наша, ты премудрая!
Черной цепи скрепи ты звенья -
Подари ты нам новое преображенье,
Уж открой ты нам свое причащение",
- Сладко мне, детушки, Ваше пение,
Будет Вам, детушки, причащение.
Скоро, скоро конец постам -
Кровавые истоки открою Вам.
Только больно, детушки, изливать благодать...
Надо бы Вам, детушки, меня поутешать,
Надо бы Вам, детушки, меня повеличать
"Хороша ты, богородица, хороша!"
У тебя, у богородицы, что осинушка душа,
От песен, нам неслышных, трепещет
Нам лаской серебряной блещет..."
Наклонись ко мне божье плечо.
Величайте меня, детушки, еще.

"Хороша ты, богородица, хороша.
Твоя песня, богородица, что оса -
Сжалит крепко души наши,
От нее мы больно вспляшем...
Мы покровами махаем -
Осу эту подзываем:
Сбрось ты скорби и печаль,
Наши души крепче жаль!"

Величаньем Вашим, детушки, я довольна
Будет мне, детушки, улаживать Вас не больно.

"Уж как оченьки твои, богородица, мягкие, зеленые,
В песнях наших горячих, восхваленые.
Богородицны оченьки, для праведных, что мох,
Мягко падают в них очи праведных...
А неверных твои очи, что крапивушка...
Горькая крапивушка зеленая....
Обожгут они с злой злобою,
Коль неверный взгляд заберется в них"...

Придите, детушки к моим ногам
Стучите, детушки, и отворят Вам.

"Ноги крепкие раскинь,
В стремя невидны вдвинь,
Песню новую возрасти,
Своей кровью причасти!"

В песни Ваши, детушки, я вслушалась
Отогрелась я, детушки, Вашими душами...

Бедра мои белые стали горячи...
Бьют из нутра моего кровавые ручьи...

Ноги белые раскинула...

В стремя - молитвы вдвинула...

Песню новую пою...

Кровь свою Вам отдаю!

Вы слетайтесь, пчелы красные к черному цветку,

Вы слетайтесь, губы нежные к моему нутру.

Пейте, пейте мою кровь,

Разожгите Вы любовь.

Меня дух обуял,

Новым песням обучал,

В новы выси меня звал.

Я ли, я ли, я ль краса,

Хороша я, горяча,

Я тринадцать раз в году

Тропкой красной вас веду.
 Ой ли, Ой ли, Я ль горю!
 Кровь свою Вам отдаю! -
 Кровь... кровавая кровушка...кровь
 Богородицына тугая...черная...брось
 Богородицына...жаркая...грозная...любовь
 Орошенная...вспаханная...черная...новь
 Пошире ноги белые, горячие, раскинь,
 В наши молитвные еще ту же вдвинь.
 Пошире бедра твои пречистые раздвинь...
 Слава тебе, богородица наша, слава!
Аминь! 35

1930, 1 янв.

Как отмечал М.Кузмин, стихи Черемшановой были рассчитаны на произнесение вслух: "чтобы получить полное понятие о них нужно искусство декламаторское, тембр голоса, ритм, гибкость и полновесность. Они требуют плоти и крови, конкретно живого человека, неся в себе всю потенцию полнокровного исполнения. Особенно заметно это в ритмах, гибких, меняющихся, эмоциональных, но ритмах скорее декламационных, чем метрических"³⁶. Таким человеком была сама О.Черемшанова, выступавшая на эстраде с мелодекламациями. Кузмин знал и высоко ценил хлыстовские стихи Черемшановой. Одно из свидетельств этому стихотворение Кузмина, ей посвященное, в котором есть такие строки:

И когда на оживленный дансинг,
 Где-нибудь в Берлине или Вене,
 Вы войдете в скромном туалете,
 Праздные зеваки и виверы
 Девушку кремневую увидят
 И смутятся плоскодонных сердцем,
 Отчего так чуждо и знакомо
 Это пламя, скрытое под спудом,
 Эта дикая, глухая воля,
 Эти волны черного раденья.
 На глазах как-будто ночи ставни,
 На устах замок висит заветный,
 А коснитесь - передернет тело,
 Словно мокрую рукой взялся за провод.
 И твердят насупленные брови
 О древнейшей, небывалой нови. 37

Тема хлыстовства звучала в поэзии Черемшановой до середины тридцатых годов. В более поздних стихах присутствуют лишь единичные упоминания о хлыстах, данные в ретроспекции. Так в "Псалме о небесном супруге" она пишет: "Ризы белые светлого круга? Или кто-то читает псалтырь? Но за ставнем мерещится вьюга. Хлопья снега... родная Сибирь."

При всем различии творческих манер общим в обращении Радловой и Черемшановой к хлыстовской теме было внимание к эзотерическим обрядам, стремление передать состояние экстаза, высшего подъема душевных сил в момент раденья. Такое подчеркивание дионисийских элементов хлыстовства приближало поэтов, в особенности Радлову, к символистской концепции дионисийства. В то же время важным, на наш взгляд, кажется то, что и Радлова, и немного позднее Черемшанова, были тесно связаны с М. Кузминым, который стал их другом и духовным наставником.³⁸ И наконец не безлобпытно обращение к хлыстовской теме женщин, каждая из которых театрализовывала свою жизнь, проецируя на себя созданный в творчестве образ хлыстовской богородицы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: Иваск Ю. Поэты русского модернизма и мистическое сектанство // *Russian modernism*. - Ithaca, 1978.

² "Радельные песни" Клюева, вошедшие в его сборник "Братские песни" 1912, явились следствием пребывания поэта в 1911 году в хлыстовской общине в Рязанской губернии. В письмах к Есенину, вспоминая об этом эпизоде, Клюев назвал хлыстов "очень хорошими и интересными людьми" (См.: Базанов В. Поэзия Николая Клюева // *Клюев Н. Стихотворения и поэмы*. - Л., 1977. - С. 20). Согласно легенде, распространению которой способствовал сам поэт, он в 15 лет вступил в хлыстовскую коммуны. Опровержение этой легенды см. в статье К. Азадовского: Н. Клюев. "Я славлю Россию..." Из творческого наследия // *Литературное обозрение*. - 1987. - № 8. - С. 102-103. По мнению Ю. Иваска, "Радельные песни", в которых еще в большей степени, чем у А. Белого, усилены дионисийский и бестиальные элементы "Божьих людей", лишь отдаленно напоминают хлыстовские песни: Иваск Ю. Поэты русского модернизма и мистическое сектанство.

- 3 См.: Крученых А. О безумии в искусстве // Новый день. - 1919. - № 5. - 26 мая. Крученых интересовался книгой Д. Коновалова "Религиозный экстаз в русском мистическом секстанстве" (Сергиев-Посад, 1908), послужившей одним из источников его теории зауми. В ряде стихов сборника "Лакированное трико" (1919) он описывает процесс рождения заумных стихов аналогично описанию Коноваловым языкоговора хлыстов.
- 4 См. Иваск Ю. Ук. соч. - Сходный тип восприятия хлыстов Иваск видит и у В. Розанова. Как отмечают В. Марков и Д. Малмстад, одним из главных источников книги Бальмонта служит статья П. И. Мельникова-Печерского "Белые голуби". См.: Марков В., Малмстад Д. Примечания // Кузмин М. А. Собрание стихов Ш. - Мюнхен, 1977, - С. 653.
- 5 Марков В. Поэзия Михаила Кузмина // Кузмин М. А. Собрание стихов Ш. - Мюнхен, 1977. - С. 376.
- 6 Впервые: Северные Записки. - 1916. - № 6. - С. 40. Это стихотворение, также как и хлыстовские стихи Бальмонта, восходит к статье Мельникова-Печерского "Белые голуби".
- 7 Так, например:
- И горница готова,
Предубранный Сион,
Незнаемое слово
Вернет на землю Он // Вожатый . - Пг.,
1918. - С. 59. Сионская горница - по хлыстовской терминологии - место радений; гусли - гусли Давида; корабль - хлыстовская община.
- 8 Марков В. Поэзия Михаила Кузмина. - С. 376.
- 9 Как отмечает В. Марков, "мистико-окультурные увлечения русской интеллигенции в первые годы после революции были не менее разнообразными и интенсивными, чем в пору расцвета декадентства и символизма... В послереволюционные годы центр тяжести был на гностике и пифагорействе..." (Марков В. Поэзия Михаила Кузмина. - С. 375); Название альманаха восходит к неологизму гностика Василида. Подробнее об этой группе см.: Никольская Т. Эмоционалисты // *Russian literature*. - XX (1986). - С. 61-70.
- 10 А. П. / Пиотровский А. / Абракас, сб. I. (рец.) // Жизнь искусства. - 1923. - № 47. - С. 7.

- 11 Радлова А. Богородицын корабль. - Берлин, 1923. - С. 36.
- 12 Под "белыми ризами" обычно понимаются белые длинные рубашки с широкими рукавами, в которых происходит радение; на "седьмом небе", по мнению хлыстов, находится Богородица, откуда она нисходит на радение; "духовная баня" - радение.
- 13 Радлова А. Богородицын корабль. - С. 25.
- 14 Радлова А. Богородицын корабль. - С. 19.
- 15 Там же. - С. 27.
- 16 Там же. - С. 27.
- 17 Там же. - С. 32.
- 18 Там же. - С. 12.
- 19 О матушке Акулине Ивановне // Меньшиков Г.П. Поэзия и проза сибирских скопцов. - Томск, 1904. - С. 114.
- 20 Там же; об Акулине Ивановне см.: Добротворский И. Люди Божии. Так называемая секта духовных христиан. - Казань, 1869. - С. 15, 151; Кутепов К. Секты хлыстов и скопцов. - Казань, 1872. - С. 101, 106, 120; Реутский Н.В. Люди Божии и скопцы. - М., 1872. - С. 98.
- 21 Радлова А. Корабли. - П., 1920. - С. 13.
- 22 Радлова А. Крылатый гость. - П., 1922. - С. 9; отнесенность стихов к хлыстовской теме проявляется их сопоставлением со стихами в "Богородицыном корабле":
 Какой жаркий вихрь веет,
 Чье лицо надо мной пламенеет.
 В жилах натянутых во́т свирель
 (Богородицын корабль . - С. 22).
- 23 Радлова А. Крылатый гость. - С. 15; ср. описание "корабельного радения" в пьесе:
 Открой глаза

 Напрягай слух (Богородицын корабль. - С. 26.)
 и:
 Рвется на части моя земная грудь
 (Богородицын корабль . - С. 21.)
- 24 Кузмин М. Письмо в Пекин // Кузмин М. Условности. - П., 1922. - С. 163.

- 25 Кузмин М. Крылатый гость, гербарий и экзамены // Кузмин М. Условности. - П., 1922. - С. 173.
- 26 Стихотворение записано Вагиновым в августе 1922 года в альбом А.Д. Радловой.
- 27 Ольга Александровна Черемшанова (Ельшина) родилась в Уфе 26 апреля 1904 года. В Омске в 1921 году окончила школу. В 1924 году приехала в Ленинград. Училась декламации у Н.Ходотова. С 1926 года выступала на эстраде с танцами и мелодекламацией. По словам близко знавших ее людей, Черемшанова была связана с хлыстовской коммуной. Однако достоверных подтверждений этому нет. В последние годы жизни поэтесса начала писать мемуары, но вскоре бросила. Мемуарные отрывки по-видимому, не сохранились. Умерла Черемшанова в Ленинграде в 1970 году.
- 28 Кузмин М. Предисловие // Черемшанова О. Склеп. - Л., 1925. - С. 4.
- 29 Две тетради с автографами стихов Черемшановой находятся в моем распоряжении.
- 30 Песни русских сектантов мистиков. - СПб., 1912. - С. 49.
- 31 Приводится по тетради, имеющейся в моем распоряжении; далее - тетрадь.
- 32 "Незримый конь" - конь - образ плоти, с которой борется дух; "пиво божье" - по мифологии хлыстов - пиво, которое варит на небе сам Бог; образ пива символизирует духовное опьянение сектантов на радении. "Лепость" - термин, введенный К.Селивановым для обозначения всех чувственных наклонностей, с которыми надлежит бороться.
- 33 Тетрадь.
- 34 Кутепов К. Секты хлыстов и скопцов. - Казань, 1883. - С. 545-546.
- 35 Тетрадь.
- 36 Кузмин М. Предисловие // Черемшанова О. Склеп. - С. 7.
- 37 Стихотворение впервые опубликовано в журнале "Литературная Грузия", 1971, № 7, без посвящения. Приводится по кн.: Кузмин М.А. Собрание стихов Ш. - Мюнхен, 1977. - Т. 3. - С. 508.

³⁸ Об отношениях М.Кузмина с А.Радловой см. в кн.: Кузмин М.А. Собрание стихов. - Мюнхен, 1977. - Т. 3. - С. 262-263, 677. Обоим поэтессам есть посвящения в книге Кузмина "Форель разбивает лед", 1929.

МЕЖДУ ВЕЩЬЮ И ПУСТОТОЙ
(Из наблюдений над поэтикой сборника
Иосифа Бродского "Уrania")

М.Ю. Лотман, Ю.М. Лотман

I. Поэзия Иосифа Бродского органически связана с Петербургом и петербургским акмеизмом. Связь эта двойственная: связь с миром, из которого исходят и из которого уходят. В этом - самом точном и прямом значении - поэзия Бродского антиакмеистична: она есть отрицание акмеизма Ахматовой и Мандельштама на языке акмеизма Ахматовой и Мандельштама.¹ В статье "Утро акмеизма" (1919) Мандельштам идеалом поэтической реальности объявил "десятизначную степень" уплотненности вещи в слове; поэзия отождествляется со строительством - заполнением пустого пространства организованной материей. "Для того, чтобы успешно строить, первое условие - искренний пиетет к трем измерениям пространства - смотреть на них не как на обузу и несчастную случайность, а как на богом данный дворец. <...> Строить - значит бороться с пустотой". Творчество "в заговоре против пустоты и небытия. Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя - вот высшая заповедь акмеизма".

Конечно, в этих формулировках отразился не весь акмеизм, а исходная точка его развития. Именно для нее характерен приоритет пространства над временем (в основе - три измерения!) и о реальности как материально заполненном пространстве, отвоеванном у пустоты. В дальнейшем, уйдя от отождествления реальности и вещной неподвижности, акмеизм сохранил, однако исходный импульс - тягу к полноте. Однако теперь это была уже не полнота "адамистов", акме голой внеисторической личности (ср.: "Как адамысты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного, в обмен на невращению"²), а полнота насыщенности текста всей предшествующей традицией мировой культуры. В 1921 г. Мандельштам писал: "Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков". Говоря о "синтетическом поэте современности", Мандельштам пишет: "В нем поют идеи, научные системы, государственные тео-

рии так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы".³

Организирующий принцип акмеизма - наполненность, уплотненность материи смысла.

2.1. Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством, особенно острым именно в "Урании". Раньше вещь могла пониматься как часть пространства:

Вещь есть пространство, вне
коего вещи нет. ("Натюрморт", 1971)

Сформулированный ранее закон взаимодействия пространства и вещи:

... Новейший Архимед
прибавить мог бы к старому закону,
что тело, помещенное в пространство,
пространством вытесняется...

("Открытие из города К.", 1967)

теперь подлежит переформулировке:

Вещь, помещенной будучи, как в Аш-
два-0, в пространство, <...>
пространство жаждет вытеснить...

("Посвящается стулу")

т.е. в конфликте пространства и вещи вещь становится (или жаждет стать) активной стороной: пространство стремится вещь поглотить, вещь - его вытеснить. Вещь, по Бродскому, - аристотелевская энтелехия: актуализированная форма плюс материя:

Стул состоит из чувства пустоты
плюс крашеной материи...

При этом г р а н и ц а вещи (например, ее окраска) обладает двойственной природой - будучи материальной, она скрывает в себе чистую форму:

... Окраска
вещи на самом деле маска
бесконечности, жадной к деталям.

("Эклога 5-я: летняя", II)

Материя, из которой состоят вещи, - конечна и временна; форма вещи - бесконечна и абсолютна; ср. заключительную формулировку стихотворения "Посвящается стулу":

материя конечна. Но не вещь.

(Смысл этого утверждения прямо противоположен мандельштамовскому предположению:

Быть может, прежде губ уже родился шепот,
И в бездревесности кружилися листы...).

Из примата формы над материей следует, в частности, что основным признаком вещи становятся ее границы; реальность вещи — это дыра, которую она после себя оставляет в пространстве. Поэтому переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение:

Чем незримее вещь, тем верней,
что она когда-то существовала
на земле, и тем больше она — везде.

(*"Римские элегии"*. XII)

Именно причастность оформленным, потенциальным структурам и придает смысл сущему. Однако, несмотря на то, что натурфилософия поэзии Бродского обнаруживает платоническую основу, по крайней мере в двух существенных моментах она прямо противоположна Платону. Первый из них связан с трактовкой категорий "порядок/беспорядок" ("*Космос/Хаос*"); второй — категорий "*общее/частное*".

В противоположность Платону, сущность бытия проступает не в упорядоченности, а в беспорядке, не в закономерности, а в случайности. Именно беспорядок достоин того, чтобы быть запечатленным в памяти ("*Помнишь свалку вещей...*"); именно в бессмысленности, бездумности, эфемерности проступают черты бесконечности, вечности, абсолюта:

... смущать календари и числа
присутствием, лишенным смысла,
доказывая посторонним,
что жизнь — синоним
небытия и нарушения правил.

(*"Муха"*)

Я, как мог, обессмертил
все, что не удержал.

(*"Строфы"*, XVI)

Бессмертно то, что потеряно; небытие ("*ничто*") — абсолютно.

С другой стороны, дематериализация вещи, трансформация ее в абстрактную структуру, связана не с восхождением к общему, а с усилением особенного, частного, индивидуального:

В этом и есть, видеть,
роль материи во
времени - передать
все во власть ничего,
чтоб заселить верто-
град голубой мечты,
разменявши ничто
на собственные черты.

<...>

Так говорят "лишь ты",
заглядывая в лицо.

("Сидя в тени"; курсив автора)

Только полностью перейдя "во власть ничего", вещь приобретает свою подлинную индивидуальность, становится личностью. В этом контексте следует воспринимать и тот пафос случайности и частности, который пронизывает Нобелевскую лекцию Бродского; ср., например, две ее первые фразы:

Для человека частного и частность эту всю жизнь какой-либо общественной роли предпочитавшего, для человека, зашедшего в предпочтении этом довольно далеко - и в частности⁴ от родины, ибо лучше быть последним неудачником в демократии, чем мучеником или властителем дум в деспотии, оказаться внезапно на этой трибуне - большая неловкость и испытание.

Ощущение это усугубляется не столько мыслью о тех, кто стоял здесь до меня, сколько памятью о тех, кого эта честь миновала, кто не смог обратиться что называется "урби эт орби" с этой трибуны и чье общее молчание как бы ищет и не находит себе в вас выхода. (Курсив наш. - М.Л., Ю.Л.).

Здесь четко прослеживается одна из философем Бродского: наиболее реально не происходящее, даже не происшедшее, а то, что так и не произошло.

2.2. По сравнению с пространством, время в поэзии Бродского играет в достаточной мере подчиненную роль; время связано с определенными пространственными характеристиками, в частности, оно есть следствие п е р е х о д а границы бытия:

Время создано смертью.

("Конец прекрасной эпохи", 1969)

Что не знал Эвклид, что, сойдя на конус,
вещь обретает не ноль, но Хронос.

("Я всегда твердил, что судьба - игра",
1971)

Прекращая существование в пространстве, вещь обретает существование во времени, поэтому время может трактоваться как продолжение пространства (поэтому, вероятно, корректнее говорить о единой категории пространства-времени в поэзии Бродского). Однако, как мы уже убедились, абсолютным существованием является существование по ту сторону пространства и времени.

Время материальнее пространства. Во всяком случае, оно почти всегда имеет некий материальный эквивалент ("Как давно я топчу, видно по каблuku" и т.п.).

3. То, что выше было сказано о границах вещи, в значительной мере справедливо и для других границ в поэзии Бродского. О важности категории границы свидетельствует, в частности, и то, что слово "граница" может подлежать семантическому анаграммированию - своего рода табуированию, вытеснению за границы текста⁵:

Весной, когда крик пернатых будит леса, сады,
вся природа, от ящериц до оленей,
устремлена туда же, куда ведут следы
государственных преступлений.

("Восславим приход весны! Ополоснем лицо"), -
т.е. за границу.⁶

Вещь, как было показано выше, определяется своими границами, однако структура этих границ зависит от свойств пространства-времени, которые отнюдь не являются однородными; поэтому и вещь в различных местах может оказаться не тождественной самой себе. Особенно заметно это в приграничных областях пространства-времени, в конце, в тупике:

Точка всегда обозримей в конце прямой.

Или в более раннем стихотворении:

И не то что бы здесь Лобачевского твердо блудят,
но раздвинутый мир должен где-то сужаться, и тут -
тут конец перспективы.

("Конец прекрасной эпохи")

Совершенно очевидно, что конец перспективы означает здесь границу не только пространства, но и времени (ср. хотя бы заглавие стихотворения).

Горизонт - естественная граница мира. Свойства мира во многом зависят от свойств его границ - отсюда пристальное внимание Бродского к линии горизонта, в частности, к ее качеству: она может быть, например, "безупречной ... без какого-либо изъяна" ("Новый Жюль Верн"), напротив мир, где "горизонт неровен" ("Пятая годовщина"), ущербен и во всех иных отношениях (там и пейзаж "лишен примет" и т.п.).

3.1. Любопытно проследить становление структуры мира и его границ в сборниках, предшествовавших "Урании". В "Конце прекрасной эпохи" доминируют темы завершенности, тупика, конца пространства и времени: "Грядущее настало, и оно/переносимо...", но здесь же появляется и тема запредельного существования, преодоления границы во времени (цикл "Post aetatem nostram" 1970). Показательно, однако, что последнее стихотворение цикла посвящено попытке (и попытке удавшейся) преодоления пространственной границы - переходу границы империи. Начинается оно словами "Задумав перейти границу....", а заканчивается первым впечатлением от нового мира, открывшегося за границей, - мира без горизонта:

вставал навстречу
еловый гребень вместо горизонта.

Мир без горизонта - это мир без точки отсчета и точки опоры. Стихотворения первых эмигрантских лет пронизаны ощущением запредельности, в прямом смысле слова за-граничности. Это - существование в вакууме, в пустоте:

Ниоткуда с любовью, надцатого марта⁷

Вместо привычных характеристик пространства-времени здесь что-то чуждое и непонятное:

Перемена империи связана с гулом слов,
<...> с лобачевской суммой чужих углов,
с возрастанием исподволь шансов встречи
параллельных линий, обычной на
полосе...

Для поэзии Бродского вообще характерно ораторское начало, обращение к определенному адресату (ср. обилие "посланий", "писем" и т.п.). Однако, если первоначально Бродский стремился фиксировать позицию автора, в то время как местонахождение адресата могло оставаться самым неопределенным (ср.: "Здесь, на земле..." / "Разговор с небожителем"), "Когда ты вспомнишь обо мне/ в краю чужом..." ("Пение без музыки")), то, например, в сборнике "Часть речи", напротив, как прави-

ло, фиксируется точка зрения адресата, а местонахождение автора остается неопределенным, а подчас и неизвестным ему самому ("Ниоткуда с любовью..."). Особенно характерно в этом отношении стихотворение "Одиссей Телемаку", написанное от лица потерявшего память Одиссея:

... ведущая домой
дорога оказалась слишком длинной,
как будто Посейдон, пока мы там
теряли время, растянул пространство.
Мне неизвестно, где я нахожусь,
что предо мной. Какой-то грязный остров,
кусты, постройки, хрюканье свиней,
заросший сад, какая-то царица,
трава да камни... Милый Телемак,
все острова похожи друг на друга,
когда так долго странствуешь, и мозг
уже сбивается, считая волны,
глаз, засоренный горизонтом, плачет...

3.2. Хотя некоторые "послания" "Урании" продолжают наметенную линию (ср. в особенности "Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова"), более для нее характерен тип, который может быть условно обозначен как "ниоткуда никуда". "Развивая Платона" имеет ряд переключек, касающихся как тематики, так и коммуникативной организации текста, с "Письмами римскому другу" (сб. "Часть речи"). Однако, в отличие от Постума, о котором мы знаем, что он – римский друг, о Фортунатусе неизвестно вообще ничего.

4. Поскольку основное в вещи – это ее границы, то и значение вещи определяется, в первую очередь, отчетливостью ее контура, той "дырой в пейзаже", которую она после себя оставляет. Мир "Урании" – арена непрерывного опустошения. Это пространство, сплошь составленное из дыр, оставленных исчезнувшими вещами. Остановимся кратко на этом процессе опустошения.

4.1. Вещь может поглощаться пространством, растворяться в нем. Цикл "Новый Жюль Верн" начинается экспозицией свойств пространства: "Безупречная линия горизонта, без какого-либо изъяна", которое сначала нивелирует индивидуальные особенности попавшей в него вещи:

И только корабль не отличается от корабля.
Переваливаясь на волнах, корабль

выглядит одновременно как дерево и журавль,
из-под ног у которых ушла земля
и, наконец, разрушает и полностью поглощает ее. Примечатель-
но, при этом, что само пространство продолжает "улучшаться"
за счет поглощаемых им вещей:

Горизонт улучшается. В воздухе соль и йод.
Вдалеке на волне покачивается какой-то
безмянный предмет.

Аналогичным образом поглощаемый пространством неба ястреб своей коричневой окраской не только не "портит" синеву неба, но и "улучшает ее":

Сердце, обросшее плотью, пухом, пером, крылом,
бьющееся с частотой дрожи,
точно ножницами сечет,
собственным движимое теплом,
осеннюю синеву, ее же
увеличивая за счет
еле видного глазу коричневого пятна...

("Осенний крик ястреба")

4.2. На уровне поэтической тематики значительная часть стихотворений сборника посвящена "вычитанию" из мира того или иного вещественного его элемента. Стихотворения строятся как фотографии, из которых какая-либо деталь изображения вырезана ножницами, и на месте ее обнаруживается фигурная дыра. Рассмотрим стихотворение "Посвящается стулу". Все стихотворение посвящено одному предмету - стулу. Слово "предмет" многозначно. С одной стороны, в сочетании "предмет дискуссии" оно обозначает тему, выраженную словами, а другой - вещь, "конкретное материальное явление", как определяет Толковый словарь Д.Н.Ушакова. В стихотворении актуализуются оба значения, но к ним добавляется еще третье - идея абстрактной формы. Прежде всего мы сталкиваемся с тем, что текст как бы скользит между этими значениями. Строка "возьмем... некоторый стул" - типичное логическое рассуждение о свойствах "стула вообще". "Некоторый" - здесь неопределенный артикль и должно переводиться как "любой", "всякий". Но строка полностью читается: "Возьмем за спинку некоторый стул". "Некоторый стул" за спинку взять нельзя. Так можно поступить только с этим или тем стулом, конкретным стулом-вещью. "Спинка", за которую "берут", и "некоторый" - совмещение несовместимого. Строка неизбежно задает двойственность темы и служит ключом

к тому, чтобы понять смысл не только этого стихотворения, но и предшествующего, знаменательно, хотя и не без доли иронии, названного "Развивая Платона". Стул не просто "этот", стул с определенным артиклем, но он "мой", т.е. единственный, собственный, лично знакомый (слово Стул превращается в имя собственное), на нем лежал ваш пиджак, а дно его украшает "товар из вашей собственной ноздри". Но он же и конструкция в чертежных проекциях:

На мягкий в профиль смахивая знак
и "восемь", но квадратное, в анфас...

В дальнейшем и эта "чертежная" форма вытесняется из пространства, оставляя после себя лишь дыру в форме стула. Но это не простое исчезновение - это борьба, и в такой же мере, в какой пространство вытесняет стул, стул вытесняет пространство ("Стул напрягает весь свой силуэт" - все три принципиально различных уровня реальности: стул-вещь, стул-контур, силуэт и пространство, вытесненное стулом - чистая форма, - равнозначные участники борьбы). Предельно абстрактная операция - вытеснение вещь пространства - видится Бродскому настолько реально, что его удивляет, что

глаз на полу не замечает брызг
пространства...

Тема превращения вещи в абстрактную структуру, чистую форму проходит через весь сборник:

Ах, чем меньше поверхность,
тем надежда скромней
на безупречную верность
по отношению к ней.
Может вообще, пропажа
тела из виду есть
со стороны пейзажа
дальнозоркости месь ("Строфы")

Праздник, никем не вдыхаемый больше воздух
Ввезенная, сваленная как попало
тишина. Растущая, как опара,
пустота... ("Стихи о зимней кампании 1980-го года")

Вечер. Развалины геометрии.
Точка, оставшаяся от угла.
Вообще: чем дальше, тем беспредметнее.
Так раздеваются догола
("Вечер. Развалины геометрии...")

При этом движение начинается, как правило, от чего-то настолько вещно-интимного, реального только-для-меня-реальностью, что понимание его читателю не дано (не передается словом!), а подразумевает соприсутствие. Так, в стихотворении "На виа Джулия" строки:

и возникаешь в сумерках, как свет в конце коридора,
двигаясь в сторону площади с мраморной пиш. машинкой,
читателю непонятны, если он не знает, что Виа Джулия - одна из старинных улиц в Риме, названная в честь папы Юлия II-го, что пиш.<ущей> машинкой римляне называют нелепый мраморный дворец, модернистско-античную помпезную стилизацию, воздвигнутую на площади Венеции в XX веке. Но этого мало: надо у в и д е т ь вечернее освещение арки в конце этой узкой и почти всегда темной, как коридор, улицы. Итак, исходную вещь мало назвать - ее надо ощутить. Она не идея и не слово. Словом она не передается, а остается за ним, данная лишь в личном и неповторяемом контакте. Но эта предельная конкретность - лишь начало бытия, которое заключается в ее уходе, после которого остается издырявленное пространство. Именно дыра - надежнейшее свидетельство, что вещь существовала. Вновь повторим:

Чем незримее вещь, тем оно верней,

Что она когда-то существовала

("Римские элегии", XII)

Силуэт Ленинграда присутствует во многих вещах Бродского как огромная дыра. Это сродни фантомным болям - реальной мучительной боли, которую ощущает солдат в ампутированной ноге или руке.

4.2. Таким образом, вещь обретает "реальность отсутствия" (снова вспомним: "Материя конечна, Но не вещь"), а пространство - реальность наполненности потенциальными структурами. Платоновское восхождение от вещи к форме есть у с и л е н и е р е а л ь н о с т и. Уровни принципиально совмещены, и ощущаемая вещь столь же реальна, как и математическая ее формула. Поэтому в поэтическом мире Бродского нет табуированных вещей и табуированных слов. Слова, "не прорвавшиеся в прозу. Ни, тем более, в стих, соседствуют с абстрактными логическими формулами."

5. Уходу вещи из текста параллелен уход автора из создаваемого им поэтического мира. Этот уход опять напоминает

контур вырезанной из фотографии фигуры, т.к. на месте автора остается его двойник - дырка с его очертаниями. Поэтому такое место в стихотворениях цикла занимают образы профиля и отпечатка. Это -

тело, забытое теми, кто
раньше его любил ("Поддень в комнате", XI)

город, в чьей телефонной книге
ты уже не числишься ("К Урании")

Тронь меня - ты тронешь сухой релей,
сырость, присущую вечеру или полдню,
каменоломню города, ширь степей,
тех, кого нет в живых, но кого я помню
("Предисловие", IV)

Теперь меня там нет. Означенной пропаже
дивятся, может быть, лишь вазы в Эрмитаже.
Отсутствие мое большой дыры в пейзаже
не сделало; пустяк; дыра, - но небольшая...
("Пятая годовщина")

...Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремление запомнить пейзаж, способный
обойтись без меня
("Венецианские строфы" /2/, УШ)

Из забытых меня можно составить город
("Я входил вместо дикого зверя в клетку")

И если на одном конце образной лестницы "я" отождествляется с постоянным в поэзии Бродского лицом романтического изгнанника, изгоя "не нашего" ("Развивая Платона", IV), который - "отщепенец, стервец, вне закона" ("Снег идет, оставляя весь мир в меньшинстве"), то на другом появляется:

Нарисуй на бумаге пустой кружок.

Это буду я: ничего внутри.

Посмотри на него, и потом сотри.

("То не Муза воды набирает в рот")

Б. I. В стихотворении "На выставке Карла Вейлинка" воссоздается картина, в которой степень абстрактности изображенного позволяет воспринимать к его как предельную обобщенность самых различных жизненных реалий, одновременно устанавливая структурное тождество разнообразных эмпирических объектов. Каждая строфа начинается новой, но одинаково воз-

можной интерпретацией "реального содержания" картины:

... Почти пейзаж...

... Возможно, это - будущее...

... Возможно также - прошлое...

... Бесспорно - перспектива. Календарь.

... Возможно - натюрморт. Издалека

все, в рамку заключенное, частично
мертво и неподвижно. Облака.

Река. Над ней кружащаяся птичка...

... Возможно - зебра моря или тигр...

... Возможно - декорация. Дают.

"Причины Нечувствительность к Разлуке
со Следствием"...

... Бесспорно, что - портрет, но без прикрас...

И вот весь этот набор возможностей, сконцентрированных в одном тексте, одновременно и предельно абстрактном до полной удаленности из него всех реалий и парадоксально предельно сконцентрированном до вместимости в него всех деталей, и есть "я" поэта:

Что, в сущности, и есть автопортрет.

Шаг в сторону от собственного тела,
повернутый к вам в профиль табурет,
вид издали на жизнь, что пролетела.

Вот это и зовется "мастерство":

Итак, автопортрет:

способность не страшиться процедуры
небытия - как формы своего
отсутствия, списав его с натуры

("На выставке Карла Вейлинка")

Отождествив себя с вытесняемой вещью, Бродский наделяет "дыру в пустоте" конкретностью живой личности и - более того - объявляет ее своим автопортретом:

Теперь представим себе абсолютную пустоту.

Место без времени. Собственно воздух. В ту
и в другую сторону. Просто Мекка
воздуха, Кислород, водород. И в нем
мелко подергивается день за днем
одинокое веко ("Квинтет")

5.2. Было бы упрощением связывать постоянную для Бродского тему ухода, исчезновения автора из "пейзажа", вытеснения его окружающим пространством только с биографическими

обстоятельствами: преследованиями на родине, ссылкой, изгнанием, эмиграцией. Поэтическое изгойничество предшествовало биографическому, и биография как бы заняла место, уже приготовленное для нее поэзией. Но то, что без биографии было бы литературным общим местом, то есть и начиналось бы и кончалось в рамках текста, "благодаря" реальности переживаний, "вырвалось" за пределы страницы стихов, заполнив пространство "автор - текст - читатель". Только в этих условиях автор трагических стихов превращается в трагическую личность.

Вытесняющее поэта пространство может конкретизироваться в виде улюлюкающей толпы:⁸

... когда бы меня схватили в итоге за шпионаж,
подрывную активность, бродяжничество, менаж-
а-труа, и толпа бы, беснуясь вокруг, кричала
тыча в меня натруженными указательными: "Не наш!" -
я бы в тайне был счастлив... ("Развивая Платона")

Эту функцию может принять на себя тираническая власть, "вытесняющая" поэта. Но, в конечном счете, речь идет о чем-то более общем - о вытеснении человека из мира, об их конечной несовместимости. Так, в "Осеннем крике ястреба" воздух вытесняет птицу в холод верхних пластов атмосферы, оставляя в пейзаже ее крик - крик без кричавшего (ср. "мелко подергивающееся веко в абсолютной пустоте"): "Там, где ступила твоя нога, возникают белые пятна на картине мира" ("Квинтет").

Однако "вытесненность" поэта, его место "вне" - не только проклятие, но и источник силы - это позиция Бога:

Мир создан был для мебели, дабы
создатель мог, взглянув со стороны
на что-нибудь, признать его чужим,
оставить без внимания вопрос
о подлинности... ("Посвящается стулу")

Тот, кто говорит о мире, должен быть вне его. Поэту вытесненность поэта столь же насильственна, сколь и добровольна.

Пустое пространство потенциально содержит в себе структуры всех подлежащих созданию тел. В этом смысле оно подобно божественному творческому слову, уже включающему в себя все будущие творения и судьбы. Поэту пустота богоподобна. Первое стихотворение сборника, представляющее как бы эпиграф всей книги, завершается словами:

И не по комнате точно шаман кружа,
я наматываю как клубок
на себя пустоту ее, чтобы душа
знала что-то, что знает Бог.

6. Вытеснение вещей (=реальности авторского лица), вызывающее образ стирания зеркального отражения лица - соскребаивания с зеркала амальгамы, - есть Смерть:

Мы не умрем, когда час придет!
Но посредством ногтя
с амальгамы нас соскребет
какое-нибудь дитя! ("Полдень в комнате")

Образ этот будет возникать в стихотворения цикла как лейт-мотив:

амальгама зеркала в ванной прячет...
...совершенно секретную мысль о смерти
("Барбизон Террас")

Смерть - это тоже эквивалент пустоты, пространства, из которого ушли, и именно она - смысловой центр всего цикла. Пожалуй, ни один из русских поэтов, кроме гениального, по полузабытого Семена Боброва, не был столь поглощен мыслями о небытии - Смерти.

6.1. "Белое пятно" пустоты вызывает в поэтическом мире Бродского два противоположенных образа: опустошаемого пространства и заполняемой страницы. Не слова, а именно текст, типографский или рукописный, образ заполненной страницы, становится, с одной стороны, эквивалентом мира, а, с другой - началом, противоположным смерти:

Право, чем гуще россыпь
черного на листе,
тем безразличней особь
к прошлому, к пустоте
в будущем. Их соседство
мало проча добра,
лишь ускоряет бегство
по бумаге пера ("Строфы", XII)
... мы живы, покамест
есть прощенье и шрифт ("Стансы", XVШ)
амальгама зеркала в ванной прячет
сильно одобренный милой кириллицей волапок
("Барбизон Террас")

Если что-то чернеет, то только буквы.

Как следы уцелевшего чудом зайца

("Стихи о зимней кампании 1980-го года")

Опустошение вселенной компенсируется заполнением бумаги:

сорвись все звезды с небосвода

исчезни местность,

все ж не оставлена свобода,

чья дочь словесность.

Она, пока есть в горле влага

не без приюта.

Скрипи, перо. Черной бумага.

Лети минута ("Пьяца Маттеи")

Чем доверчивей мавр, тем чернее от слов бумага

("Венецианские строфы")

Доверчивость Отелло, приводящая к смерти, компенсируется чернотой "от слов бумаги". Текст позволяет сконструировать взгляд со стороны - "шаг в сторону от собственного тела", "вид издали на жизнь". В мире Бродского, кроме вещи и пустоты, есть еще одна сущность. Это буквы, и буквы не как абстрактные единицы графической структуры языка, а буквы-вещи, реальные типографские литеры и шрифты, закорючки на бумаге. Реальность буквы двойка: с одной стороны, она чувственно воспринимаемый предмет. Для человека, находящегося вне данного языка, она лишена значения, но имеет очертания (а, если думать о типографской литере, то и вес). С другой, - она лишь знак, медиатор мысли, но медиатор, оставляющий на мысли свою печать. В этом смысле Бродский говорит о "клинописи мысли" ("Шорох акаций"). Поэтому графика создает мир, открытый в двух направлениях - в сторону предельного вещизма и предельной чистой структурности. Она стоит между: между вещью и значением, между языком и реальностью, между поэтом и читателем, между прошлым и будущим. Она в центре и в этом подобна поэту. С этим, видимо, связано часто возникающие у Бродского самоотождествление себя с графикой:

Как тридцать третья буква

я пячусь всю жизнь вперед.

Знаешь, все кто далече,

по ком голосит тоска -

жертвы законов речи,

запятых, языка.

Дорога, несчастных
нет, нет мертвых живых.
Всё-только пир согласных
на их ножках кривых...

("Строфы", X-XI)

Наша письменность, Томас! с моим, за поля
выходящим сказуемым! с хмурым твоим соседством
подлежащего! Прочный чернильный союз,
кружева, вензеля,
помесь литеры римской с кириллицей: цели со средством

.....

чтоб вложить пальцы в рот - эту рану Фома -
и, нащупав язык, на манер серафима,
переправить глагол.

("Литовский ноктюрн: Томасу Венцлова")

Вся смысловая структура этой строфы построена на многозначности графики, ее способности быть то репрезентацией языка, то обращаться вещественной предметностью: поля в этом ностальгическом стихотворении - это и поля Литвы и России, и поля страницы, на которые залезает строка (ср. далее игру всей гаммой значений слова "оттиск" - от типографского термина до "синяк на скуле мироздания от взгляда подростка"). Это сразу же придает листу бумаги метафорический смысл родного пространства. Через двуязычность слова "язык" соединяются реминисценции: апостол Фома (соименный адресату стихотворения), вкладывающий персты в рану Христа, чтобы установить истину, и шестикрылый серафим из пушкинского "Пророка", вырывающий "грешный язык" для того, чтобы пророк обрел глаголы истины. Венчающая строфу краткая строка "переправить глагол" замыкает оба смысловых ряда.

В свете сказанного ясно, что графика составляет в поэзии Бродского существенный элемент поэтики, который заслуживает вполне самостоятельного рассмотрения.

Заполняемый лист - это тот мир, который творит поэт и в котором он свободен. Поэт - трагическая смесь мира, создаваемого на листе бумаги, и мира, вне этого листа лежащего:

сильных чувств динозавра
и кириллицы смесь ("Строфы", XXI)

В мире по ту сторону поэзии смерть побеждает жизнь. Но поэт - создатель текста, демиург шрифтов - побеждает и ту, и другую. Поэтому образ его в поэзии Бродского не только трагичен, но и героичен.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Такое утверждение сопряжено, конечно, с известным схематизмом. Во-первых, сам акмеизм от деклараций 1913 года до позднего Мандельштама и Ахматовой проделал огромную эволюцию. Во-вторых, творчество Бродского питается многими источниками, а в русской поэзии все культурно-значимые явления приводят, в конечном счете, к, в той или иной мере трансформированной, пушкинской традиции. Вопрос о влиянии Цветаевой на Бродского также требует особого рассмотрения.
- 2 Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Письма о русской поэзии. - Пг., 1923. - С. 40.
- 3 Мандельштам Осип. Собр. соч.: В 3 т. / Под ред. Г.П.Струве, Б.А. Филиппова. - 1971. - Т. 2. - С. 227.
- 4 Любой другой автор, вероятно, сказал бы "даже от родины".
- 5 Подробнее о семантических анаграммах см.: Лотман М. О соотношении звуковых и смысловых жестов в поэтическом тексте // Уч. зап. Тарт. ун-та. - 1979. - Вып. 467: Тр. по знаковым системам XI.
- 6 Ср. аналогичное вытеснение ключевого слова в отрывке Ахматовой:
... что с кровью рифмуется,
 кровь отравляет
 и самой кровью в мире бывает.
- 7 Гоголевскому (и шире - романтическому вообще) взгляду на Россию из "прекрасного далека" противопоставлен гоголевский же взгляд из пустоты безумия; традиционный для "русского за границей" взгляд на Россию с точки зрения Запада заменен взглядом с точки зрения пустоты.
- 8 В свете сказанного уже не может быть неожиданностью то, что "ушедший из пейзажа" оказывается более реальным, чем вытеснившая его и продолжающая материально существовать человеческая масса. Так, например, герои поэмы "Холмы" убиты почти в самом ее начале, и мы так и не узнаем ничего о них, ни о причинах убийства. Их функция в поэме -

уход, после которого остается - в данном случае не метафорическая - дыра: их

... бросили в пруд заросший...
чернела в зеленой ряске
как дверь в темноту, дыра.

Но парадоксально несуществующими оказываются именно те, чье существование продолжается:

Мы больше на холм не выйдем.
В наших домах огни.
Это не мы их не видим -
нас не видят они ("Холмы").

СО Д Е Р Ж А Н И Е

Е.А.Погосян. К проблематике мальтийской символики в русской культуре периода царствования Павла I	3
И.С.Булкина. Жанровые и художественные особенности сборника Е.А.Бератынского "Сумерки"	19
Е.Н.Трачева. О лени Дельвига	37
А.С.Хомяков. Латыши, их язык и литература. Публикация Б.Ф.Егорова. вступительная заметка и комментарии С.Г.Исакова	47
О.А.Ронинсон. Г.С.Батеньков: "Учение о слове" (1846-1863 гг.)	65
И.А.Аврамец. Психологическая новелла Достоевского "Ползунов"	77
П.С.Рейфман. Три романа	87
Л.Л.Пильд. Концепция воспитания в повести В.Г.Короленко "Слепой музыкант"	102
С.Н.Доценко. Два подхода к фольклору: С.Городецкий и А.Ремизов	116
А.А.Данилевский. А.М.Ремизов и Лев Шестов. Статья первая.	139
Т.Л.Никольская. Тема мистического сектанства в русской поэзии 20-х годов XX века	157
М.Ю.Лотман, Ю.М.Лотман. Между вещью и пустотой. (Из наблюдений над поэтикой сборника Иосифа Бродского "Ура-ния")	170