

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI

**TOIMETISED**

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

**620**

**ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ  
ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ**

**ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ**

TARTU RIIKLIKU ÜLIKOOLI TOIMETISED  
УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ  
ТАРТУСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА  
ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS  
ALUSTATUD 1893. a. VIHIK 620 ВЫПУСК ОСНОВАНЫ В 1893 г.

---

---

## ТИПОЛОГИЯ ЛИТЕРАТУРНЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ

ТРУДЫ ПО РУССКОЙ И СЛАВЯНСКОЙ ФИЛОЛОГИИ  
ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

ТАРТУ 1983

Редакционная коллегия: В. Беззубов, С. Исаков, Ю. Лотман (председатель), П. Рейфман.

Ответственный редактор тома З. Минц.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ И КУЛЬТУРНЫЕ ТРАДИЦИИ В ФОРМИРОВАНИИ ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРСОНАЖА (ВАНЬКА КАИН)

М. Б. Плюханова

Во второй половине XVIII в. одним из самых любимых русской читающей публикой персонажей сделался Ванька Каин. Иван Осипов Каин — историческое лицо. Он прославился ещё в 1740-е годы, когда развил в Москве шумную и результативную деятельность, будучи одновременно главой московских воров и постоянным доносителем Сысского приказа. С середины 1770-х гг. начали выходить в свет основанные на реальных фактах повести о похождениях Каина<sup>1</sup>. По числу изданий они оказываются наиболее популярным чтением XVIII в. [26, вып. 1, с. 71]. В XIX в. переиздавались старые повести о Каине и слагались новые, весьма, впрочем, незначительные; историки изыскивали дополнительные сведения об этой необыкновенной личности [см. 10, 12, 20]. С. М. Соловьев посвятил Каину страницы своей «Истории», увидев в нем выражение духа 30—40 гг. XVIII в. [28, с. 529—531]. Ванькой Каином прозывали Булгарина, Греча и последнего министра Государственного совета И. Г. Щегловитова.

Место Ваньки Каина как персонажа в литературе XVIII в. определялось в соотнесении с западно-европейскими образцами. Ю. Штридтер в работе о судьбах плутовского романа в России посвятил Каину специальную главу. Анализируя «автобиографию», Штридтер показывает, что, хотя её и нельзя считать плу-

---

<sup>1</sup> Повести о Ваньке Каине представляют собой четыре варианта, близких между собой и восходящих к неизвестному рукописному инварианту (или ряду вариантов), в свою очередь, близкому к делам следственной комиссии. История изданий и соотношения между ними изучались неоднократно [8, 9, 25, 33, 35]. Исследователи не располагали рукописными вариантами истории Каина. Наши поиски рукописей в архивах Москвы и Ленинграда также не увенчались успехом. За отсутствием первоисточников все решения текстологических проблем остаются пока гипотетическими. Опуская здесь, в связи с недостатком места, изложение этих гипотез, примем вслед за Ю. Штридтером [35], издание 1777 г., так называемую «автобиографию» [11], за вариант основной и наиболее близкий к первоисточникам.

товским романом в собственном смысле слова (Россия не имела к тому времени соответствующей традиции), но по ряду признаков повесть похожа на классические европейские плутовские романы, которые как раз в 60—70-е гг. в изобилии появляются на русском читательском рынке; в результате она может слиться с ними в читательском восприятии [35, с. 121]. Ванька Каин оказался российским Жильблазом. В каталоге утраченной библиотеки Демидова в разделе исторических рукописей значится какой-то список повести о Каине под названием «Похождения Российского Жильблаза вора разбойника и бывшего в Москве сыщика Ивана Осипова сына Каина» [34, с. 262]. А. Измайлов, Ф. Булгарин, А. Орлов, работавшие над созданием русского нравственно-сатирического, т. е. плутовского, романа, видели в Каине предтечу своих героев [см. 33, 35].

Вторая роль Каина как персонажа новой русской литературы определилась сравнением его с французским преступником Картушем, история которого в русском переводе появилась в 1771 г. Связь повести о Каине с похождениями Картуша была обозначена уже в заглавии издания «автобиографии» 1777 г. Матвей Комаров, романист с коммерческой ориентацией, переделал повесть о Каине, придав герою черты мрачного и безжалостного злодея, отсутствовавшие в первоначальных вариантах. Своё предприятие Комаров мотивировал нуждами европеизации русской литературы. В предисловии он вступал в спор с некими молодыми людьми, которые, читая книгу о Картуше, жаловались на отсутствие в России столь же достойных «любопытного примечания» фигур. В России, — возражал Комаров, — есть «великие мошенники, воры и разбойники, только мало у нас прилежных писателей» [14, предисловие без паг]. Сразу вслед за первым изданием своей повести Комаров выпустил второе, с приложением истории Картуша. В качестве российского Картуша Каин пользовался даже большей известностью, чем в роли русского Жильблаза. Пикаро долго оставался в России персонажем слабо освоенной чужой традиции, интерес же к уголовной сенсации как таковой укоренился значительно быстрее.

Таким образом, Ванька Каин, при взгляде на него сквозь призму европейской литературы, выглядел или доморощенным пикаро, или героем уголовной сенсации. Для этой точки зрения существенно было совпадение отдельных моментов повествования о нем с обычными особенностями формы плутовского романа или с обычными сюжетными ситуациями криминальной биографии. Обе указанные роли были лишь наложены на облик русского исторического персонажа середины XVIII в., а не определяли и не описывали его в исходной данности. Интерес к личности Ваньки Каина был с помощью таких уподоблений не создан, а только оправдан для нужд новой системы европеизированных представлений. О наличии же у Ваньки Каина своей, не связанной с этой

системой, культурно-исторической роли свидетельствуют памятники исторического фольклора.

В песне о «сынке» Разина Ванька Каин — товарищ самого атамана или есаул при нем [19, с. 744; 30, с. 76]. Каин оказывается также товарищем Ермака: «У Ермака Тимофеича, самого набольшого из всех станишников, было много удалых товарищей, верных помощников; правую рукою у него был Стенька Разин, а за Стенькою Разиным Ванька Каин, Иван Мазепа, Гришка Отрепьев» [24, с. 719—720]. В песне Ермак действует вдвоем с Каином: «Я пришел к тебе, Грозный царь,

Со товарищем, с Ванькой Каином» (там же):

Будучи, как и все ведущие герои русского исторического фольклора, «заложным» покойником (в терминологии Д. К. Зеленина), Ванька по преданию не умирает, а уходит в пещеру, в горы, где ждет конца света как Антихрист, подобно Разину, Отрепьеву, Пугачеву [3, с. 425]. Наряду с Кудеяром, Разиным и пр., Каин может ассоциироваться с богатырями, боровшимися против татар. Согласно преданию он стоит на богатырской заставе [27, с. 144—145]. Наконец, Каин — один из персонажей народной драмы «Шлюпка» [22, с. 70—87].

В исторический фольклор Ванька Каин входит только как имя. Он не получает ни собственной реплики, ни оригинального сюжета.

Исторический фольклор часто лишь втягивает в себя персонажей с определенными культурно-историческими функциями, не разрабатывая для них самостоятельной роли. Сюжетные ситуации подбираются к имени героя в соответствии не столько с исторически реальным содержанием его действий, сколько с народной оценкой героя. Так, Ермак награждается сюжетом о взятии Казани, а Иван Грозный — сюжетом об избрании в цари крестьянского сына. Ванька Каин награждается «разинскими» сюжетами. Есаул Разина — это «титул» Каина, за которым его конкретный облик так же мало различим, как за европейскими «титулами» Картуша и Жильблаза.

Все три системы представлений, в которых получает интерпретацию образ Ваньки Каина: плутовской роман, уголовная хроника и русский исторический фольклор — обладают некой общностью. Все они связаны с процессом формирования индивидуально-личностного сознания. Плутовской роман — изображение личностного начала на ранних стадиях развития личности; уголовная хроника принадлежит более позднему периоду, но, будучи низовым жанром, оказывается рядом с плутовским романом по степени зрелости как изображения личности, так и изображаемого сознания. Русский исторический фольклор — становление личностной идеи в русском народном сознании. Таким обра-

зом, наименование Каина Картушем, Жильблазом и есаулом Разина суть прежде всего определения его как личности, стоящие на приблизительно одинаковом уровне развития личностной идеи. Поэтому все три определения Каина, хотя и расходятся в оценке его, но оказываются равноправными, мирно сосуществуют и даже пересекаются. Так, Каин был сближен с Разиным и в ипостаси Картуша, поскольку в низовой литературе и Разин мог получить функцию злодея-уголовника. Ср. в песне шулеров из сборника Чулкова-Новикова (ч. 4, № 115) «Бес проклятый дело нам затеял...»:

Стенька Разин и Сенной Гаврюшка,  
Ванька Каин и Лжехрист Андрюшка,  
Хоть дела их славны и сколько ни срамны,  
Прах против наших картежных дел.

В повести Комарова Каин также сопоставлен с Разиным. Первая редакция повести о Каине (1775 г.) в переиздании 1815 г. помещена в одной книжке с повестью Сумарокова о Разине, где Разин изображен как кошмарный злодей. В пьесе «Шлюпка» Каин, возможно, попадает из лубочных книг XIX в., наряду с прочими героями уголовного мира, перешедшими в пьесу из лубочных романов.

Итак, все три определения Каина указывают на него как на персонаж личностного, нового для России типа, но не очерчивают этот персонаж, не формируют его. Формирование персонажа должно было происходить в других сюжетно-стилистических системах.

\* \*  
\*

Г. В. Есипов в исследовании, специально посвященном Каину, восстановил его основные биографические данные по документам Сысского приказа. Согласно этим источникам Каин в начале 30-х г. крепостным мальчиком попал в Москву на господский двор и вскоре бежал, ограбив хозяина. Он присоединился к воровской шайке и достиг значительных успехов. В 1741 г. он подал челобитную на высочайшее имя с покаянием и приложением списка 32 своих друзей и сообщников. Сразу вслед за тем, с санкции высшего сановника кн. Крапоткина, он провел свою первую облаву и арестовал множество мошенников. Г. В. Есипов полагает, что совмещать должности вора и доносителя Каин начал лишь с 1743 г., когда его просьба о вознаграждении была оставлена без внимания, но естественнее предположить, что он вообще не оставял воровского поприща.

Как ворующий доносчик и доносящий вор, Каин вел тонкую, сложную игру с высоким эффектом и со своеобразной претензией

на изящество. Нужно иметь в виду, что Сыскной приказ того времени представлял собою нечто совершенно иное, чем позднейшая уголовная полиция. Из описей приказных дел за 1740-е гг. можно заключить, что приказ не пользовался услугами постоянных доносчиков. Положение Каина исключительно. Имя его — единственное в своем роде по частоте употребления в бумагах Сыского приказа (ЦГАДА, Ф. 372. Оп. 1, ч. 1—2. Оп. 2). По его собственным подсчетам, уже к 1743 г. Каин сдал в Сыскной приказ около 300 мошенников [10, с. 308].

В 1744 г., желая обеспечить себе полную свободу и безопасность, Каин обратился в высшие инстанции с просьбами оградить его от врагов и расширить его полномочия. В ответ на запрос 3 октября Сенат издал указ не принимать во внимание любые доносы на Каина как заведомо ложные. 9 октября Каин получил от Сената инструкцию, дававшую ему право подвергать аресту кого угодно по собственному усмотрению [10, с. 311—313].

В 1748 г. в связи с пожарами и волнениями в Москве сменилась высшая администрация. Прибывший из Петербурга генерал-полицмейстер Татищев пренебрег постановлениями Сената и арестовал Каина. Незамедлительно, с 24 февраля 1749 г., Каин начал давать показания. На их основании уже через месяц самим Татищевым был представлен императрице доклад о преступлениях Каина. В июне начала работу особая комиссия по делам Каина, не подлежащая ведению Сыского приказа — мера необходимая, т. к. Каин очернил своими показаниями всех служащих приказа. Власть Каина над московскими полицейскими как бы ещё более возросла. Служащие приказа, «дабы им не будучи при делах не помереть с домашними гладом», должны были обращаться к Каину за свидетельством, что «он за оными просителями никаких подозрений не имеет» (ЦГАДА, Ф. 372, оп. 1, № 2172, л. 68).

Следствие проявляло беспомощность перед бесчисленными изощренными ванькиными извещениями. Состав комиссии менялся несколько раз. Члены её были деморализованы подкупам, оговорами и невероятным количеством дел. К началу 1752 г. шел уже третичный розыск по делам Каина, и колодников было так много, что их приходилось отпускать на поруки. Только в 1756 г. дело Каина закончилось, и его отослали в каторжные работы.

В хаотической массе следственных материалов выделяются своим специфическим характером документы, наиболее непосредственно передающие смысл самого Каина. Ванька Каин с поражающей здравый смысл настойчивостью выставляет себя главной, по существу, единственной действующей силой во всем, к чему он имеет хоть какое-нибудь касательство. В отличие от других подсудимых, естественно пытающихся перенести вину на товарищей или на случайность, Ванька оговаривает себя, точнее, описывает весь ход дела, начиная от организации преступления

и его совершения до разоблачения включительно, как полностью зависящий от него. Вся ситуация оказывается спектаклем, поставленным Ванькой. Остальные участники — марионетки. Случайности не существуют. В показаниях Ваньки отражена позиция отстраненной, слегка ироничной созерцательности по отношению к описываемым похождениям и к своей собственной роли в преступлении. Ср., например, две протокольные версии дела об убийстве крестьянина. По сообщению Каина, «в прошлом 1748 году летним временем он Каин с товарищами своими в том числе с Алексеем Шинкаркою купался и между собой в шутках с мосту метали товарищей своих нагих в воду и кинули одного графов Шереметьевых крестьянина Федора Лаврентьева сына барана, который поплыл. А в тож де время подле того мосту плыл на лотке торгующий на Живом мосту <травую-?> крестьянин Илья, а чей он, не знает де, который де был хвор, которому говорили, чтоб он оному барану подал лотку, понеже де они опасались, чтоб оной баран утонул. Но токмо (он) не послушал, и за то велел (Каин) помянутому Шинкарке того Илью ударить кулаком, которого он ударил раза два или три, а по чему не усмотрел, а потом оба они из порома вышли на мост и оный де Илья подошед к своей скамейке, где он торговал, пожив с четверть часа, в том месте умре. А на другой день он Каин, сыскав его, Алексея (Шинкарку) привел в сыскной приказ». Другая версия: «Шинкарка допросом показал, что они на Москве-реке купались, но точно де означенного Илью он, Шинкарка, ничем не бивал, ибо оной Каин ему невеливал, и отчего он умер не знает, и хотя в том по приводу Каинову в сыском приказе содержан и был, но токмо по невинности ево освобожден безнаказанно». Прочие свидетели показали, что Шинкарка случайно упал на Илью (ЦГАДА. Ф. 372. № 2223, л. 11—12). В докладе Татищева была сохранена Ванькина версия, наименее для него благоприятная [12, с. 291].

Каинова деятельность в его интерпретации — часто игра ради игры. Доносы, показания становятся способом публикации этих произведений уголовного «чистого искусства».

Доклад Татищева императрице, несмотря на деловую краткость, — документ каинова тщеславия. Каин демонстрирует в показаниях своё владение ситуацией (о множестве мошенничеств «ведал, а нигде не доносил и их закрывал», множество преступлений «так оставил») [12, с. 293]. Каин показывает свою независимость и власть над городом. С незаконно торгующих, например, он взимает поборы и затем берет на себя обеспечение их безопасности. Он творит суд своими силами, наказывает палками и штрафами прямо у себя на дому. Для показаний Татищеву Каин из своих бесчисленных походов выбирает истории наиболее артистичные. Тщеславие толкает его на откровенность даже в тех случаях, когда разоблачения со стороны не могут ему угрожать. Таково дело о Каиновой невесте: «Женку Арину Ива-

новну по злобе, что она его бранила, привел в Сыскной приказ и неповинно доказывал, что будто она про мошенничество приведенных им Каином в тот приказ мошенников ведала, и хотя де она в том запиралась, но токмо ей учинено наказание кнутом, а после того он Каин на ней Арине женился» [12, с. 293].

В Москве 1740-х гг. Ванька выполняет в масштабах городской уголовной жизни функции, подобные функциям режиссера в пьесах фольклорного театра. Режиссер народного театра является одновременно сценаристом-импровизатором пьесы, он ведает распределением ролей и играет сам. Подобно этому, Ванька сам изобретает преступления, участвует в их осуществлении, открывает их и творит правосудие.

Театральные ассоциации применительно к деятельности Ваньки Каина являются отнюдь не только риторическими фигурами. Они позволяют отчетливо определить место Ваньки Каина в культурных процессах того времени — времени зарождения народного театра. Ориентация Ваньки на театр открыто осознана им самим. В середине 1740-х гг. в Москве на Масляной неделе Ванька организовал масляничные игры. В последний праздничный день на масляничной горке он поставил игру о царе Соломоне. Эта постановка — один из первых исторически засвидетельствованных спектаклей народного театра [16, с. 5]. Представление ничем не напоминало обычные сюжеты, циклизующиеся вокруг имени Соломона, зато всецело соответствовало определившимся позднее канонам народного театра с его апофеозом в виде общей потасовки и пр. «На последний день собрал я (Каин) до 30 человек Комедьянстов велел им представить на той горе о царе Соломоне игру, при чем были два шута; между прочим у того Царя нарочно украдены были деньги, с коими пойман был суконщик, которой мною для онаго нанят был, по приводе ево к Царю, осужден он был за ту кражу к наказанию, чего для собрано было до 200 человек и поставлены были в строй, каждому дано было по метле (...) Реченной суконщик ходил в зад и в перед шесть раз, избит был до крови, за что взял с меня один рубль денег, да шубу новую» [11, с. 41—42].

Права и обязанности Ваньки как режиссера Соломонова действия, в сущности, ничем не отличаются от его повседневных прав и обязанностей: он организует преступление, следствие и наказание. Только специальная вынесенность событий на Масляную неделю и на масляничную горку превращает их в театральную игру как таковую, отличает их от обычной деятельности Каина.

Повседневная игра Каина — жонглирование двумя разными общественными состояниями, двумя жизненными ролями. Эта игра, помимо прочих следствий, приводит в хаос охваченную ею социальную структуру. Усложнение социальной и жизненной роли исторического лица, связанное с тенденцией к разрушению

социальной структуры, — вообще весьма важная черта народной жизни XVII—XVIII вв. В самосознании героев, в легендах, слухах и разговорах мужик или казак — то ли царь, то ли мужик, а царь — то ли иноземец, то ли мужик, то ли царь, и т. п. В человеческом облике выделяются видимость и сущность, находящиеся в постоянном перемещении и противоречии. Человек оказывается неоднозначен, не равен самому себе. Такая неоднозначность определяет собой раннюю стадию развития личностного сознания в России. Это явление новое относительно древнерусских традиций. На Руси вполне возможен переход из одного общественного состояния в другое, но совмещение двух разных статусов, при котором каждый из них превращается в роль и рушится социальная сетка, до появления Ивана Грозного и Кудеяра [о нем: 15] как историко-культурный факт не отмечается. Наиболее чистый случай такого рода неоднозначности, потенциальной многосущности одного лица — актер театра — отсутствует в культуре Древней Руси.

Ванька Каин — хоть и не позитивное, но всё же важное и характерное проявление личностного начала в народной культуре XVIII в. Оознаваемый фольклором как «разинский» тип и вмещенный в разинскую «Шлюпку», он является модификацией образа удалого атамана. Отличие Каина от основного казачье-крестьянского типа обусловлено его принадлежностью к городской московской народной среде XVIII в. «Омонимичность» двух обликов Каина уже поздняя, рафинированная, спроецированная на ещё очень молодой, но все-таки реально существующий народный театр и осознающая себя в соотношении с ним.

Таким образом, театральные формы, избранные самим Ванькой для самопроявления, в наибольшей степени соответствовали строению народного личностного типа того времени.

В русской оригинальной повести середины XVIII в. подобный персонаж изображен быть не мог. Повествовательная демократическая литература, в отличие от театра, имела в России за собою длительный путь развития, подчинялась жанровой инерции. Она была дотеатральна, т. е. будучи порождена культурой, не знавшей театра, ещё не располагала художественными возможностями, которые дает прозе соседство с театром. Следовательно, в русской демократической повести Каин должен был получить другой, особый облик. Свидетельством тому и является «автобиография» Каина.

«Автобиография» строится на материале, собранном следственной комиссией по делам Каина. Хотя среди архивных документов не обнаруживается такого, в котором содержались бы одновременно все сведения, использованные в повести, и невозможно указать непосредственно цитируемые источники, факт пользования документами при создании повести остается вне сомнения. Большинство каиновых проделок в повести может быть

документировано материалами Сыского приказа даже при теперешней далеко не полной их сохранности. Сопоставления данных повести с отчетом Татищева, с разного рода отрывками и выписками из показаний, с указами и пр. позволяют констатировать совершенную точность приводимых анонимом фактов. Сведения эти притом слишком многочисленны и подробны, чтобы можно было предположить их устную передачу. В повести заметна стилистическая зависимость от деловых бумаг. В ней сохраняются детали, имена, географические названия, перечисление которых не мотивировано ничем, кроме нужд следствия. Ср. перечень сообщников (больше в тексте повести не возникающих): «По том, собравшись пять человек: Жаров, Кружилин, Метлин, Курмилин да я . . .» [с. 10]. Или типичный для документа реестр — перечисление сыских достижений Каина: «И в то время взял в нижеписанных местах во 1. близь Москворецких ворот в Зарядье в доме у Протопопа воров: Якова Зуева с товарищи, всего до 20 человек, во 2. В Зарядье же в доме у ружейного мастера воров: Николая Пиву с товарищи 15 человек . . .» [с. 33—34].

Подобный канцелярский стиль сохраняется лишь частью текста. Остальное — это сказ с рифмовкой, ироническими инсказаниями, словесной игрой и пр. Для повести характерна неравномерность художественной организации. Сказ, интенсивный в начале, постепенно бледнеет, иногда исчезает совсем, возвращаясь лишь спорадически. В способе соединения двух стилей: документального и сказового — ощущается автоматизм традиции, как будто родство этих двух стилистических систем само собой разумелось. Действительно, так называемая посадская рукописная литература развивалась в непосредственной близости от всякого рода бумажного делопроизводства (хотя бы потому, что авторы и переписчики чаще всего были приказными). Вся демократическая сатира XVII в. носит на себе следы взаимодействия с документом. Тот же стиль передачи точных документальных сведений и ту же дистанцию между документом и художественным повествованием находим, например, в рукописном произведении XVIII в., названном открывшей его В. П. Адриановой-Перетц «Сатира на Феодосия Яновского» [1].

Сказовая часть «автобиографии» характеризуется непостоянной рифмовкой. Начало повести зарифмовано почти сплошь: «Я родился в 1714 году. Служил в Москве у Гостя Петра Дмитриевича Г. Филатьева; а что до услуг моих принадлежало: то со усердием должность мою отправлял, токмо вместо награждения и милостей несносные от него бои получал . . .» и т. п. [11, с. 3]. Далее рифмовка то прекращается, то возобновляется, сосредотачиваясь главным образом в пассажах пословичного типа: «Я согнулся дугой и стал как другой, будто и не я; по чему и не признал он меня» [с. 20]. Или — любимая поговорка Каина: «На

одной недели, четверга четыре; а деревенский месяц с неделей десять» [с. 19]. Такой сказ с самоиронией, афоризмами, пословичным раешником знаком русской письменной литературе со времен Даниила Заточника. От Заточника через пять веков к повести о Каине можно провести линию преемственности — скоморошество [см.: 17]. К XVII в. скоморошество теряет профессиональный характер и растворяется в жизни посада. Через народную словесность, особенно через рукописную посадскую литературу, скоморошество наследуется и XVIII веком. Раешник для XVII—XVIII вв. — не просто способ рифмовки, а единая стилистическая система, связанная со скоморошеством, имеющая особую интонацию, свою идеологию [См.: 2, 6, 31].

В повести о Каине связь со скоморошеством проявляется даже более отчетливо, чем во многих памятниках так называемой демократической сатиры XVII в. В прямую связь со скоморошеством Ваньку ставит его принадлежность к воровской шайке. Вор и скоморох — отреченные профессии; ко времени запрета на скоморошество они почти сливаются по положению в социальной структуре. А. А. Белкин в работе о скоморохах подобрал большую группу документов XVI—XVII вв., свидетельствующих, что с позиций не только административно-официальных, но и демократических, скоморошья команда могла отождествляться с воровской шайкой [4, с. 53—109].

Как бы то ни было, во всяком случае в России XVII—XVIII вв. скомороший стиль включает в себя элементы воровского профессионального языка [31, с. 33]. Остранение, иносказание — основа раешного стиля (сама раешная рифма служит этой цели), оно же является «основным конструктивным фактором при формировании воровского жаргона» [23, с. 33]. Скомороший яsak и воровский жаргон на этой основе могут срастаться до неразличимости.

Подлинность воровского жаргона повести о Каине подтверждается совпадением некоторых словоупотреблений с лексикой офеней XIX в., отмеченных П. Бессоновым. Например, выражение «Когда мас на хас, так и дульяс погас» [11, с. 30] Бессонов переводит как «Когда я в дом, погас огонь» [13, с. 35], или «Триока калач ела, стромык сверлюк страктирила» [11, с. 18] — «Корова (или девченка) калач ела, тройник ключ нашла» [13, с. 36]. Д. С. Лихачев в статье «Черты первобытного примитивизма воровской речи» указывает на повесть о Каине как на свидетельство сохранности воровского языка со времен Каина до XX века [18].

Сказ «автобиографии» организуется прежде всего иносказательностью. Она порождена характерным для воровского жаргона запретом на прямое наименование атрибутов ремесла, на профессиональные или просто опасные темы. Ср. в повести: «гости-

нец» — кистень [с. 29], «сыр» — пьян [с. 16], «пошутил» — украл [с. 22]. Или: «Ландмилицкий солдат сидит в гостях в холодной избе: т. е. мертвый брошен в колодезь» [с. 6]. «Овип горит, а молитильщики обедать просят» [с. 23], т. е. нужно дать взятку полиции. Все иносказания повести тут же раскрываются, теряя таким образом в художественном тексте свою первоначальную функцию табу или шифра и становясь типичным для раешного стиля средством остранения событий и вещей. Прием иносказания в повести, распространяясь, охватывает самые нейтральные понятия: «Человек, который в колокол рано звонит, т. е. церковный сторож» [с. 2]; «Бил меня дощечкой, которую на бумагу кладут (т. е. линейкой)» [с. 6].

Воровской язык повести — это одновременно объект изображения (как профессиональный жаргон со своими прагматическими задачами) и важнейший приём художественной организации повести. В той мере, в какой воровский жаргон служит художественным целям, он и является «скоморошьям ясаком».

Подчиненность скоморошьей традиции прослеживается в акцентировке и развитии некоторых каиновых деяний, описанных в повести. Так, в ней выделена история нападения на крестьянина, совершенно совпадающая с описанными у Олеария святочными буйствами XVII в. «Беспутные люди» — профессиональные игроки — в праздничные дни бегали с потешными огнями, обижали крестьян. Олеарий видел, как «такие халдеи подожгли у одного мужика воз сена, и когда этот бедняга хотел было оказать им сопротивление, то они сожгли ему бороду и волосы на голове...» [цит. по 7, с. 252]. Забавляющиеся вору во главе с Каином так же поджигают солому на возу, привязав крестьянина к дуге и пр. [11, с. 15].

Со скоморошьими традициями связана Ванькина свадьба — пародийный обряд. Пьяный поп, пойманный Ванькой на улице, обводит венчающихся вокруг алтаря восемь раз, крича, что есть силы. Затем Ванька издевается над ним. Как это обычно для скоморошьего стиля, поп оказывается «в положении петрушечного персонажа, объекта колотушек, потешных комических ситуаций» [32, с. 64]. Предлогом для традиционного иронизирования на кликальную тему становится история похищения из монастыря старицы, тайной жены писаря Советова. Переодевшись в офицерское платье, Каин является в монастырь. Свой разговор с игуменьей он начинает прибауткой: «Говорил ей, Госпожа Игуменья, что ты долго спишь, а у тебя в головах холст, токмо не очень толст, т. е. на подушках спит...» [с. 47]. Такое вступление не оправдано ванькиными практическими задачами, зато близко к распространенной в XVIII в. скоморошине о черничке:

«Уж ты, старлица, встань!

Люши.

Спасенная душа, встань!

Люши.

Чу, к обеденке звонят,

— Уж я встать не могу:

Люши.»

и т. д. [21, с. 50]

Следует подчеркнуть здесь, что переодевшись офицером, Ванька не меняет стиль поведения, он остается скоморохом. В повести множество других переодеваний. Ванька наряжается купцом, барином, пекарем, священником, раздевается совсем, чтобы его не узнали по одежде, и пр. Переодевание оказывается основной перипетией повести.

Переодевания повести — скоморошьи ряжения. Воровские переодевания Каина имели практические цели — спасти при бегстве, скрыть его истинные функции. Скоморошье и вообще праздничное ряжение имеет целью затруднить узнавание, изменить привычный облик, чтоб он стал странным и забавным, превратить в забаву акт узнавания. В повести, предназначенной позабавить публику, воровское переодевание оказалось скоморошьим ряжением, поскольку акцент переместился здесь с практического момента на развлекательный. Точно так же и воровской язык в повести стал скоморошьим языком, поскольку он начал служить здесь не профессиональным целям сокрытия смысла, а остранинию, созданию стилистических эффектов. И воровской жаргон, и воровские деяния в повести — подлинные, подтверждаемые документами, извлеченные из документов. Но следственные документы сосредотачиваются на прагматическом смысле воровства, в силу необходимости определить вину подсудимого. В «автобиографии» же нет темы вины, нет морализаторства. Для повести безразлично, что Ванька украл и для чего, какие нажил богатства. Повесть останавливает внимание на способах воровства и на особенностях словоупотребления, игнорируя практические задачи того и другого. Воровские слова и деяния, лишённые практического смысла, становятся скоморошьими словами и деяниями. Воровство без практического смысла и есть в повести скоморошество. Наблюдаемое на нашем материале формальное совпадение воровства и скоморошества позволяет, между прочим, яснее понять природу многочисленных отождествлений скоморохов с ворами, обнаруживаемых в документах XVI—XVII вв.

Сам Каин в его воровской ипостаси, будучи вором забавляющимся, очевидно ориентировался на скоморошество. Это заметно по тому, как он в своих показаниях подчеркивал и развивал мелкие забавные подробности. Заглавие повести приписывает автор-

ство самому Каину, вероятно, отчасти не беспочвенно. М. Комаров сообщал, что повести о Каине восходят к его (Каина) устным рассказам, услышанным служащими Сысского приказа [14, предисловие]. Возможно, рифмованные пословицы, приводимые повестью в качестве особо любимых Каином, действительно таковыми и являлись.

Таким образом, можно считать, что скоморошья повесть дает совершенно адекватное изображение Каина-вора. Однако Каин был ещё и сыщиком. Когда повесть переходит к описанию сыских подвигов Каина, всякая беллетризация прекращается, остается лишь голый перечень документальных фактов. Во второй своей ипостаси Каин не поддается изображению в виде скомороха, ввести же вторую стилистическую систему — вне возможностей посадской повествовательной традиции, пережившей свой расцвет в XVII в. Соположение стилей в то время знает только театр.

«Автобиография» оказалась неполноценным изображением Каина. Нужда в личностном персонаже была в то время явно сильнее, чем обаяние скоморошества. От варианта к варианту элементы скоморошьяго стиля сокращались и портились. Каина-скомороха в представлениях публики легко вытеснили и заменили Каин-Жильбляз — личность уже потому, что надувал весь мир, и Каин-Картуш — исключительный, ужасный злодей. Но эти амплуа лишь приблизительно, в самых общих чертах, определяют Каина как личностный тип. Они не связаны со специфически русскими народными представлениями об исторической личности переходной эпохи. Местное же скоморошество не могло служить изображению личностного персонажа, поскольку было порождением древнерусской внеличностной культуры. Скоморох — игрец, но не актер, он остается самим собой, в то время как неоднозначный, не равный самому себе исторический герой переходной эпохи приближается по признаку полисемантической к актеру. Скоморошество знает ряжение, но не перевоплощение<sup>2</sup>. Каин повести, переодеваясь как угодно, остается скоморохом. Народный театр проводит отчетливую границу между актерством и ряжением. Актер народного театра не маскируется, не меняет себя до неузнаваемости. Его костюм — несколько символических атрибутов. В пьесе «Царь Максимилиан» замаскирована только смерть. Скоморошество по разным своим свойствам весьма близко подходит к театру, но переходит в него оно через

<sup>2</sup> Развивая противопоставление скоморошества театру как ряженья — перевоплощению, можно предположить, что скоморошество дотеатральное должно тяготеть к иносказанию как «ряженью» слов, к синонимической игре, типа той, что представлена в «автобиографии», или описана П. Г. Богатыревым на примере скоморошин о Фоме и Ереме. Скоморошество же, вошедшее в театр, драматизированное, ярче проявляется в омонимической игре, описанной Богатыревым же в работах по поэтике народного театра [6].

посредство западной интермедии — арлекинады. В отличие от скомороха, герой народных движений XVII—XVIII вв., персонаж исторического фольклора, благодаря своей личностной неоднозначности, «театрален» настолько, что из народных движений и исторической песни пьеса («Шлюпка») может вырастать без посредничества западных театральных форм. Ванька Каин — поздний персонаж этого типа — прямо осознает себя в связи с театром.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Адрианова-Перетц В. П. Из сатирической литературы XVIII в. Сатира на Феодосия Яновского. — ТОДРЛ. IV. М.-Л., 1940.
2. Она же. У истоков русской сатиры. — В кн.: Русская демократическая сатира XVII в. М.-Л., 1954.
3. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. Т. 2. М., 1968.
4. Белкин А. А. Русские скоморохи. М., 1975.
5. Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
6. Он же. Чешский кукольный и русский народный театр. Берлин-Пг., 1923.
7. Всеволодский-Герингросс В. Н. История русского театра. Т. 1. М.-Л., 1929.
8. [Геннади Г. Н.] Григорий Книжник. Об изданиях жизнеописания Ваньки Каина. — Библиографические записки, 1859, № 1.
9. [Он же] Жизнь Ваньки Каина, им самим рассказанная. Новое изд. Григория Книжника. Спб., 1859.
10. Есипов Г. В. Ванька Каин. — В сб.: Осьмнадцатый век. Кн. 3. М., 1869.
11. Жизнь и похождения российского Катуша, именуемого Каина... Спб., 1777.
12. [Кашпирев] Д. Д. Российский Картуш. — В сб.: Памятники новой русской истории Т. 3. Спб., 1873.
13. Киреевский П. В. Песни, собранные Киреевским. Вып. 9. М., 1872.
14. Комаров М. Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника... Ваньки Каина... Спб., 1779.
15. Крупп А. А. К вопросу об историческом прототипе Кудеяра-разбойника. — Русский фольклор. Сб. XV. Л., 1975.
16. Кузьмина В. Д. Русский демократический театр XVIII в. М., 1958.
17. Лихачев Д. С. Социальные основы стиля «Моления Даниила Заточника». — ТОДРЛ. X. М.-Л., 1954.
18. Лихачев Д. С. Черты первобытного примитивизма воровской речи. — В сб.: Язык и мышление. Т. 3—4. М.-Л., 1935.
19. Миллер В. Ф. Исторические песни русского народа XVI—XVII вв. Пг., 1915.
20. Мордовцев Д. Л. Ванька Каин. Спб., 1876.
21. Народно-поэтическая сатира. Л., 1960.
22. Ончуков Н. Е. Северные народные драмы. Спб., 1911.
23. Ревзин И. И. К семиотическому анализу «тайных языков». — Симпозиум по структурному изучению знаковых систем. М., 1962.
24. [Рыбников П. Н.] Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. Изд. 2. Т. 2. М., 1910.
25. Сиповский В. В. Из истории русского романа XVIII в. (Ванька Каин). Спб., 1902.
26. Он же. Очерки из истории русского романа. Т. 1. Вып. 1—2. Спб., 1909—1910.

27. Соколова В. К. Русские исторические предания. М., 1970.
28. Соловьев С. М. История России с древнейших времен. Кн. XI. М., 1963.
29. [Чулков М.], Новиков Н. Новое и полное собрание российских песен. 6 частей. М., 1780—1781.
30. Шептаев Л. С. «Разинские» песни в XVIII веке и после пугачевского восстания. — В сб.: Фольклор крестьянской войны 1773—1775 годов и 200-летие пугачевского восстания. Л., 1973.
31. Он же. Русский раешник XVII в. — Уч. зап. ЛГПИ им. Герцена. Т. 87. Л., 1949.
32. Он же. Русское скоморошество в XVII в. — Уч. зап. Уральского гос. ун-та. Вып. 6. Свердловск, 1949.
33. Шкловский В. Б. Матвей Комаров житель города Москвы. Л., 1929.
34. Catalogue systématique des livres de la bibliothèque de Paul de Demidoff (...). Moscou. 1806.
35. Stridter Jurij. Der Schelmenroman in Russland., В., 1961.

## К ЯЗЫКОВОЙ ПОЗИЦИИ «СТАРШИХ АРХАИСТОВ» (С. Н. ГЛИНКА, Е. И. СТАНЕВИЧ)

Л. Н. Киселева

В послереволюционной Европе в эпоху разворачивающихся наполеоновских войн особенно актуальными сделались идеи национального своеобразия культуры, патриотизма, народности, национального характера и истории, восходящие к Руссо и Гердеру. Особенность культурной ситуации России заключалась в том, что здесь все эти проблемы решались в ходе полемики по вопросам языка,<sup>1</sup> значение которой точно определил Г. О. Винокур: «Интерес ее не лингвистический, а гораздо более широкий, мировоззренческий».<sup>2</sup> Из двух участвовавших в полемике лагерей — архаистов и новаторов (в основной терминологии Ю. Н. Тынянова) — первому было присуще усмотрение прямой связи между чувством патриотизма, отношением к национальному языку и самим фактом существования национальной культуры. Это придавало сочинениям лидера лагеря А. С. Шишкова совершенно особый пафос: спасение России. Они и создавались автором с целью произвести полный переворот в сознании современников и иногда достигали этой цели.<sup>3</sup> Ведущая роль Шишкова как зачинателя и главы архаистического направления привела к тому, что в исследовательской традиции все направление было, фактически, отождествлено с ним. Это заметил еще Ю. Н. Тынянов, подчеркнувший ошибочность подобного взгляда.<sup>4</sup> Сам Тыня-

<sup>1</sup> См.: Ю. М. Лотман, Б. А. Успенский. Споры о языке в начале XIX в. как факт русской культуры («Пропшествование в царстве теней, или Судьбина российского языка» — неизвестное сочинение Семена Боброва). — Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 358. Тарту, 1975, с. 181 (далее: Лотман-Успенский, с. ).

<sup>2</sup> Г. О. Винокур. Избранные работы по русскому языку. М., 1959, с. 93.

<sup>3</sup> Ср. судьбы П. А. Кикина, Е. И. Станевича (Лотман-Успенский, с. 193, 177; Разсуждение о русском языке. Сочинено Евстафием Станевичем. Спб., 1808, ч. 1, с. 53. Далее ссылки см. в тексте в скобках: римская цифра — часть, арабская — страница). Другой вопрос, что такие «удачи» были скорее исключением, чем правилом.

<sup>4</sup> См.: Ю. Н. Тынянов. Архаисты и Пушкин. — В кн.: е го же. Пушкин и его современники. М., 1968, с. 25.

нов, однако, сосредоточил свои усилия на изучении «младо-архаистов», а «старшие архаисты» так и остались в тени. Безусловно, по масштабам своего дарования и деятельности они не сопоставимы с «младшими», но без прояснения их позиции слова «шишковистский лагерь» так и останутся своего рода исследовательской условностью: в обширной научной литературе, посвященной языковой полемике в начале XIX в., давно ощущается необходимость привлечения новых свежих фактов.<sup>5</sup>

Е. И. Станевич и С. Н. Глинка, несомненно, принадлежат к «дружине славян», хотя их деятельность, начавшаяся задолго до образования «Беседы любителей русского слова», шла, в основном, помимо нее (правда, при открытии «Беседы» Станевич был избран действительным членом, а С. Н. Глинка — почетным). Позиция каждого из них в главном солидарна с концепцией Шишкова, но не лишена самостоятельности и интересна весьма существенными нюансами. Оба оставили теоретические рассуждения по вопросам языка, что делает их благодарными объектами исследования. Рассмотрение их позиций позволит сделать некоторые общие выводы о лагере «старших архаистов» и по-новому взглянуть на архаизм как явление культуры.

Как известно, характерной чертой сочинений «старших архаистов» и — шире — деятелей национально-патриотического лагеря является борьба с идеями и авторитетами XVIII в., в частности, с просветительской традицией. Однако, если задуматься о генезисе архаистических идей (вопрос, которому уделялось мало внимания в исследовательской литературе), то кроме лежащего на поверхности заимствования ряда конкретных понятий из Руссо и Гердера, выявится еще и глубинная связь с самой природой просветительского мышления. Борясь с XVIII в., архаисты думают и рассуждают по его логике. На примере Е. И. Станевича и С. Н. Глинки это видно особенно четко. Оба получили европеизированное образование, были гораздо более сведущи в европейских языках и философии, чем в церковнославянском языке и древнерусских летописях, и поворот в сторону национально-патриотической идеи был для них результатом чисто умозрительных рассуждений (как, впрочем, и для Шишкова). Поэтому, борясь с галломанией, опровергая «клеветы» иностранцев на Россию, рассуждая о русском языке, они пользуются логикой доказательств и моделями просветительской философии, особенно Ж. Ж. Руссо. Иногда это делается для них сознательным полемическим приемом, но чаще всего — это спонтанное

---

<sup>5</sup> Пользуясь тем, что литература вопроса широко известна и основные ее положения давно стали общим местом, мы считаем излишним давать ее обзор. Для избранного нами культурологического аспекта выделим лишь две наиболее существенные работы: Лотман-Успенский; Н. И. Мордовченко. Русская критика первой четверти XIX века. М.-Л., 1959 (ч. 1, гл. 2).

проявление общих основ мирозерцания.<sup>6</sup> Своеобразное преломление просветительских идей (помимо обращения к определенной тематике) сближает двух этих разных, хотя и связанных друг с другом биографически,<sup>7</sup> литераторов и позволяет рассмотреть некоторые аспекты их деятельности в рамках одной статьи<sup>8</sup> и, одновременно, дополнить картину рецепции просветительской философии в России.

«Рассуждение о русском языке» Е. И. Станевича было написано со специальной целью — доказать истинность и развить идеи «Рассуждения о старом и новом слоге российского языка». Как и книга Шишкова, оно менее всего похоже на мирный лингвистический трактат — это страстный публицистический документ, бросающий в лицо современникам грозные обвинения в забвении национального языка, «сея души народа и отечества» [1, 16], и предупреждающий о вытекающей из этого забвения опасности для русской культуры [1, 19]. Автор отводит своему сочинению роль активной силы, призванной преобразить сознание современников, рассеять «предубеждение не в пользу своего отечества» [1, 8]. Подобный пафос характерен и для С. Н. Глинки, виведшего задачу своего «Русского вестника» в перевоспитании сограждан и объединении всех патриотических сил [РВ, 1808, № 1, с. 3—10].<sup>9</sup>

Рассуждения по вопросам языка вытекают у Станевича из того социально-экономического, исторического, философского объяснения, которое он дает сложившейся в России культурной ситуации. Сравнивая условия и судьбы России и Европы, автор приходит к пониманию уникальности исторического пути своего отечества. «Малое количество народа по пространству Империи» [1, 30] приводит, как он считает, к медленному развитию про-

---

<sup>6</sup> Хочется отметить, что подобные явления еще не получили должного освещения в науке. Как правило, среди писателей начала XIX в. выделяется группа, субъективно ориентировавшаяся на продолжение просветительской традиции (см. например: Вл. Орлов. Русские просветители 1790—1800-х годов. М., 1953), а факты нападок на философов XVIII в. рассматриваются однозначно как отход от нее (см. страницы о «Русском вестнике» С. Глинки в кн.: П. Р. Заборов. Русская литература и Вольтер. XVIII — первая треть XIX века. Л., 1978, с. 133—135).

<sup>7</sup> Оба в одно время учительствовали на Украине в соседних поместьях и были знакомы через А. А. Палицына и его «поповскую академию» (см.: Записки В. И. Ярославского. — Киевская старина, 1887, № 9).

<sup>8</sup> О С. Н. Глинке нам уже приходилось писать в специальной статье «Система взглядов С. Н. Глинки» (Уч. зап. Тартуского ун-та. Вып. 513. Тарту, 1981), поэтому здесь в ряде случаев будем уделять основное внимание Е. И. Станевичу. Отметим, что сопоставление этих двух «старших архаистов» носит чисто типологический характер, и различия в их позициях для целей данной статьи несущественны.

<sup>9</sup> Здесь и далее РВ — «Русский вестник». Заметим, что представление о том, что книга (печатное слово) может изменить мир, — это типично просветительская точка зрения.

мышленности, торговли и слабости третьего сословия. Говоря, что в Европе именно «людям среднего состояния», которые «живут в нарочитом изобилии» [1, 30], принадлежит инициатива в развитии науки и искусства, Станевич делает интересный вывод от том, что в России эта инициатива неизбежно должна исходить от правительства, которое «переменило естественных вещей течение. Просвещение последовало в ней <России. — Л. К.> внезапно и от воли одного человека. <...> Народ наш едва стал чувствовать некоторую нужду в познаниях, да и сама нужда сия не от собственного его желания родилась в нем, а от посторонней, сообщенной ему воли. <...> В других Государствах народ потребовал просвещения, народ его и поддерживал <...>. Сие самое было и у нас до Петра первого, когда просвещение было соответственно нуждам народа» [1, 35].

Сам факт обращения к петровским реформам в подобном контексте очень знаменателен. Невозможность однозначной трактовки роли реформ Петра в истории России уже осознавалась представителями национально-патриотического лагеря в начале XIX в., но тем не менее, этот вопрос, как правило, обходился стороной. И дело здесь, конечно, не в невозможности в подцензурных условиях затронуть официально установленный культ Петра (вспомним, однако, что резко отрицательные оценки его деятельности в «Записке о древней и новой России» высказаны в частном обращении к императору). Просто еще слишком сильна была в сознании людей инерция «петровской легенды», канонизированной Ломоносовым: «бог России», «работник на троне», выведший ее из мрака невежества к свету просвещения. Поэтому, как правило, в сочинениях шишковистов акцентировались ценность и значительность допетровского периода русской истории и, вместе с тем, благородство намерений самого Петра (см., например: РВ, 1808, № 1, с. 22). Подвергать (даже косвенно) сомнению факт процветания древней Руси в этом лагере не позволялось никому. Когда в поэме архаиста С. А. Ширинского-Шихматова «Петр Великий», в аллегорическом сравнении допетровской Руси с пустынными полями, С. Н. Глинка усмотрел неуважение к прошлому, он посвятил несколько страниц опровержению этого утверждения, не замечая, что разрушает аллегорию: «Не называя прежних наших полей *пустынными*, не изображая в глубоком сне *благие дары Небес*, можно воспевать и прославлять дела П е т р а Великаго», — наставительно замечает критик [РВ, 1810, № 5, с. 90]. В целом С. Н. Глинка с большим сочувствием отнесся к поэме, хотя и сделал ряд любопытных для архаиста критических замечаний о слоге и композиции.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Так, Глинка критиковал Шихматова за злоупотребление грецизмами и «архангескими» неологизмами (РВ, 1810, № 5, с. 106, 134, 136), причем в выборе особо неудачных выражений совпал с критиком из «Цветника» (1810, № 12,

Е. И. Станевич, говоря о Петре, избегает оценочных эпитетов, но со всей очевидностью подчеркивает разрыв между «новым просвещением», идущим от «воли одного человека» (самодержца), и народной жизнью, а значит — между правительством и народом. Станевич, однако, не сделал из этого положения вывода о необходимости смены правительственного курса, видимо, считая ее невозможной и ненужной: Россия укрепилась уже на новом пути, поэтому все усилия надо сосредоточить на том, чтобы и теперь как можно менее отклониться от «путей природы.»<sup>11</sup>

Далее, развивая мысль о необходимости правительственной инициативы в делах просвещения и культуры, Станевич подчеркивает, что правительство должно опираться на дворянство — единственное сословие в России, которое имеет материальные возможности поддерживать деятелей науки и искусства [1, 36—37]. Интересно, что при этом Станевич отнюдь не полагает, что дворяне сами должны стать профессиональными учеными и писателями: он считает их, в силу их социальной природы, неспособными к такой высокой деятельности. Спесь, презрение к другим сословиям [1, 15—16], жажда чинов [1, 45—46], непривычка к постоянному напряженному труду [1, 12—13] и, главное, невежество — характерные черты дворян, которые вызывают резко отрицательное отношение автора. Местами «Рассуждение о русском языке» имеет открыто антидворянскую направленность: «Будучи почти все Простаковыми для них География, История, начальныя правила Математики <...> столь же мало понятны, как и последней деревенской бабе; и потому то упираются оне на один Французской язык. Тут и самой дурак разсудит что когда рабенок стал говорить по Французски, следовательно он чему то научился. Далее сего ни ум ни способности не прощаются» [1, 9]. При этом невежество, с точки зрения Станевича, — не просто необразованность; он, как и С. Глинка, придает этому понятию нравственное толкование: «Самое постыдное невежество <...> предубеждение не в пользу своего отечества» [1, 8]. Таким образом, в том, что дворянство в России есть «главная и лучшая подпора» правительства [1, 36], Станевич видит скорее ее несчастье, чем преимущество. Однако, придя к выводу о социаль-

---

с. 474—475). Склоняясь в отношении к «архаистическому новаторству» к позициям карамзинистов, Глинка проявил себя как непоследовательный шишковист и как более строгий, чем Шишков, последователь Ломоносова. Характерно, что Кюхельбекер, писавший в статье 1825 г. «Разбор поэмы князя Шихматова «Петр Великий»»: «Поныне никто не вздумал отдать ей <поэме. — Л. К.> должную справедливость» (В. К. Кюхельбекер. Путешествие. Дневник. Статьи. Л., 1979, с. 468), «забыл» упомянуть статью С. Н. Глинки. Возможно, впрочем, что он попросту не был с ней знаком.

<sup>11</sup> Ср.: «Теперь поздно — люди и вещи, большею частию, переменялись: сделано столько новаго, что и старое показалось бы нам теперь опасною новостию: мы уже от него отвыкли». (Н. М. Карамзин. Записка о древней и новой России. Спб., 1914, с. 116).

ной и исторической детерминированности разделения функций между сословиями (что говорит о достаточной зрелости его мысли и о знакомстве с лучшими достижениями европейской науки<sup>12</sup>), он считает необходимым не менять сложившуюся социальную структуру, а воздействовать на отдельных личностей, заставить их действовать вопреки своей социальной природе. Как человек, тесно связанный с традицией XVIII в., Станевич придает решающее значение воспитанию, поэтому видит причину «невежества» русских дворян в неверном характере их воспитания и решительно требует его коренной перестройки. Он считает, что учителя-иностранцы не могут дать русским дворянам нравственного (в его понимании) воспитания: «Внушать <...> любовь к народу своему есть дело Русскаго, а не иностранца» [1, 7].<sup>13</sup> С возмущением пишет автор о бесправном положении русского учителя в помещичьем доме [1, 45],<sup>14</sup> с горечью подчеркивая, что дворяне «щедро ради тщеславия награждают лстящих их самолюбиво иностранцев», которые благоденствуют, когда «у поселян их <помещиков. — Л. К.> не достает уже поту для орошения полей их» [1, 6—7]. Нападки на «иноземное» воспитание и пристрастие к иностранцам — общее место в русской журналистике и публицистике конца XVIII — начала XIX вв. У Станевича, однако, эта тема приобретает ярко выраженное социальное звучание и антидворянскую направленность, что сближает его не только с Мерзляковым, но и с деятелями «Вольного общества любителей словесности, наук и художеств». Кроме того, специфика позиции Станевича как «старшего архаиста» состоит в том, что он (как и Шишков, и С. Глинка) связывает воспитание с языком: «Многия упущения при воспитании, имеющие потом худыя последствия, происходят от презрения к отечественному

<sup>12</sup> Ср.: Е. Станевич. Разсуждение о законодательстве вообще. Спб., 1808. Здесь автор цитирует всех ведущих европейских философов XVIII в., а его полемика с Бенетом и рассуждения о естественном законе свидетельствуют о близости к идеям Руссо.

<sup>13</sup> Ср.: «Ценить доблести Руских может только Руской» (А. С. Кайсаров. Речь о любви к Отечеству. — *Сын Отечества*, 1813, № XXVII, с. 19). Конечно, обращаясь в Дерптском университете, в основном, к немецкой аудитории, Кайсаров имел в виду не русских по национальности, а граждан России, знающих и любящих русский язык. То же, вероятно, имел в виду и Станевич, и эта же мысль неоднократно повторяется у С. Глинки. В первом же номере «Русского вестника» он с сочувствием процитировал высказывание Карамзина из «Вестника Европы»: «Никогда иностранец не поймет нашего естественного или народного характера, и следственно не может сообразоваться с ним в воспитании; никогда он с чувством не скажет слова о России, о ея героях, народной чести и не воспалит в ученике искры Патриотизма» (РВ, 1808, № 1, с. 51).

<sup>14</sup> Здесь, а также в рассуждениях о положении ученого разночинца в дворянском обществе (1, 15—16) Станевич близок к А. Ф. Мерзлякову, причем в словах обоих ощущается горечь автобиографического свидетельства (см.: А. Ф. Мерзляков. Разсуждение о российской словесности в нынешнем ея состоянии. — *Труды общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете*. Ч. 1. М., 1812, с. 81).

языку питаемого: так как напротив того прилепление к нему укрепляет любовь к земле своей, и бывает причиною многих других гражданских добродетелей» [1, 12]. С описываемой точки зрения, язык **предопределяет мирозерцание**. В природе, строе, духе национального языка содержится тот комплекс нравственных устоев, который автоматически вместе с языком вливается в сознание носителя и приводит его к определенным мыслям и поступкам.

Подобное отношение к национальному языку делает актуальным вопрос о его природе и соотношении с другими языками. Более совершенным, с точки зрения «старших архаистов», представляется тот язык, который «естественнее», ближе к «Природе», т. е. такой, где связь знака с денотатом, так сказать, более непосредственна. Такой язык как бы преодолевает условную природу человеческого языка, вообще осоздававшуюся архаистами (ср.: слова — это «простые наружные знаки нашего о вещах понятия» — 1, 10). Именно таким представляется и Станевичу, и Глинке русский язык. В этом они видят его своеобразие и преимущество перед другими языками, например, французским. Решающим аргументом оказывается наличие в русском языке сложных слов — слов с проясненной внутренней структурой: «Мы из двух или трех имен составляем одно, и тем самым не простое воспоминание вещи возбуждаем в памяти, но и образ ее представляется воображению: *сладкогласный, самодержавный, великосердый, громоносный* и пр. <...> Такова стихотворного соединения не терпит язык Французской» [РВ, 1808, № 7, с. 66]. Другое преимущество русского языка «старшие архаисты» видели в обилии в нем однокоренных, родственных слов. Они прилагали много усилий, чтобы «прояснить» связи между словами, совершая над ними немалое лингвистическое насилие (в исследовательской литературе получившее название «ложной этимологии»). Конечно, эти умозрительные «корнесловные» операции, продолжавшие традиции позднего Тредиаковского и Сумарокова, имели экстралингвистический смысл — выявление в словах их «коренной» (природной) основы и, тем самым, превращение «наружного» (условного) знака в «знаменательный». По мнению Станевича, секрет названного преимущества кроется в механизме человеческого сознания: «Память наша раздробляется на столько частей, сколько слов быть может, сообщает им нечто от своего свойства, и каждое слово чрез таковое действие памяти получает свое особенное и прочное наименование, с произношением которого, память наша поражается, и в мгновение представляет себе ту вещь, которую она означила тем словом. Тогда то сходство слов имеет всю свою пользу; приметное их одно из другого происхождение, сцепление, расширение, облегчает нашу память; ускоряет наши знания <...> язык делается тогда огромным свитком, на

котором слова как знаменательные знаки, показывают последующим одне за другим племенам успехи предков их, да не теряют бесполезно времени на то, что уже прежде их было сделано, но поступают далее к новым открытиям» [11, 61].<sup>15</sup>

Таким образом, пресловутое пристрастие шишковистов к сложным словам, к «корнесловию», вызывавшее иронию и недоумение современников и — подчас — исследователей, объясняется их стремлением побороть условную природу языка, сохранить его «первобытность». Вполне очевидно, что это стремление генетически связано с идеями Ж. Ж. Руссо. Для него условная природа языка предопределяет человеческую ложь, а искренность связана с отказом от всякой условности, в том числе языковой. Развивая эту идею Руссо, «старшие арханглы» пишут о том, что языковая условность разрывает непосредственную связь между словом и действием, поступком, дает возможность, говоря одно, делать другое. По мнению Станевича, это характерная черта дворянского поведения — любя рассуждать о добродетели, русские дворяне не стремятся поступать добродетельно: «От того то в наше время толь великое число владельцев, кои твердят непрестанно о человечестве, а угнетают безчеловечно крестьян своих; гнушаются рабством, а выводят их на торжища, или проматывают целыя имения <...>. От того многие восхищаются у нас нравственностью, но в то же время предаются без всякаго стыда разврату и порокам; и говоря о любви со всею страстностию и нежностию, рыщут от одной непотребной девке к другой и смердят в их объятиях» [1, 23]. В этой тираде можно также проследить типичное для начала XIX в. недоверие к теоретическим «умствованиям», которые прекрасны на бумаге и ужасны на деле — один из уроков Великой французской революции и общая черта европейской мысли послереволюционных лет.<sup>16</sup> Но для Станевича, как и для Глинки, этот, казалось бы, чисто философский вопрос неразрывен с языковым. В отличие от Руссо, который считал, что **всякий** язык приводит ко лжи и в удел человеку оста-

---

<sup>15</sup> В приведенном рассуждении хочется также выделить важную мысль о языке как коллективной памяти, присущую «старшим архангам». Ср.: «В отечественном слове заключаются верныя свидетельства о нравах, законодательстве и добродетелях народа. В сем отношении *языки или наречия суть истинные исторические источники* (РВ, 1811, № 4, с. 38). Любопытна и гипотеза Станевича о существовании в дохристианской Руси письменности: «Христиане не захотели обременять себя трудом, чтобы хотя некоторые лучшия произведения язычников переложить новыми буквами и тем сохранить их память в народе» (II, 62; ср. мысль Глинки — РВ, 1811, № 7, с. 66—67). Безусловно, это продолжение идей В. К. Тредиаковского (см.: О древнем, среднем и новом стихотворении российском. — В кн.: его же. Стихотворения. Изд. «Сов. писатель», 1935, с. 422—423).

<sup>16</sup> Характерно, вместе с тем, что и сам Станевич, и другие «старшие арханглы» в своих собственных рассуждениях остаются типичными «умствованиями», не будучи в состоянии освободиться от привычных схем.

ются лишь паралингвистические средства общения, наши авторы более оптимистичны и недаром выделяют русский язык среди остальных, видя его преимущество перед другими еще и в происхождении.

В решение этого острого и принципиального вопроса Станевич вносит чрезвычайно любопытный нюанс. «Языки, — считает он, — бывают творением природы и человека; как творение природы они бывают совершенны, а как творение человека они бывают совершенны и несовершенны, по мере того, как содействовал человек природе. <...> Язык, образовавшийся сам собою,<sup>17</sup> всегда сообразнее с природою; разум, содействовавший природе в составлении онаго, был сам ближе к ней; напротив того, новейшие языки изникли из развалин языка Латинского, который пал от развращения нравов народа на нем говорившаго; следственно они изникли во времена развратные, грубые и варварские <...>. Чего же ожидать хорошаго от такого порождения? Станем же паче удивляться всеоживляющему дарованию человека, который <...> веществу неустроенному <...> умеет по возможности давать устройство и благозвучность. Вот все что может искусство человеческое; далее оно не простирается. С языками тоже, что и с людьми; как бы они не украшались и не возвышались, никогда не скроют первоначального своего низкого происхождения; носящий долгое время оковы всегда сохраняет на себе их знаки» [II, 113—114]. Скрытое в данном высказывании противопоставление русского и французского языков (эта дихотомия постоянно присутствовала в сознании всех, писавших о «старом» и «новом» слоге) дает основание заключить, что русский язык ближе к Природе. Поэтому Станевич не боится даже признать определенное превосходство французского языка на данном этапе. Он уверен, что его торжество будет недолгим: рано или поздно скажется его «первоначальное» «низкое происхождение» и, с другой стороны, «хорошее» происхождение русского языка. В отличие от Шишкова, Станевич не был склонен постоянно твердить о бедности и недостатках французского языка и демонстрировать достоинства русского на сравнительных примерах, вызывавших насмешки критики. Очевидно, подобно Мерзлякову, он не хотел входить «в темные и запутанные размышления» о том, насколько древен славянский язык,<sup>18</sup> и возводить славян к Ноевым потомкам. Станевич нашел более изящный ход доказательства мысли о преимуществе русского языка перед французским и при этом использовал идеи все того же Руссо.

<sup>17</sup> Ср.: «Он <русский язык. — Л. К.> о составлении слов своих, так сказать, сам умствовал, из самого себя извлекал их, раждал, а не случайно как нибудь заимствовал и собирал от других народов» (А. С. Шишков. Разсуждение о Красноречии Священнаго Писания... Спб., 1811, с. 14).

<sup>18</sup> См.: А. Ф. Мерзляков. Указ. соч., с. 62.

С. Н. Глинка рассматривает вопрос о происхождении языка в связи с другим острым в шишковистской системе вопросом — проблемой заимствований. В статье о поэме С. А. Ширинского-Шихматова «Петр Великий» он осмелился утверждать «еретическую» для архаиста мысль о самостоятельном существовании **русского** языка независимо от церковнославянского: «Мы убедились, что Славянский язык в родстве с Руским <...>. Какой же был старинный Руской язык, и не осталось ли от него хотя некоторых следов? К счастью, песнь о полке Игоря разрешает хотя отчасти сей вопрос» (РВ, 1810, № 5, с. 129—130; ср. мысль о существовании в дохристианский период языка и письменности). Любопытно, что здесь С. Н. Глинка почти цитирует, а в другой своей статье развивает следующее рассуждение Карамзина: «Авторы или переводчики наших духовных книг образовали язык их совершенно по Греческому, <...> изменили первобытную чистоту древняго Славянскаго. Слово о полку Игореве, драгоценный остаток его, доказывает, что он был весьма отличен от языка наших церковных книг». <sup>19</sup> Вопрос о том, насколько сознательно Глинка «забыл» сослаться на статью Карамзина, которую, безусловно, знал, остается открытым. Это могло быть как осознанное, так и неосознанное желание скрыть столь «неподходящий» в рамках шишковистской системы источник мысли — и без того достаточно смелой и нуждающейся для архаиста в оправдании. Вообще же отметим, что С. Н. Глинка, несмотря на полемический тон своего журнала, вовсе не склонен осыпать Карамзина бранью, как это делает Шишков. Наоборот, в «Русском вестнике» Карамзин и Шишков неоднократно цитируются на одной странице как равные авторитеты (см.: 1808, № 1, с. 50—52; № 5, с. 238—239 и др.)

Итак, С. Глинка не может отказаться от идеи самостоятельного существования двух языков и в статье «Замечания о языке славянском и о русском или светском наречии» уточняет ее таким образом: «Мы имеем два наречия, нераздельныя по родству, но различныя по употреблению» [РВ, 1811, № 7, с. 90]. В его изложении получается довольно стройная концепция развития русского языка: «старинный» или «коренной» русский язык, который «служит к разговорам, к изображению мыслей и к начертаниям Природы» [там же, с. 86], существовал до принятия христианства (ссылка на договоры русских князей с греками); он сохранился и после крещения Руси (доказательство — «Слово о полку Игореве», которое Глинка очень интересно трактует как памятник светской литературы). Первое вторжение «чужезычия» произошло через славянский язык при переводе греческих книг, зато «под игом Татар, Славянской язык, охраняемой благочестием и Верою,

<sup>19</sup> Н. М. Карамзин. О русской грамматике француза Модрю. — В кн.: его же. Сочинения. Спб., 1848, т. 3, с. 604. Благодарим Б. А. Успенского, обратившего наше внимание на этот факт.

пребыл неизменен и непоколебим: Руской начал заражаться чужезычием» [с. 87]. «Со времени теснаго сближения России с Европою» пострадали оба языка: «Руской слог затмили чужезычием; в язык Славянский начали вносить речи, величию его несвойственныя» [с. 70], хотя русский язык, безусловно, «пострадал» больше. Заимствования (в широком смысле это, для архаистов, — любое отклонение от стихии родного языка, в том числе кальки всех видов, а также пользование иностранным языком) приводят к утрате спасительной связи с языком и духом собственной нации, к потере чувства патриотизма, т. е. нравственности. Дух языка — в неповторимом сочетании звуков, слогов в слова и слов в предложения и тексты [см. с. 69]. Отсюда — столь настороженное отношение и к переводам, и к проблеме перевода в принципе: «От последствя *новаго воспитания* вся наша жизнь сделалась *переводом* мод, дел и умствований иноплеменных. <...> К нещастию, и даже незнающие никакого иностраннаго языка, читая по большей части одни переводы, отвыкли от кореннаго Рускаго слова и научились мыслить и изъясняться не по Руски. Пожелаем ли наконец разторгнуть иго сей пагубной привычки, мы принуждены почти снова переучиваться мыслить, чувствовать и писать» [с. 79—80].

С. Н. Глинка прекрасно понимал, что его схема развития русского языка выходит за рамки шишковистской системы и никак не согласуется с утверждением Шишкова, что славянский язык является корнем и началом русского языка. Но и от последнего утверждения Глинка тоже никак не мог отказаться: «*Может быть светской язык* неправильно назвал я *коренным словом*. Но естли и погрешил я в том, то еще повторяю, что отнюдь не помышлял *отделить Рускаго языка от Славянскаго*» [там же, с. 57—58]. Однако даже С. Н. Глинка, при всем своем вольном обращении с логикой, понимал, что эти утверждения надо как-то согласовать. И он находил такой логический ход, вполне в духе шишковистской системы: «Договоры Олега <...> предшествовали у нас преложению духовных книг: следственно *язык* или *слово светское* предварило *слог духовный*. В тех *договорах чистой язык* Славянской, ибо нет ни одного иностраннаго слова» [там же, с. 57]. Итак, «коренной язык» — язык, лишенный заимствований из чуждых по духу иностранных языков. В этом смысле — «по духу» — русский и славянский (т. е. церковнославянский) — это один язык, но только в этом, чисто умозрительном, смысле. По составу, строю и функции это — разные языки, что для С. Н. Глинки совершенно очевидно. Характерно однако, что именно умозрительный и с посторонней точки зрения весьма зыбкий тезис оказывается столь принципиальным и становится краеугольным камнем дальнейших рассуждений.

Для Е. И. Станевича вопрос о заимствованиях столь же важен, как и для Глинки. Он болезненно отпосится даже к самой

постановке вопроса о необходимости заимствований [см. II, 30—31], считая, что лишь **никогда** не выходя за пределы родного языка, человек может оставаться истинным патриотом. Требуя, как и Шишков, «пристрастного» отношения к отечеству, Станевич полагает, что для патриотов «не токмо их отечество, язык и народ священны, но самыя народныя обычан, и даже предразсудки» [I, 14—15].<sup>20</sup> Ему представляется, что именно «пристрастие к чужезычию» явилось главной причиной **упадка** русской словесности [I, 38]. Так же он оценивает и утверждение о бедности русской литературы, которым дворяне оправдывают обращение к иностранной словесности.<sup>21</sup> Этому мнению он противопоставляет мысль Шишкова о необходимости обращения к истинным национальным истокам языка и культуры: «Нам не столько нужно выдумывать, составлять, заимствовать слова, сколько уметь отыскивать их в тех книгах, которых мы более не читаем. <...> В сих то книгах хранится и богатство нашего красноречия. Мы потому только его не видим, что сии книги не того рода, к которым иностранцы приучили нас; следственно и красноречие их не по вкусу нашему, и представления, тем красноречием в них описанныя не по образу настоящего нашего понятия» [I, 40]. Нетрудно заметить, что литературная программа Станевича, как и «старших архаистов» в целом, построена на отрицательном, а не положительном пафосе, и поэтому, по сути, неопределенна. Поскольку Станевич менее настойчив, чем Шишков, в предложении читать Пролог и житие св. Минодоры, Митродоры, Нимфодоры вместо иностранных сочинений или «Натальи, боярской дочери» Карамзина, в его изложении эта неопределенность, которая является общей чертой литературного процесса 1800-х гг., особенно очевидна.

Итак, как мы старались показать на материале сочинений «старших архаистов», отождествление языковых и общественных проблем было важнейшей, **системообразующей**, а не «побочной стороной» шишковистской концепции, как казалось Ю. Н. Тынянову,<sup>22</sup> или лишь «прискорбной привычкой» самого Шишкова

<sup>20</sup> Здесь под словом «предразсудок», очевидно, понимаются народные верования, предания, т. е. все то, что культивировалось гердерянской традицией и считалось признаком и выражением характера нации. Вспомним, что «предразсудки» дворянства резко осуждались Станевичем.

<sup>21</sup> Ср. прямо противоположную точку зрения в программном предисловии к «Вестнику Европы»: Карамзин говорит о начинающемся развитии русской литературы, но замечает: «Жаль только, что недостает таланта и вкуса в *Артистах* нашей Словесности», и намечает путь к исправлению этого недостатка: «Сколько раз, читая любопытные Европейские журналы <...> желал я внутренно, чтобы какой нибудь Руской Писатель вздумал и мог *выбирать* приятнейшее из сих иностранных цветников и пересаживать на землю отечественную!» (Вестник Европы, 1802, № 1, с. 5 и 6).

<sup>22</sup> Ю. Н. Тынянов. Архаисты и Пушкин, с. 35.

«сводить литературный спор к политическим обвинениям» [Лотман-Успенский, с. 77]. Стремясь во что бы то ни стало доказать преимущество русского языка перед другими, шишковисты хотели возбудить в русских «к самим себе почтение» [1, 40], считая, что «уважение к самому себе, как в частном человеке так и в целом народе, раждает дела великия» [1, 16]. Они полагали также, что в языке содержится комплекс нравственных устоев, освященных национальной историей и традицией, — «дух» языка и нации, необходимый для нравственного, а в конечном итоге и физического существования народа (ср. идеи Гердера). Любое отклонение от этого «духа», а также от архаистических взглядов (которые сами авторы считали единственно верным его отражением), воспринималось как предательство национальных интересов. Таким образом, именно природа их концепции превращала шишковистов в замкнутую партию, не допускавшую точек пересечения с идеями противоположного лагеря. Когда же такое пересечение происходило и реальный генезис идей вступал в противоречие с требованиями системы (как в случае со Станевичем и С. Глинкой, испытавшими явное влияние карамзинизма), это или замалчивалось или воспринималось самими авторами как свидетельство объективности, беспристрастности их позиции. То же следует сказать и о генетической связи архаистической концепции с просветительской традицией. Как и многие деятели русской культуры начала XIX в. (Мерзляков, Нарезный и др.), Станевич и Глинка восстают «против просветительских теорий, но именно они составляют живую душу»<sup>23</sup> их мышления, причем последнее обстоятельство отнюдь не очевидно для современников, а, возможно, и для них самих. Резко полемический тон, прямолинейность формулировок, навязывание своей теории как готовой истины и единственного пути «спасения отечества», делают позицию «старших архаистов» уязвимой, но, вместе с тем, позволяют их противникам и последующим поколениям (в частности, «младоархаистам») строить свою идеологию с учетом их опыта.

---

<sup>23</sup> Ю. М. Лотман. Пути развития русской прозы 1800-х—1810-х годов. — Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 104. Тарту, 1961, с. 19.

## ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ ЗАМЕТКИ

### 1. Тютчев и Данте. К постановке проблемы

Ю. М. Лотман

Воспитанник Раяча, участник его литературного кружка, Тютчев хорошо знал итальянскую поэзию и, видимо, рано познакомился с творчеством Данте. Однако в его произведениях нет прямых откликов на поэзию автора «Божественной комедии», и поэтому сама проблема «Тютчев и Данте» может показаться надуманной. Однако более внимательный взгляд, возможно, поколеблет такое представление.

Стихотворение «Уж третий год беснуются языки» не привлекало специального внимания исследователей. Содержание его представляется слишком очевидным: поэтическая вариация на слова манифеста Николая I<sup>1</sup> по поводу выступления русских войск против европейских революций в 1848 г., к тому же увидевшая свет на страницах «Северной пчелы», кажется не нуждающейся ни в каких специальных комментариях.

Однако некоторые аспекты этого стихотворения все же способны привлечь наше внимание. Прежде всего, обращает на себя взгляд жанр этого стихотворения, являющегося единственным примером сонета в творчестве Тютчева.<sup>2</sup> Связь смыслового ареала сонетной поэзии с итальянской традицией была для русских поэтов начала XIX в. устойчивой ассоциацией. Строка Пушкина «Суровый Дант не презирал сонета» связала ее с именем Данте. Тем более это относилось к политическому сонету, выпадавшему из поэтических штампов русского «петраркизма». Но не только жанр заставляет в связи с этим стихотворением вспомнить имя Данте.

Стилистическая ткань стихотворения характеризуется несколькими пластами. Прежде всего, это прямые цитаты из манифеста. Они входят в более широкий пласт церковнославянской лексики, которая странным образом сочетается с просторечной

<sup>1</sup> См.: Полное собрание законов Российской империи, собрание второе, т. XXIII, отд. первое, 1848. Спб., 1849, с. 181—182.

и вульгарной: «одурев», «вожжи». Такое сочетание ассоциировалось с «дантовским стилем» (ср. в пушкинских имитациях дантовского стиля:

... И лопал на огне печеный ростовщик.  
А я: «Поведай мне: в сей казни что сокрыто?»

или сочетания типа: «Одно стяжание имел всегда в предмете» и «Как будто тухлое разбилось яйцо»<sup>3</sup>). Есть, однако, в стихотворении Тютчева и прямые реминисценции. Так, излюбленный Данте образ птиц, чей крик сопоставляется со смятением людских толп, реализуется в тютчевском сонете:

Как в стае диких птиц перед грозой  
Тревожней шум, разноголосней крики.<sup>4</sup>

E come li stornei ne portan l'ali  
Nel freddo tempo a schiera larga e piena;  
Così quel fiato li spiriti mali:

Di quà, di là, di giù, di su li mena;

.....  
E come i gru van cantando lor lai,  
Faccendo in aere di sè lunga riga,  
Così vidi venir, traendo guai,

Ombre portate da la detta briga (Inferno, canto V,  
40—49).

И как скворцов уносят их крыла  
В дни холода, густым и длинным строем,  
Так эта буря кружит духов зла

Туда, сюда, вниз, вверх, огромным роем;

.....  
Как журавлиный клин летит на юг  
С унылой песнью в высоте надгорной,  
Так предо мной, стеная, несяся круг

Теней, гонимых вьюгой необорной  
(перевод М. Лозинского)<sup>5</sup>

<sup>2</sup> См.: Л. П. Новинская. Метрика и строфика Ф. И. Тютчева. — В кн.: Русское стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике русских поэтов. М., 1979, с. 400.

<sup>3</sup> Пушкин. Полн. собр. соч. <М.-Л.>, изд. АН СССР, т. III, кн. 1, 1948, с. 281. (Курс. мой. — Ю. Л.).

<sup>4</sup> Ф. И. Тютчев. Лирика. т. II. М., 1966, с. 121.

<sup>5</sup> Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1967, с. 28.

Как стилизация звучит и описание европейской ситуации конца 1840-х гг.:

В раздумье тяжком князи и владыки  
И держат вожжи трепетной рукой.

Это скорее напоминает обращение Данте к князьям и правителям Италии с призывом к миру по случаю избрания императора Генриха VII, чем характеристика русским чиновником дипломатической службы глав государств Европы середины XIX в.

В чем же смысл этого неожиданного «дантовского» колорита в стихотворении, казалось бы, столь далеком по идеям и замыслу?

Политическая концепция Тютчева опиралась на два мифа. Один из них — идея Третьего Рима — лежит на поверхности и для нашей темы не имеет первостепенного значения. Но для проблемы «Россия и Запад» не меньшее значение имел второй историко-политический миф.

В 1850 г. 7 марта в «Северной пчеле» появился интересующий нас сонет, а в январе того же года во французском журнале «*Revue des Deux Mondes*» — статья Тютчева «*La papauté et la question romaine*» («Папство и римский вопрос»). Как и в других своих статьях, Тютчев видел в папстве источник духа индивидуализма и квинтэссенцию западной культуры с ее духовной атомарностью, материализмом и революционностью. Католицизм — Ренессанс — революция — таковы для Тютчева закономерные выявления западного духа. Тем более был ему близок дантовский миф об Империи, противостоящей папству. Идея эта, пронизывающая «Божественную комедию», нашла энергичное выражение и в трактате «Монархия», близком Тютчеву не только политически, но и философски. Тютчев разделял мысль Данте о надличностном единстве, «спаянном» «любовью» и образующем человечество, которое в рамках единой империи складывается в коллективную личность, реализующую высшие потенции человека. Только в таком коллективном бытии человек способен реализовать заложенный в человечестве «возможный интеллект» и совершить, что «не может совершить ни отдельный человек, ни семья, ни селение, ни город, но то или иное королевство».<sup>6</sup> Не случайно, вторая часть «Монархии» начинается цитатой из второго псалма, звучащей прямо как продолжение тютчевского сонета: «Зачем мягутся народы, и племена затевают тщетное? Восстают повелители земли, и князья соединились вместе против Господа и против помазанника его» (Псалтырь, 2 ст. 1).<sup>7</sup> Здесь «повелители земли и князья», у Тютчева — «князи и владыки». Но кто же в сознании Тютчева мог выполнить роль этой вселенской идеальной империи и ее главы Императора, про которого, как про Августа Римского, Данте мог бы сказать:

<sup>6</sup> Данте Алигьери. Малые произведения. М., 1968, с. 307.

<sup>7</sup> Там же. с. 321.

Он подарил земле такой покой,  
Что Янов храм был заперт повсечасно

[«Рай», VI, 81—82]²

Роль эту Тютчев в 1850 г. предназначал России и Николаю I.

И здесь приоткрывается еще один — полемический — смысл интересующего нас сонета. Тютчев был давним светским знакомым П. Я. Чаадаева. Они взаимно высоко ценили ум и широту мышления друг друга, Чаадаев читал и распространял «мемории» — политические трактаты Тютчева, посылал ему с любезной надписью свой портрет, выражал в письме к Шевыреву желание выслушать мнение Хомякова о тютчевских идеях.<sup>8</sup> Однако взгляды их напоминали противоположно направленные зеркальные отражения. Чаадаев также считал папство основой западной идеи личности, но делал из этой предпосылки прямо противоположные выводы. В том, что Россия осталась чужда и католицизму, и западной цивилизации, и идее личной свободы, Чаадаев видел страшный исторический грех и фатальную преуказанность рабства.

Сонет Тютчева обращен к дантовской традиции. Он напоминает строки Данте, пронизанные гневным отрицанием папства, продиктовавшим поэту слова (от лица апостола Петра), принадлежащие к самым патетическим в «Божественной комедии»:

Тот, кто, как вор, воссел на мой престол,  
На мой престол, на мой престол, который  
Пуст перед сыном божим, возвел  
На кладбище моем сплошные горы  
Кровавой грязи... [«Рай», XXVII, 22—26],

Острие тютчевских стихов было обращено против идей Чаадаева. Проблема «Тютчев—Данте» сливается с проблемой «Тютчев—Чаадаев» и проливает, таким образом, некоторый дополнительный свет на борьбу идей в России середины XIX в.

Романтический монархизм Тютчева приводил к тому, что политическую действительность России он видел как бы в двойном освещении: современную реальность — глазами трезвого и насмешливого наблюдателя, дипломата, слишком хорошо знающего закулисную сторону правительственной машины, чтобы питать какие-либо иллюзии; историческое предназначение — глазами романтика, возводящего современность до степени мифа. Такое преломление позволяло увидеть в том, что Николай I посетил Рим и молился в соборе св. Петра, параллель к появлению в Риме Генриха VII, на которого возлагал надежды Данте. Поэтическая иллюзия Тютчева наложила отпечаток на его политические сочинения этого периода.

<sup>8</sup> См.: П. Я. Чаадаев. Сочинения и письма. М., 1913, с. 288.

Мировоззрение Тютчева обычно рассматривается в контексте философских идей европейского романтизма. Введение в идеологический кругозор Тютчева новых — в данном случае, дантовских — источников подводит нас к более широкой проблеме: преодоление культуры XVIII в. вызывало актуализацию более раннего, доренессансного культурного наследия, в частности, великих идей, рожденных в эпохи, отвергнутые «веком философов». Тютчев в контексте дантовской и додантовской космогонии, натурфилософских идей средних веков — проблема, еще ждущая исследования. Одновременно дантовские истоки имперских идей Тютчева бросают свет на тютчевскую традицию в «имперской теме» молодого Мандельштама.

## 2. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок)

З. Г. Минц, Ю. М. Лотман.

1. Культурное освоение мифологического наследия в последующей традиции возможно в двух планах: а) в плане «лексики» (мифологической номинации) и б) в плане синтаксиса (мифологической структуры повествования). Позитивистская концепция прогресса, господствовавшая в литературоведении XIX в., рассматривала этот процесс как постепенную «демифологизацию» — освобождение культурного сознания от мифологических форм. История культуры в ее нынешнем состоянии раскрыла в этом процессе значительно большую сложность и противоречивость: этапы отталкивания и сближения сложно переплетаются в динамическом развитии культуры. Однако в аспекте избранной нами темы важно подчеркнуть неравномерность протекания этих процессов на двух названных выше уровнях: номинации и синтаксиса. Пики «сближений» и «отталкиваний» здесь могут отнюдь не совпадать.

1.1. Стремление к «демифологизации» — осязаемая тенденция европейской культуры нового времени. Обычно «эпицентром» ее считается XIX в. — век реализма в искусстве и позитивного знания в науке. В области искусства такое мнение подкрепляется ссылкой на подчеркнуто бытовой характер реалистических текстов, что воспринималось самими носителями данной культуры как антитеза мифолого-романтических образов и сюжетов. Однако в области номинации «пик» демифологизации приходится на аллегорическое искусство XVIII столетия. Это может показаться странным, поскольку тематически такое искусство предельно насыщено мифологией. Тем более существенно, что вместо мифологической слитности содержания и выражения и принципа всеобщего изоморфизма текстов разных уровней в аллегории

господствует разделение планов содержания и выражения и условное, конвенциональное их соотношение. Каждый аллегорический образ может быть рационально переведен на неаллегорический язык (что для мифологических текстов в принципе исключается), а текст строится как соединение атомарных аллегорических образов, а не как их всеобщий изоморфизм. В этом смысле аллегорическое искусство XVIII в. (рококо, отчасти — классицизм) на данном уровне предельно удалено от принципов мифологизма. Однозначный «терминологический» характер аллегорий резко ограничивает число возможных для них контекстов. Следовательно, поле возможных переосмыслений и новых прочтений образа резко сужено. Текст может (в предельном случае) или быть понят адекватно, или отброшен. Активность читательской интерпретации приглушена.

1.2. Бытовая ориентация русского реализма с самых его истоков — Пушкина и Гоголя — имела сложный характер. К художественному тексту предъявлялись требования, чтобы он был правдивым и значимым. В свете первого требования функция бытовой детали состояла в том, чтобы доказать истинность художественного сообщения: деталь могла не иметь иного значения, кроме утверждения читателя в вере в подлинность рассказанного. Во втором отношении существенно было выделение в реальном мире сфер явления и сущности. Бытовая деталь (явление) — носитель некоторого сущностного значения, которое раскрывается через нее и только через нее. Сущность же могла мыслиться как некоторая идея или же некоторый текст, т. е. выступать в роли устройства, кодирующего сферу бытового изображения. Так, например, в «Гамлете Щигровского уезда» Тургенева Василий Васильевич кодирован образом Гамлета, который выступает как бы скрытой сущностью, выражающей себя в герое тургеневского рассказа. Возможность соотношения поверхностного бытового слоя текста с глубинным — предельно обобщенным — создает потенцию демифологизации на одном уровне и мифологизации на другом. Элементы бытового повествования выступают как поверхностная «лексика», а скрытый кодирующий текст — как механизм порождения. Следовательно, мифологический субстрат перемещается на синтаксический уровень. Вместе с тем, в отличие от поверхностных аллегорических мифологем XVIII в., глубинные мифологические единицы реалистического текста многозначны, могут входить в огромное число контекстов, сложно перекодироваться, что в принципе обеспечивает им множественность прочтений. В этом причина того, что «мифологизирующие» прочтения традиции в XX в., в частности — символистские интерпретации, находили обильную почву в реалистическом искусстве XIX в. от Пушкина и Гоголя до Толстого и Достоевского и полностью игнорировали додержавинский XVIII в., который был «открыт» акмеизмом.

2. Активизация мифологических структур в художественном сознании Достоевского, отмеченная еще Вяч. И. Ивановым и рассмотренная в современном литературоведении В. Н. Топоровым, определила его интерес к имеющим архаический генезис образам природных стихий (Земля — Вода — Огонь — Воздух).<sup>1</sup> Образы стихий у Достоевского отчетливо ориентированы на Пушкина. Ср. воздушную стихию в «Бесах» Пушкина и Достоевского, роль образов воды и ее вариантов (лед, пар) в петербургских романах и повестях Достоевского и в созданном им с прямой опорой на «Медного всадника» авторском «мифе о Петербурге», сближение стихий огня (пожара) и бунта в традициях «Дубровского» и т. д.

2.1. Семантический мир Пушкина двуслоен. Мир вещей, культурных реалий составляет его внутренний слой, мир стихий — внешний (в целях краткости мы сознательно упрощаем: мир Пушкина иерархичен, мы выбираем два пласта из его семантической иерархии, ориентируясь на рассматриваемую проблему). Отношение этих пластов к глубинному слою значений, т. е. степень их символизации, не одинакова и необычна: у Пушкина в гораздо большей степени символизирован внутренний, бытовой, интимный, культурный пласт семантики, чем внешний — стихийный и природный. Такие слова, как «дом» («дом родной» — признак интимности, «дом маленький, тесный» — «избушка ветхая» — признаки тесноты, близости, малости, принадлежности к тесному, непарадному миру),<sup>2</sup> «кружка», «хозяйка», «щей горшок», «чернильница моя», равно как весь мир вещей в «Евгении Онегине» или «Пиковой даме», оказываются налитыми разнообразными и сложными смыслами. Наиболее значим и многозначен именно внутренний мир вещей, тот, который расположен по эту сторону черты, отделяющей быт от стихии. Когда речь идет о границе, черте раздела («границе владений дедовских», «недоступной черте», разделяющей живых и мертвых), то актуализируется именно то, что находится по эту сторону ее. Силы стихии, расположенные за чертой мира культуры, памяти, творческих созданий человека, появляются в поле зрения: а) в момент катастрофы; б) не на своей территории, а вторгаясь в культурное пространство созданных человеком предметов. Отсюда их параллелизм образам смерти у Пушкина: как и вторгающиеся стихии, потусторонние тени, загробные выходцы появляются в момент катастроф и, переходя «недоступную черту», оказываются в чуждом им пространстве. В этом смысле для

<sup>1</sup> Теме природных стихий у Достоевского посвящена работа Г. Д. Гачева «Космос Достоевского» (см. в сб.: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973). Импрессионистический характер изложения несколько понижает ценность этой интересной и насыщенной работы.

<sup>2</sup> Ср. ту же функцию «непарадности» у Б. Пастернака: «Только там Шла жизнь без помпы и парада».

всей просветительской культуры существует образ Галатеи: борьба со стихией (камнем) одновременно оказывается борьбой со смертью — оживлением. Образ этот важен для XVIII века (Руссо, Фальконе), для Баратынского и соотносится с мифологией статуи у Пушкина.<sup>3</sup>

2.2. Именно поэтому мир предметов дан у Пушкина с исключительной конкретностью и разнообразием: исполняя функцию культурной символики, он нигде не играет декоративной роли и не стирается до уровня нейтральных деталей. Бытовые реалии впаяны каждый раз в конкретную эпоху и вне этого контекста немислимы. Напротив того, стихии: наводнение, пожар, метель — в определенном смысле синонимичны. Значения их менее конкретизированы, менее связаны с каким-либо определенным контекстом и поэтому сохраняют возможность большей широты читательских интерпретаций.

3. Антитеза быта и катастрофы (дом, унесенный наводнением) сменяется у Достоевского катастрофой, ставшей бытом. Образ быта претерпевает важные изменения: а) быт берется в момент разрушения. Чем благополучнее он с виду, тем ближе его гибель (обреченность вазы в доме Епанчиных); б) быт иллюзорен и фантазмагоричен (например, история покупок Голядкина; изображение обыденного как фантазмагорического восходит к Гоголю, ср. в «Невском проспекте» картину скромной и мирной жизни как возможной только в опиумном бреду); в) изображенный нищий быт — это, по существу, антибыт (ср.: «Вещи бедных — попросту — души» — М. Цветаева). Быт истончается, просвечивает символами. Двум целостным пушкинским мирам: быта и стихии — у Достоевского противостоит хаотическая смесь обрывков разорванного быта с пронизывающей их стихией. Характерно изменение образа дома: холодный, разрушающийся, всегда чужой и враждебный всему интимному, это — псевдомом, «мертвый дом», сквозь который просвечивают контуры дантовского ада. Меняется и мир стихий. Во-первых, появляется образ стихий *длящихся*. Например, большое значение получает образ холода, идущий от «Шинели» Гоголя и разработанный в системе натуральной школы как синоним нищеты (в равной мере у Достоевского на смену мгновенной смерти приходит мотив длящейся смерти: голод, нищета, болезни). Мгновенное и длящееся (катастрофа и непрерывная гибель) не противостоят друг другу, а выступают как синонимы катастрофичности. Холод и пожар, голод и смерть — не антонимы, а синонимы. К длящимся стихиям относится и сон. Восприятие сна как «пятой стихии» имело до Достоевского устойчивую традицию (немецкие романтики, Тютчев; ср.:

---

<sup>3</sup> См.: R. Jakobson. Puškin and His Sculptural Myth. The Hague-Paris, 1975.

Как океан объемлет шар земной,  
Земная жизнь кругом объята снами;  
Настанет ночь — и звучными волнами  
Стихия бьет о берег свой. — «Сны»).

Длящаяся стихия так же находится вне нормального времени, как и мгновенная: это остановленное вневременное мгновение. Такой же признак приписывается и сну. Поэтому пронизывание быта стихией проявляется как «жизнь, тянущаяся по законам сна». Во-вторых, образы стихий складываются у Достоевского в единую систему.

3.1. Синхронная система стихий у Достоевского строится таким образом, что воздух, вода и огонь противопоставляются земле, которая занимает в этой структуре центральное положение. Земля наделена признаками устойчивости и неподвижности. В противоположность ей остальные стихии — подвижные начала, которые, проникая в человеческую жизнь, разрушают ее, несут гибель или страдания. **Огонь** (пожар) — губящая сила в «Господине Прохарчине» и «Бесах» (ср. отношение Достоевского к петербургскому наводнению); **Холод** — убивающий в «Мальчике у Христа на елке»; ср. тему «холод — нищета» в «Бедных людях», «Зимних заметках о летних впечатлениях» и мн. др.; **Вода** — утонувший ребенок и женщина-самоубийца в «Преступлении и наказании»; ср. образ «мокрого снега» (холод + ветер + вода), появляющийся в кризисные моменты жизни героя («Двойник», «Записки из подполья»).

3.2.1. Оппозиция: «Земля — Вода» интерпретируется, в частности, как антитеза реального и мнимого, кажущегося. Разновидностями инварианта воды являются все жидкие стихии: болото, мокрый снег, грязь (здесь Достоевский совпадает с представлениями славянского фольклора, трактующего все эти начала как нечистые, дьявольские, связанные с бесовством). Антитеза «Земля — Вода (болото, мокрый снег, грязь)» интерпретируется как противопоставление «Россия (почва) — Петербург».

3.2.2. Оппозиция: «Земля — Воздух (ветер, вьюга, морозный пар, дым, туман)». Соединение в семантике тумана и мерзлого пара зыбкости воздуха и текучести воды позволяет и их интерпретировать как образы Петербурга. Ср. пророчество: «А что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе этот гнилой, склизлый город, подыметя с туманом и исчезнет как дым» («Подросток»). Воздух противопоставит воде как более подвижная стихия, что выделяет признаки направленности — ненаправленности движения. Направленному движению воды (ср.: «Невы державное течение» — Пушкин; устойчивая культурная метафора: река — время, «Река времен в своем течение...» — Державин) противопоставит вихревое, коловратное движение ветра, что, также в духе фольклорной символики,

усвоенной и Пушкиным, трактуется как бесовство, сбивание с пути. Путь принадлежит земле, бесы — воздуху (воздух в этих контекстах — не небо, а скорее его антоним).

3.2.3. «Земля — Огонь». Из всех разрушительных стихий в огне в наибольшей мере выделены признаки мгновенности, эсхатологизма, что ориентирует этот образ, с одной стороны, на Апокалипсис, а, с другой, — на «русский бунт».

3.3. Образ Земли противостоит разрушительным стихиям как благодатная сила (Земля — Богородица в «Бесах»; ср. образ Антея, спроецированный на Алешу Карамазова в главе «Кана Галилейская»). Противопоставляясь Воде как «твердь», Земля получает признаки, в культурной традиции присвоенные Небу (ср.: «Твердь есть небо воздушное» — Церковный словарь П. Алексеева, часть V. Спб., 1819, с. 8), признаки идеального бытия. Это позволяет создать синтезирующий образ земли и небесного купола в «Кане Галилейской»; ср. также мифологический пласт в широком спектре значений термина «почвенничество».

4. Герой Пушкина живет в бытовом мире, лишь спорадически, в кризисные моменты бытия соприкасаясь со стихиями; герой Достоевского погружен в мир борения быта и стихий, герой Блока живет среди стихий. То, что было катастрофой, антижизнью, сделалось жизненной нормой и совпало с поэтическим идеалом. Бытовое пространство стало восприниматься как пространство смерти, стихия — как пространство жизни или приобщения к сверхличной жизни через личную смерть.

4.1. Тенденции, получившие в творчестве Блока вершинное выражение, в интересующем нас аспекте присущи символизму как целому. В системе символизма уже в 1890-е гг. (под влиянием поэзии Тютчева и Ап. Григорьева, отчасти — философии и прозы Л. Толстого, философии Шопенгауэра, Ницше и Вагнера) происходит переоценка всей структуры понятия «стихия». Стихийное начало реабилитируется. Образы стихий становятся доминантами, входят в основные противопоставления символистской картины мира. Создается целостная мифология стихий, одной из отличительных особенностей которой является стремление к синтезу.

4.2. В силу специфики символистской поэтики, с одной стороны, и тенденции реалистического текста к множественности прочтений (см. пункт 1.2), — с другой, создается система «неомифологических» ключей к прочтению Пушкина, Гоголя, Достоевского, Толстого. Возникает механизм осмысления образов творчества этих писателей как мифологем, сознательная игра такими образами. Ориентация на Пушкина и Достоевского вызывает к жизни специфические литературные мифы символизма: миф о стихиях в истории («Петр и Алексей»), мифологию подполья и стихий души («Мелкий бес»).

5. В сознании Блока основу его творчества составляет единый мифопоэтический комплекс, в котором Достоевскому отводится особое место. «Мифология стихий» у Блока колеблется между двумя системами истолкований. Первая, яснее выраженная у раннего Блока и тяготеющая к философии Вл. Соловьева, строится как триада: исходная гармония — «страшный мир» — конечный синтез стихий земли и неба. Вторая включает в себя представление о бесконечном космическом борении стихий музыки (динамики, страстей, духа = огня, ветра, воды) и косности (цивилизации, стагнации, мещанства, материи), что, в конечном счете, сводится к антитезе жизни-стихии и псевдожизни, механического существования, смерти. В обеих системах дисгармония, оцениваясь по-разному, занимает существенное конструктивное место. Творчество и имя Достоевского становится для Блока знаком-символом. А поскольку дисгармония в обеих системах связывается с динамическим, стихийным началом, сам Достоевский делается для Блока не автором книг, но условным обозначением собрания сочинений, а одной из основополагающих стихий русской жизни и — через нее — мировой музыки.

5.1. В свете первой концепции творчество Достоевского связывается с противоречивой оценкой Земли. Приобщение Земле для блоковских героев, восходящих через князя Мышкина к «невоскресшему Христу», есть «вочеловечение», которое парадоксально ведет их не к вхождению в быт, а к выходу из него в мир стихий (такое осознание пути имеет для Блока и автобиографическое значение). Для героинь же, архетипически восходящих к Настасье Филипповне и другим героиням Достоевского, а также к Магдалине, «нисхождение» на Землю есть падение, включение в мир страстей и стихий — в «страшный мир».

5.2. Вторая поэтическая концепция снимает конечность космологического мышления: становление делается вечной сущностью бытия, а погруженность в стихии — его высшим проявлением. Всякая победа динамического, стихийного начала над статическим воспринимается как победа (ср. радость Блока по поводу гибели «Титаника»). Ср. образы «мирового ветра» («Катилина», «Двенадцать»), «мирового океана» («Роза и Крест»), «мирового пожара» («Двенадцать», «Михаил Александрович Бакуйин» и др.). Такое развитие можно интерпретировать как динамику от Пифагора к Гераклиту или от Соловьева к Достоевскому.

**«ПОРТРЕТ» Н. В. ГОГОЛЯ И «ХОЗЯЙКА»  
Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
(К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО РОДСТВА)**

И. А. Аврамец.

Почти все исследования, затрагивающие вопрос о гоголевском влиянии на «Хозяйку» Достоевского, ограничиваются рассмотрением связей между «Хозяйкой» и «Страшной мезьей», что оправдывается наличием наиболее явных параллелей между этими произведениями.<sup>1</sup> Думается, что этого недостаточно для разработки проблемы «Гоголь и «Хозяйка», предполагающей обращение и к другим произведениям Гоголя.

Совсем не был поставлен вопрос о связи «Хозяйки» с гоголевским «Портретом» (ни в плане генезиса, ни в плане типологии).

Основой для нашего сопоставления этих двух произведений является, в первую очередь, общий для них мотив столкновения главного героя с демонической, искушающей и разрушающей силой. Обе повести строятся на принципе романтической двуплановости, при этом сходными оказываются и соотношения между реальным и ирреальным планами (возможность двойной интерпретации фантастического, объективный/субъективный стиль повествования в зависимости от смены плана). Похож и результат такого столкновения — «падение» главного героя и таинственное исчезновение демонической силы. Вызванная последним обстоятельством некоторая незавершенность (неполнота развязки) свойственна обоим произведениям.

1. Оба произведения (состоящие из двух частей, вторая из которых содержит в себе новеллу в новелле) начинаются со случайной встречи главного героя со своей «судьбой». Это событие бесповоротно изменяет первоначальный ход жизни героя. Крат-

---

<sup>1</sup> Ю. Н. Тынянов. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 199. Вяч. Иванов. Борозы и межи. М., 1916, с. 17. А. Л. Бем. Достоевский — гениальный читатель. — В кн.: О Достоевском. Т. 2. Прага, 1933, с. 23; его жс: Достоевский. Психоналитические этюды. Берлин, 1938.

кая предыстория героя рисует молодого человека, отдавшего одной страсти (искусству, науке) и ценой аскетического самоограничения и концентрации усилий приближающегося к своей цели: «Временами он мог позабыть все, принявшись за кисть, и отрывался от нее не иначе, как от прекрасного прерванного сна <...> Еще потемневший облик, облекающий старые картины, не весь сошел перед ним; но он уж прозревал в них кое-что <...> Занятый весь своей работой, он забывал и питье, и пищу, и весь свет.» («П», 11, 85—86)<sup>2</sup> Самозабвенно поглощен своей работой и Ордынов, «художник в науке»: «Его пожирала страсть самая глубокая, самая ненасытимая, истощающая всю жизнь человека и не выделяющая таким существам, как Ордынов, ни одного угла в сфере другой, практической деятельности. Эта страсть была — наука. Она снесла покамест его молодость, медленным упительным ядом отравляла ночной покой, отнимала у него здоровую пищу и свежий воздух, которого никогда не было в его душном углу, и Ордынов в упоении страсти своей не хотел замечать этого <...> В уединенных занятиях его никогда, даже и теперь, не было порядка и определенной системы; теперь был один только первый восторг, первый жар, первая горячка художника <...> в душе его уже мало-помалу восставал еще темный, неясный, но как-то дивно-отрадный образ идеи, воплощенный в новую, просветленную форму; и эта форма просилась из души его, терзая эту душу.» («Х», 265—266). Сближение Достоевским научной деятельности с художественным творчеством делает параллель между Чартковым и Ордыновым еще более убедительной.

Оба героя (хотя Ордынов в меньшей степени) оказываются не в состоянии выдержать отказ от «мирской» жизни ради достижения своей цели. Чарткова «тянет свет», тяготит бедность; временами он завидует «какому-нибудь живописцу, который одной только привычной замашкой, бойкостью кисти и яркостью красок производил всеобщий шум и скапливал себе вмиг денежный капитал.» («П», 11, 86). Первое движение старика на портрете следует непосредственно за монологом Чарткова, протестующего против безденежья и, отчасти, против собственной порядочности, мешающей ему путем компромисса добыть желаемые славу и деньги. Ордынов, не заботящийся о своем материальном положении, тем не менее, начинает тяготиться своим одиночеством, отсутствием «любви и сочувствия»: «Ему стало тоскливо и грустно. Он начал бояться за всю свою жизнь, за всю свою деятельность и даже за будущность. Новая мысль убивала покой его.

<sup>2</sup> Здесь и далее в скобках после цитат «П» означает «Портрет», «Х» — «Хозяйка», римская цифра — первая или вторая редакция «Портрета», арабские цифры — страницы издания полного собрания сочинений (Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений. М., 1938, Т. III; Достоевский Ф. М. Полное собрание сочинений в 30-и тт. Л., 1972. Т. 1.)

Ему вдруг пришло в голову, что всю жизнь свою он был одинок, что никто не любил его, да и ему не удавалось никого любить». («Х», 267). Как и в «Портрете», появление «соблазна» здесь следует за проявлением душевной нестойкости героя. Таким образом, мы имеем дело с традиционной антитезой: духовное подвижничество — искушение (деньги, слава, любовь). Оба героя не могут устоять перед искушением. Во второй части «Портрета» показывается единственно возможный путь «избавления от лукавого» и достижения высокой цели (история соблазненного и искупившего затем свой грех художника представляет собой и параллель и антитезу истории Чарткова). Тема искушения, прошедшая от древних христианских текстов через «Фауста» Гете, стала весьма частой в литературе романтизма («Шагреновая кожа» Бальзака, «Золотой горшок» Гофмана, «Необычайные приключения Петера Шлемиля» Шамиссо, ср. также: «Саламандра», «Сегелиель» и «Отрывок» Одоевского, «Повесть без названия» Медведовского (П. И. Юркевича) и др.).

Наряду с явной преемственностью темы, «Портрет» и «Хозяйка» отличаются от перечисленных произведений отсутствием прямой сделки с дьяволом, сохраняя возможность реалистической трактовки (оба героя случайно находят желаемое, Чартков — деньги и славу, Ордынцев — любовь). Правда, в первой редакции «Портрета» ростовщик открыто предлагает Чарткову сделку, но, поскольку вторая редакция по многим параметрам (о которых мы будем говорить дальше) обнаруживает большую близость с «Хозяйкой», мы проводим сопоставительный анализ преимущественно на материале второй редакции, учитывая в отдельных случаях и первый вариант.

2. В обоих произведениях злая сила (дьявол) является в виде страшного старика, наделенного почти гипнотической властью над людьми. Характерными чертами его являются высокий рост, болезненный вид, худоба, резкий цвет лица (крайняя смуглость или бледность), нависшие хмурые брови и, особенно, необыкновенные глаза: «Это был старик с каким-то беспокойным и даже злобным выражением лица; в устах его была улыбка, резкая, язвительная и вместе какой-то страх; румянец болезни был тонко разлит по лицу, исковерканному морщинами; глаза его были велики, черны, тусклы; но вместе с этим в них была заметна какая-то странная живость.» («П», I, 403); «Это был старик с лицом бронзового цвета, скулистым, чахлым; черты лица, казалось, были схвачены в минуту судорожного движения и отзывались не северною силою. Пламенный полдень был запечатлен в них <...> Высокий, почти необыкновенный рост, смуглое, тощее, запаленное лицо его, большие, необыкновенного огня глаза, нависшие густые брови отличали его сильно и резко от всех пепельных жителей столицы.» («П» II, 82, 121). Портрет Мурина почти повторяет портрет ростовщика: «Старик был высо-

кого роста, еще прямой и бодрый, но худой и болезненно бледный. С вида его можно было принять за заезжего откуда-нибудь издалека купца <...> Длинная, тонкая, полуседеая борода падала ему на грудь, и из-под нависших, хмурых бровей сверкал взгляд огневой, лихорадочно воспаленный, надменный и долгий <...> Борода его была как смоль черна, глаза горели словно угли.» («Х», 267—268, 295).

Весьма характерным является род деятельности обоих героев (ростовщик и купец), связанный, во-первых, с деньгами, золотом, которое, как известно, негативно окрашено как в фольклорно-мифологическом сознании (добывается из-под земли, находясь в непосредственной близости с преисподней), так и в литературной традиции; а во-вторых, с процессом купли-продажи, вызывающим ассоциацию с дьявольской сделкой (продажа души). Значимым является и тот факт, что данный персонаж противопоставляется православному миру, причем, без уточнения его национальности: ростовщик — азиатец («Он ходил в широком азиатском наряде; темная краска лица указывала на южное его происхождение, но какой именно он был нации: индеец, грек, персиянин, об этом никто не мог сказать наверное» («П», II, 121). Мурии, видимо, тоже не русский, на что намекает его фамилия («Мурии» — эфиоп<sup>3</sup>), а также воспоминания Катерины о том, что он говорил с ее матерью по-татарски.

Важным средством гипнотического воздействия на жертву является не только взгляд, но и смех (или улыбка), страшный своей неподвижностью: «Чартков заметил у него на губах улыбку, которая, казалось, жалила его своим ослаблением <...> лицо его странно исковеркалось и какой-то неподвижный смех выразился на всех его морщинах <...> При этом старик опять выразил на лице своем тот же неподвижный страшный смех <...> При сих словах что-то в роде страшного смеха выразилось на устах его» («П», I, 409—410, 436) Злой старик из сна Ордынова «смеялся и дразнил его, гримасничная и хохоча в руках его; как злой скверный гном.» («Х», 279) Сам же Мурии «злобно и неслышно захохотал, нагло смотря на Ордынова <...> Вдруг ему показалось, что все лицо старика засмеялось и что дьявольский, убивающий, леденящий хохот раздался наконец по комнате <...> таким обнаженным, бестыдным смехом засмеялась каждая черточка на лице старика, что ужасом обдало весь состав Ордынова. Обман, расчет, холодное, ревнивое тиранство и ужас над бедным, разорванным сердцем — вот что понял он в этом бесстыдно не таившемся более смехе.» («Х», 306, 310—311)

<sup>3</sup> См.: Церковный словарь, или... Петра Алексеева. М.-П., ч. 3, 1818, Следует отметить, что одно из имен ростовщика в черновых набросках «Портрета» — М а в р о м и х а л.

Демонические черты проступают и в жертве, не выдержавшей искушения; это отражается и на поведении, и на облике «одержимого бесами» (в данном случае параллелью к Чарткову является не Ордынов, а Катерина): «Эта ужасная страсть набросила какой-то страшный колорит на него <Чарткова — И. А.>: вечная желчь присутствовала на лице его. Хула на мир и отрицание изображалось само собой в чертах его. Казалось, что в нем олицетворился тот страшный демон, которого идеально изобразил Пушкин.<sup>4</sup> Кроме ядовитого слова и вечного порицания ничего не произносили уста его.» («П», II, 115). Еще более похожим на своего соблазнителя становится Чартков в первой редакции: «На нем всегда почти была разлита желчь; глаза сверкали почти безумно; нависнувшие брови и вечно перерезанный морщинами лоб придавали ему какое-то дикое выражение и отделяли его совершенно от спокойных обитателей земли» («П», I, 425) Огневым, воспаленным взглядом смотрит Катерина: «Глаза ее сверкнули и верхняя губа слегка задрожала. Слышно было, как злая насмешка змеилась и пряталась в каждом слове ее <...> она повернула к нему свою голову и посмотрела на него долгим, пронзающим взглядом <...> Она опять подняла свою голову и посмотрела на него с такою насмешкой, так презрительно-нагло, что он едва устоял на ногах. Потом она указала ему на спящего старика и — как будто вся насмешка врага его перешла ей в глаза — терзающим ледяным взглядом опять взглянула на Ордынова <...> Неподвижный смех, мертвивший все существо Ордынова, не сходил с лица Катерины.» («Х», 307, 310)

Роковая функция ростовщица и Мурина подтверждается рассказами (молодого художника в «Портрете» и Катерины в «Хозяйке») об их предыдущих жертвах, создавая, таким образом, картину мифологической повторяемости «дьявольского деяния» (что проявляется в первой редакции «Портрета»). Демон как бы обязан все снова и снова искушать очередные жертвы (ср. с трактовкой предопределенных роком преступлений в «Страшной мести»), сам отчасти становясь жертвой рока (а Мурин — и жертвой своей жертвы, Катерины). Отсюда болез-

<sup>4</sup> Это прямое указание на «Демона» Пушкина, как на своеобразный прототип, перекликается с образом демона из сна Ордынова, во многом совпадающим с пушкинским демоном: «Но тут вдруг стало являться одно существо, которое смущало его каким-то недетским ужасом, которое вливало первый медленный яд горя и слез в его жизнь.» («Х», 278) Ср.:

Тогда какой-то злобный гений  
 Стал тайно навещать меня.  
 Печальны были наши встречи:  
 Его улыбка, чудный взгляд,  
 Его язвительные речи  
 Вливали в душу холодный яд.

(А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. I. М., 1974, с. 212).

ненность, страдальческое выражение лица, подчеркиваемые и в ростовщике и, особенно, в Мурине.

И Чартков и Ордынов склонны воспринимать встречу с таинственным стариком как predetermined факт, каким-то образом связанный с их судьбой: «Полный романтического бреда, он (Чартков — И. А.) стал даже думать, нет ли здесь какой-нибудь тайной связи с его судьбой, не связано ли существование портрета с его собственным существованием, и самое приобретение его не есть ли уже какое-то predetermined.» («П», 11, 96.) Для Ордынова Мурин сливается с образом злого старика из его сноvidений: «<...> он смутно чувствовал, что неведомый старик держит во власти своей все его грядущие годы <...> Злой старик за ним следовал всюду.» И дальше: «Злой старик его сна (это верил Ордынов) был въявь перед ним.» («Х», 279, 294).

Общим для обеих повестей является мотив нравственной или умственной деградации героя в результате столкновения с искушающей силой. Чартков предает искусство и в результате, осознав свою творческую бесплодность, сходит с ума. Предает «девичью волюшку», своих родителей, а затем — Алешу и, в сущности, Ордынова, Катерина, иступленное покаяние которой, соединенное с любованием своим «позором и стыдом», постепенно приводит ее к безумию. Ордынов стал задумчив, раздражителен; «впечатлительность его приняла направление болезненное, и он неприметно впадал в злую, очерствелую ипохондрию.» («Х», 318) Творческая мысль в нем совершенно иссякла, и стало ясно, что ему никогда не удастся осуществить свои научные планы.

3. В обоих произведениях применен прием двойной мотивировки событий. Обе повести поддаются как реалистически-обыденной, так и фантастической трактовке. Сон Чарткова и обнаружение золота в раме портрета, последующий неожиданный успех его и в конце — страшная смерть, — можно оценивать как случайные совпадения, а можно как продажу души дьяволу и последствия этой сделки. В «Хозяйке» тема дьявольского искушения может восприниматься как *idée fixe* бредящих Ордынова и Катерины. Предоставляя возможность мотивировки фантастического сном главного героя, как в пушкинском «Гробовщике», оба произведения содержат в себе альтернативную ирреальную мотивировку; благодаря изменению «модальности» повествования, сближению авторской позиции с позицией главного героя, сопрягающегося с таинственной силой. В пользу второй трактовки свидетельствуют «истории о дьяволе», рассказанные художником во второй части «Портрета» и Катериной в «Хозяйке», и представляющие собой «новеллу в новелле». Невозможности однозначной оценки происшедшего способствует исчезновение в конце произведений таинственной силы, также поддающееся амбивалентной трактовке, что придает обоим произведениям характер незавершенности, неясности, многозначности.

4. Выявленные нами особенности, свойственные обеим повестям, являются в то же время характерными признаками романтических произведений.

Традиционно романтической является тема столкновения художника, ученого с демоном-искусителем. Романтическим приемом является и обращение к экзотике «необычного»; с точки зрения автора и читателя, мира (азиатское происхождение ростовщика и, возможно, Мурина; народно-фольклорная стихия в «Хозяйке»; мир разбойников, воров и контрабандистов<sup>5</sup>). В традициях романтической поэтики решен образ одного из главных героев, причем это касается в равной степени и характера, и внешности. Так, характерными чертами ростовщика и Мурина являются исключительность, резкая непохожесть на окружающих, стремление к абсолютной власти над другими, злобно-презрительное отношение к окружающему миру. Набором графических признаков рисуется и облик героя (см. приведенные ранее цитаты). В подтверждение сказанного сошлемся на Ю. В. Манна, который о романтическом герое пишет следующее: «Чело, как правило, бледное, прорезанное морщинами, нахмуренное. Волосы черные, густые, контрастирующие с бледностью чела <...> Взгляд гордый, огненный, властный, пронизательный. Улыбка язвительная, падающая <...> Весь внешний облик центрального персонажа составляет впечатление силы, резкой дисгармоничности и незаурядности.»<sup>6</sup>

Исключительность такого героя усугубляется странностью и мрачностью обстоятельств его действий. Решающие события с участием этого персонажа совершаются ночью или в темноте. Ночью оживает портрет ростовщика; в его доме (по рассказу художника во второй части «Портрета») «окна как нарочно были заставлены и загромождены снизу так, что давали свет только с одной верхушки». («П», 11, 128) Несомненна зависимость от времени суток в «Хозяйке»: «Вот такая же ночь была, — начала говорить Катерина, — только грознее <...> или уже в эту ночь началась погибель моя! <...> В эту же ночь — как теперь все помню! у отца барки на реке бурей разбило <...>

<sup>5</sup> Здесь чувствуется явная преемственность от лермонтовской разработки темы: столкновение цивилизации, разума, с миром «людей природы» («Тамань», главные герои которой во многом превосходят героев «Хозяйки»), темы, идущей еще от пушкинских «Цыган». Не могла не повлиять на Достоевского и повесть Лермонтова «Штосс», близко стоящая к гоголевскому «Портрету» (ср. треугольник: Лугин, болезненный одинокий художник, — старик, похожий на портрет, — она, находящаяся «под игом несносного старика», причем, одного взгляда на нее «было бы довольно, чтоб заставить его <Лугина — И. А.> проиграть душу»; фигура странного дворника, уклоняющегося от прямых ответов и «пристально смотрящего на Лугина», почти повторяется в «Хозяйке»). Ощущается также связь «Хозяйки» с «Демоном» Лермонтова (отношения Мурина с Катериной; образ горячей слезы Мурина).

<sup>6</sup> М а н н Ю. В. Поэтика русского романтизма. М., 1976. с. 101.

Вдруг слышен в полночь стук у ворот <...> Это был он! <...> Вот ждем, прошла ночь, тоже бурная, вьюжная, и тревога мне в душу запала <...> вдруг, уж поздно, — я как будто вздремнула, иль туман мне на душу запал, разум смутил, — слышу, стучат в окно: «Отвори!» <...> А был он.» («Х», 294—296) Ночью сгорел завод и при таинственных обстоятельствах погиб отец Катерины, ночью же она бежала с Муриным. Ночью, в страшную бурю на реке, Мурин предлагает Катерине роковой выбор. Глубокой ночью Мурин стреляет в Ордынова и падает в «жесточайшем припадке падучей болезни». Ночью же происходит сцена гадания Мурина и неудавшегося покушения на него Ордынова, когда Катерина опять предает, на этот раз Ордынова ради Мурина.

Все это соответствует еще одной особенности романтического героя, указанной Ю. В. Манном в той же работе: «К бурям, штормам, обвалам, ночному мраку и т. д. центральный герой испытывает неодолимое влечение.»<sup>7</sup>

Такому герою в высшей степени свойственна резкая асоциальность, вернее, антисоциальность, проявляющаяся в совершении убийства, бегстве от общества, предводительстве разбойников (вообще, любое превосходство, гегемония, характерны для романтического героя, причем, как отмечает Манн: «У Байрона превосходство центрального персонажа — уже в его способности оказывать гипнотическое влияние на других»<sup>8</sup>, это же свойственно и ростовщику и Мурину).

Свидетельством в пользу нашего утверждения о следовании этих повестей романтической поэтике является и наличие в обоих произведениях романтического двоемирия при отсутствии однозначной мотивировки происходящих таинственных событий реальными причинами (сном, бредом героя).

Наконец, типично романтическим является композиционный прием незавершенности сюжета, незаконченности, обрыва.

Таким образом, эти повести должны рассматриваться в общем контексте романтических произведений, с учетом их соответствия / несоответствия художественному заданию и нормам романтической поэтики. Благодаря такому подходу проясняется смысл выявленной типологической общности этих повестей и снимаются обвинения их в противоречивости (главным образом по поводу «Хозяйки»), сделанные с позиций эстетики реализма.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Указ. соч., с. 105.

<sup>8</sup> Там же, с. 109.

<sup>9</sup> Не случайно Беллинский, столь резко отозвавшийся о «Хозяйке», в свое время негативно отнесся и к гоголевскому «Портрету» (особенно к его первой, более фантастической, редакции). Оба произведения рассматривались критиком как отход от реализма.

## ФОРМИРОВАНИЕ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ В. БРЮСОВА И ФИЛОСОФИЯ ЛЕЙБНИЦА

С. Кульос

Во второй половине 1890-х гг. в сознании Брюсова сложился замысел «Философских опытов», задуманных как сборник статей о некоторых «незаслуженно забытых» мыслителях<sup>1</sup>. Многократные изменения набросков плана, «переливание» ряда пунктов в план задуманной статьи о Лейбнице и в конечном счете — попытка объединения «Философских опытов» с «Литературными опытами» неоспоримо свидетельствуют, что «философские» и «литературные» проблемы в творческом сознании Брюсова неразрывно связаны и первые были для будущего лидера символизма методом осмысления вторых. Замысел не был осуществлен и по этой причине мало известен исследователям. Не предпринимались и попытки его реконструкции. Между тем даже беглое размышление над ним дает новые материалы об истоках некоторых идей раннего Брюсова, помогает детальнее восстановить его литературно-эстетическую позицию в 1890-е гг. и углубить понимание более позднего наследия, в котором встречаются «рудименты» ранних поисков. Целью настоящей статьи и является попытка реконструкции комплекса идей, связанных с одним из пунктов замысла, окончательный план которого после ряда вариантов принял следующий вид: «I. Лейбниц. II. Эдгар По. III. Метерлинк. IV. Идеализм. V. Основание всякой метафизики. VI. Любовь (Двое). VII. Христианство.»<sup>2</sup>.

Константное ядро всех планов (Лейбниц — Э. По — Метерлинк) также свидетельствует о «литературных» аспектах замысла: значимы не только имена философов, но и художников слова.

Само по себе обращение Брюсова к философии вполне вписывается в сферу исканий 1890-х гг. в области новой методоло-

<sup>1</sup> РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 2 об. В дальнейшем название хранилища опущено.

<sup>2</sup> Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 29. Ср. наброски планов — ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 2 об. и обложка.

тии критики. Исходивший из мысли, что каждый автор должен обладать целостным представлением о мире, своим мирозерцанием,<sup>3</sup> Брюсов безусловно находился на стороне т. н. «фило-софской» критики, борьбу за которую вел А. Волынский, противопоставивший «реальной» критике тип критики, преодолевающей «утилитарную» замкнутость и основывающейся на «твердой системе философских понятий»<sup>4</sup>. В брюсовском обращении к философии был и ярко выраженный момент поиска адекватного «новому искусству» мировоззрения, а также принципов конструирования поэтического мира. Наброски «Философских опытов» — доказательство именно такой направленности поисков Брюсова.

Существенно, что имя Лейбница во всех случаях «цементирует» план. Это тем более любопытно, что фигура немецкого философа до сих пор считалась периферийной и нейтральной для символизма<sup>5</sup>. Система Лейбница, насколько нам известно, почти не вызывала откликов у «старших» символистов. Определенное место она занимала лишь в художественной канве романа Мережковского «Петр и Алексей», где она была подчинена задаче иллюстрации основной концепции: трилогия должна была завершиться слиянием двух «бездн» в духе идей синтеза Вл. Соловьева. Принадлежность героев к различным «правдам» обуславливала и их восприятие идей Лейбница<sup>6</sup>. В судьбе одного из важнейших для автора героев, Тихона, философия Лейбница играет особенную роль: его поиски — во многом отвержение «сухого» рационализма и апологии механики в системе философа.

Известен случай специфического использования понятия «монады» у Ф. Сологуба.<sup>7</sup>

Среди «младших» символистов был с детства хорошо знаком с философией Лейбница Андрей Белый, отец которого, Н. В. Бугаев, был лейбницианцем, автором «Основных начал эволюционной монадологии»<sup>8</sup>. Белый, хотя и занимался позже в лопатинском семинарии по Лейбницу, не разделял взглядов отца, пропагандирующего «свою монадологию», и «в пику» Лейбницу (и отцу) свое мироощущение в этот период связывал с идеями Шо-

<sup>3</sup> Ср. известный упрек Брюсова Бальмонту в том, что тот не имеет «определенного мирозерцания» (ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, л. 50).

<sup>4</sup> А. Л. Волынский. «Книга великого гнева». Спб., 1904, с. 145—146; Он же. Русские критики. Литературные очерки. Спб., 1896, с. 768.

<sup>5</sup> Единственная статья на эту тему принадлежит Р. Помирчму, показавшему зависимость брюсовского восприятия Лейбница от русской персоналистической неолейбницианской традиции на материале студенческого реферата и трактата «О искусстве». См.: Р. Е. Помирчий. Из идейных исканий В. Я. Брюсова (Брюсов и Лейбниц). — Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.

<sup>6</sup> См.: Д. С. Мережковский. Петр и Алексей. Спб., 1905.

<sup>7</sup> Ф. Сологуб. Собр. соч., т. X. Спб., (б. г.), с. 41.

<sup>8</sup> См.: Н. Бугаев. Основные начала эволюционной монадологии. — Вопр. философии и психологии, 1893, кн. 2 (17).

пенгауэра. Белый вскользь указал и на одну из причин равнодушия к идеям немецкого мыслителя: ему, живущему в предчувствии грядущих перемен, ощущающему себя сыном «рубежа веков», умеренная философия, проповедующая в политическом плане идею о наилучшем устройстве мира, не могла быть близка<sup>9</sup>.

Из окружения Белого знаком с концепцией Лейбница был безусловно и Эллис, частый собеседник Н. В. Бугаева. Зафиксирован и факт беседы последнего о монадологии с Брюсовым, о котором Н. Бугаев отзывался как об «умной бестии»<sup>10</sup>.

Этим исчерпываются известные нам факты обращения символистов к идеям немецкого мыслителя. На этом фоне интерес Брюсова к наследию Лейбница поражает глубиной и целенаправленностью (хотя в первоначальном обращении к нему и был, вероятно, элемент случайности: гносеология Лейбница была темой университетского реферата). С самого начала Брюсов смотрел на лейбницианство сквозь призму задач нового течения, глазами поэта, стремившегося найти философию, которая в большей степени, чем Спинозианство<sup>1</sup>, отвечала бы эстетическим исканиям течения, во главе которого Брюсов стремился встать. Это было не просто изучение идей предусмотренного университетской программой мыслителя, но и сильнейшее «личное» увлечение конца 1890-х гг.

В начале XX в. в автобиографии Брюсов вспоминал: «Лейбниц стал моим любимым философом после того, как я разочаровался в Спинозе»<sup>12</sup>. Сказанное подтверждается многочисленными фактами и побуждает к осмыслению причин «измены» Спинозе. Материалы дают возможность определить и точные границы периода, прошедшего «под знаком» Лейбница, это 1895—1900 г.<sup>13</sup>

К серьезным занятиям системой Лейбница Брюсов приступил уже летом 1895 г.<sup>14</sup>, а между 1895—1899 гг. прочел «груды литературы» о Лейбнице, ознакомился как с его сочинениями, так и с исследовательской литературой и, в частности, с интерпретациями системы Лейбница в России, где оживление в области изучения его наследия приходится как раз на конец века. Мы освобождены от необходимости охарактеризовывать особенности интерпретации его системы в России конца XIX в. Как показали исследования Т. Райнова и Р. Помирного, русские интерпретато-

<sup>9</sup> Андрей Белый. На рубеже двух столетий. М.-Л., 1930, с. 177.

<sup>10</sup> Андрей Белый. На рубеже двух столетий, с. 31.

<sup>11</sup> См.: С. Кульяс. Валерий Брюсов и Спиноза. — Сборник трудов СНО филологического ф-та. Русская филология V. Тарту, 1977.

<sup>12</sup> Русская литература XX века. 1890—1910. Т. 1., под ред. С. А. Венгерова. М., 1914, с. 108.

<sup>13</sup> В 1901 г. он осмысливает свое лейбницианство как пройденный этап. (Валерий Брюсов. Дневники, с. 111—112).

<sup>14</sup> Там же, с. 21.

ры (Г. Тейхмюллер, А. Козлов, Н. Озе, Е. Бобров, С. Аскольдов, позже Н. Лосский) выдвигали на первый план (правда, в различной степени) спиритуалистический («панпсихический») и индивидуалистический аспекты, преувеличивая значение и место их в философии Лейбница: «объективный» Лейбниц был сдержаннее в вопросах индивидуализма и спиритуализма, чем его русские последователи<sup>15</sup>.

Л. Лопатин, под руководством которого Брюсов писал реферат «Учение Лейбница о познании», также не склонен был преувеличивать значение этих сторон системы Лейбница. Воспринимая его как первого «истинного» идеалиста в новой философии, избавившего философскую мысль от антиномий пантеистических и картезианских построений, Лопатин вместе с тем указывал и на компромиссный характер учения Лейбница, стремившегося примирить все «враждующие партии»<sup>16</sup>. Знаменательно, что в своей интерпретации Брюсов не последовал за концепцией своего руководителя, а воспринял философа в духе русского неолейбницианства, усвоив в первую очередь индивидуалистический аспект учения.

Глубоко проникая в сущность учения о монаде и ее свойствах, Брюсов постоянно противопоставляет Спинозу и Лейбница. Однако в окончательном варианте реферата противопоставления не находят места, что является еще одним подтверждением «личного» пристрастия к сопоставлению двух систем. Противопоставление производится прежде всего в плане трактовки проблемы свободы воли, и это — несомненное свидетельство особой значимости этого аспекта для Брюсова. Само по себе такое противопоставление должно было быть знакомым Брюсову хотя бы по изученной им в начале 1890-х гг. «Истории новой философии» К. Фишера<sup>17</sup>. Однако в момент чтения Фишера названная проблема была далека от Брюсова и не акцентировалась им. Переоценка спинозизма в этом плане произошла лишь в середине последнего десятилетия и была спровоцирована увлечением концепцией Лейбница.

В ноябре 1897 г. Брюсов сделал существенную для себя запись, в дальнейшем неоднократно варьируемую: «Проблема **свободы воли** <...> особенно (занимала?) Лейбница. Лишить чело<ека> своб<оды> воли значило уничтожить индивидуальность, сдел<ать> душу игральным законом причинности. С другой стороны, невозможно мыслить волю свободной, если

<sup>15</sup> См.: Т. Райнов. Лейбниц в русской философии второй половины XIX века. — Вестн. Европы, 1916, № 12; Р. Е. Помирный. Из идейных исканий В. Я. Брюсова...

<sup>16</sup> См.: Проф. Л. М. Лопатин. История новой философии. Лекции, читанные на ист.-филол. ф-те Императорского Московского ун-та. М., 1899.

<sup>17</sup> См.: Куно Фишер. История новой философии. Т. I. М., 1862.

существуют влияни<я> на душу извне. Это никто не понял так глубоко как Лейбн<иц>»<sup>18</sup>.

Проблема свободы воли, таким образом, непосредственно связывалась Брюсовым с проблемой индивидуализма. Кроме того, система Лейбница отвечала одному из требований, предъявляемых Брюсовым к «идеальной» философии — она основывалась на положении об «абсолютно обособленном я»<sup>19</sup>. Наиболее ценная часть концепции Лейбница, по Брюсову, заключалась именно в его учении о неидентичности монад, уникальности и неповторимости каждой монады, осознающей в той или иной степени свою связь с универсумом, т. е. в учении, изложенном в знаменитой «Монадологии» (1714). Брюсов неоднократно подчеркивал, что в отличие от Спинозы, Лейбниц вводит представление о цельности и обособленности монад: «Противореча Спинозе, Л<ейбниц> верил, что наше «я» живет самостоятельной жизнью, составляя нечто единое, отличное от всех других существ»<sup>20</sup>. Монадология Лейбница явилась для Брюсова философским обоснованием собственных индивидуалистических устремлений. На первый план все осознаннее выдвигается мысль о неповторимой ценности своей личности, своей «души». 8 мая 1898 г. Брюсов подвел итог исканий 1890-х гг.: «Много нужно было борьбы, чтобы понять, что выше всего душа своя...»<sup>21</sup>.

Утверждение своего «я» как абсолютного, автономного от других существ, вера в самостоятельность и отъединенность монад друг от друга для Брюсова становится «необходимостью». Так, эта проблема обсуждалась им в переписке с М. В. Самыгиным (М. Криницким). В одном из черновиков письма эта мысль была особенно четко сформулирована Брюсовым: «Как же мне спасти <...> мою личность, ибо я хочу знать, безусловно знать, что эта личность едина, обособлена, что я монада. Мне это необходимо.» или «Чувствую ли я себя как монаду, как единое я. Да чувствую, знаю это и верю.»<sup>22</sup> Именно учение об абсолютной обособленности монад и давало повод к индивидуалистической интерпретации системы: «Величайшее значение для мироздания <ца-ния> Лейб<ница> имел его взгляд на значение личности в мироздании; господство индивидуальности — вот <нерв?> всей системы <...>. Лейбн<иц> сознавал ту силу, что наполн<яла> его суц<ест>в<о>, всю независимость своего Я»<sup>23</sup>,

<sup>18</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 6 об. Здесь и далее подчеркивания Брюсова и его современников.

<sup>19</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 20 об.

<sup>20</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 16, л. 6.

<sup>21</sup> Валерий Брюсов. Собр. соч., т. 1. М., 1973. В дальнейшем ссылки на это издание даны в тексте с указанием тома римской цифрой, страницы — арабской.

<sup>22</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр., 14, л. 24 об. и 25 об.

<sup>23</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 6.

или: «философия Л<ейбниц>а есть торжество принципа индивидуализации»<sup>24</sup>.

Следует, однако, отметить, что специфика брюсовской трактовки монадологии Лейбница заключалась в том, что брюсовское понятие монады фактически оказывалось тождественным понятию личности и давало возможность чисто декадентскому отождествлению себя как монады с другой монадой — богом<sup>25</sup>. Именно это считал наиболее «грешным» и «опасным» в брюсовской интерпретации монадологии его корреспондент — М. Самыгин: «Вы восклицаете в гордости, как Люцифер: «Я равен по природе Богу, ибо Он есть такая же монада!»<sup>26</sup>. Лейбницевское понятие монады было значительно универсальнее понятия личности. Указанным различием было обусловлено и существенное следствие: Лейбниц выстраивал философскую систему мира, Брюсов же практически интересовался структурой личности и ее свойствами, включая и соответствующую ей модель творчества и жизненного поведения. Таким образом, речь шла не столько о философской концепции, сколько о концепции личности и о поэтической структуре лирического «я». Лишь по внешним признакам это была «философия», по сути же для Брюсова она оборачивалась сферой этического и эстетического.

Рассмотренная особенность брюсовского восприятия Лейбница оказалась важна для творчества и послужила основой эстетических воззрений конца 1890-х гг. Хотя прямых перекличек между вышеприведенными размышлениями Брюсова и его поэтическим творчеством довольно мало, идейные искания его обнаруживаются в той или иной степени, начиная со сборника «Chefs d'oeuvre», в котором декларировалось одиночество и «отдельность» героя. Активнее всего новые тенденции отразились в индивидуалистическом сборнике «Me eum esse». В цикле «Новые заветы» был задан ряд программных идей сборника: одиночество и индивидуализм, сочетаемые со спинозианской по генезису темой бесстрастия и отчужденности от земной реальности. Тема одиночества сопрягалась с мыслью о некоммуникабельности героя, сознательной ориентированности на необщение, культивируемую отделенность от мира социального бытия и других человеческих жизней, и порой едва ли не принимала форму солипсизма.

Исследователи немало писали об индивидуализме и «декадентском эгоцентризме» Брюсова, выразившемся в сборнике. Сложилось устойчивое мнение о ницшеанском, по происхождению,

<sup>24</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 16, л. 6.

<sup>25</sup> В учении Лейбница разработано положение об иерархии монад от «бессознательных» до наиболее совершенной, обладающей полностью «прозрачным» сознанием высшей монады — бога.

<sup>26</sup> Ф. 386, к. 102, ед. хр. 7, л. 18 об. — 19.

«духе» эгоцентрических устремлений Брюсова в этом сборнике<sup>27</sup>. Конечно, философия Ницше была известна Брюсову в 1890-х гг.<sup>28</sup>, однако до сих пор нет убедительных доказательств воздействия именно ницшеанской разновидности индивидуализма на мировоззрение раннего Брюсова. Следует, вероятно, иметь в виду, что взгляды Брюсова вообще «полигенетичны», и чаще всего невозможно настаивать на каком-либо одном источнике его идей. По крайней мере материалы записных тетрадей конца XIX в. убедительно свидетельствуют, что лейбнизианский источник индивидуализма для него несомненен. Сказанное не исключает и влияния определенных сторон философии Ницше на Брюсова, для которого философ мог быть близок прежде всего своей «переоценкой всех ценностей»<sup>29</sup>, бунтом против общественно-нравственных законов и норм, а, возможно, и определенными сторонами учения о «белокурой бестии». Однако исследователям практически неизвестны материалы, которые давали бы возможность более конкретно говорить о рецепции Брюсовым философского литературного наследия Ницше.

В «*Me eum esse*» еще трудно уловить специфически лейбнизианские мотивы. Чаще всего это обычный романтический индивидуализм, типологически примыкающий то к «лермонтовской» традиции, то к индивидуалистической поэзии 80-х гг. Чисто лейбнизианским, видимо, является лишь мотив стремления личности к совершенству, соответствующий идее Лейбница о возможности «саморазвития» монады, о присущей ей способности к постоянному совершенствованию заложенных в ней начал. Поэтическое развитие названного мотива приходится лишь на 1898 г., и из стихотворений, в которых он звучит, лишь одно («Обязательства») вошло в сборник «*Me eum esse*»:

Бесконечны пути совершенства,  
О, храни каждый миг бытия!  
В этом мире одно есть блаженство —  
Сознать, что ты выше себя (1, 132)<sup>30</sup>

Способность постоянного самосовершенствования Брюсов считал «тайным сокровищем нашего духа», и целью жизни —

<sup>27</sup> Д. Максимов. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 25—26; См.: В. С. Дронов. К творческой истории «*Me eum esse*». Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973; ср. С. Лурье. Далекий голос. — Нева, 1973, № 12, с. 179 и др.

<sup>28</sup> См. ф. 386, к. 4, сд. хр. 4, л. 29.

<sup>29</sup> Ф. 386, к. 102, сд. хр. 7, лл. 32—33.

<sup>30</sup> Ср.: «Радость последняя — радость предчувствий / Знать, что за смертью есть мир Бытия / Сны совершенства! в мечтах и в искусстве / Вас, поклоняясь, приветствую я!» (1, 299), или: «О, будемте все, как боги / Познавши добро и зло / К совершенству путей есть много / Их безмерно число /» (1, 231).

совершенствование, которое «увеличивает область души», «озаряет» новые «дали духа»<sup>31</sup>. Именно на этом пути он считал возможным для личности стать «высшей» монадой — богом. Идеалистическое представление о «духе» как основе бытия сочетается у него с представлением, что человеку «озарена» лишь часть «духа», т. е. «душа». «Увеличение» же области души и есть путь приближения по «лестнице совершенств» к монаде «бог». Отсюда, вероятно, и идея «бессмертия» своей «души», приписывание себе божественного атрибута «вечности». Самыгин прямо писал Брюсову, что тот «проповедует» бессмертие «своего духа»<sup>32</sup>.

«Нарастание» специфически лейбницианских черт идет в сборнике «Tertia Vigilia», вобравшем стихотворения 1898—1901 гг., т. е. тех лет, когда лейбницианство Брюсова им самим четко осознано («меня можно назвать лейбницианцем, я исх<о>жу из прозрени<й> Лейбница»<sup>33</sup>) и стало основой эстетических выкладок трактата «О искусстве». В сборнике находит отражение уже типично лейбницианский (при наличии и определенной романтической окраски) поворот темы: герой стремится к культуре своей обособленной, цельной человеческой единичности. «Лейбнициански» звучит последняя строфа стихотворения «Поклоняются многие мне» (1899):

Уступить даже проклятья и смех —  
Нарушение цельности.  
Я хочу быть единым для всех  
В беспредельности (1, 236)

Особенно любопытна концепция стихотворения «Дон Жуан» (1900), вошедшего в цикл «Любимцы веков» — поэтическую галерею великих людей, каждый из которых неповторим, не похож на других и сознает величие своей индивидуальности. Брюсов признавался, что цикл пронизан собственным индивидуализмом: «... у меня везде — и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте — везде мое «я»» (1, 590). Каждая душа в соответствии с концепцией стихотворения «Дон Жуан» — особый, уникальный мир, «единственный», неповторимый, но замкнутый для других, обладающий «тайной», и легендарный «любовник» Дон-Жуан у Брюсова оказывается одержим страстью... познания чужой индивидуальности, открытия «новой страны»:

В любви душа вскрывается до дна,  
Яснеет в ней святая глубина,  
Где все единственно и неслучайно.  
Да! я гублю! пью жизни, как вампир!  
Но каждая душа — то новый мир  
И манит вновь своей безвестной тайной (1, 158)<sup>34</sup>

<sup>31</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 21, л. 57 об.

<sup>32</sup> Ф. 386, к. 102, ед. хр. 7, л. 18.

<sup>33</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 21, л. 39.

<sup>34</sup> Ср. мотив «заветного стремленья от судьбы к иной судьбе» в стихотворении «Александр Великий» (1, 149—150).

Просвечивает еще одна существенная особенность брюсовского восприятия монады: она порой приобретает характер «ноумена», своеобразной вещи в себе. Но сложность заключается в том, что одновременно проявится и «антикантианство» Брюсова (в стремлении найти способы «познания» «ноумена», постижения скрытых сущностей). Именно в 1897—99 гг. складывается и брюсовская концепция любви как одного из возможных способов «общения» монад, свидетельствующая о стремлении Брюсова «реформировать» Лейбница, найдя способы «открыть» «окна» монады. В данном случае как бы сливается воедино антикантианский пафос возможности познания и в определенном смысле «антилейбницианский» пафос возможности общения монад.

Устойчивым было отразившееся и в лирике представление о «современности» прозрений Лейбница, автора индивидуалистической концепции, максимально отвечающей запросам современности. Живое, актуальное учение Лейбница оказывается противопоставленным оригинальному, но неадекватному по отношению к современности, учению Спинозы. Это же, по Брюсову, определило неочтенность «пророческих» уроков Лейбница в современную ему эпоху и последующие за ней века: даже такие крупные мыслители более поздней эпохи, как Шопенгауэр, не смогли, с брюсовской точки зрения, провидеть истинное значение открытий Лейбница. Не случайно в черновой тетради стихотворению «К портрету Лейбница» (1897) сопутствовал полемический по отношению к концепции эпитафия из Шопенгауэра: «Философия Лейбница — это жабые гнездо, где, как привидения, таятся монады, предустановленная гармония и другие пугалы» (1, 597). Идеи Лейбница оказались созвучны лишь эпохе «конца века». Развитие этой мысли и легло в основу стихотворения «К портрету Лейбница» из цикла с красноречивым названием «Близким».

О, Лейбниц, о мудрец, создатель вещей книг!  
Ты — выше мира был, как древние пророки.  
Твой век, дивясь тебе, пророчеств не постиг  
И с лестью смешивал безумные упрёки...

А после — буйный век глумился над тобой,  
И долго ждал ты час, назначенный судьбой...  
И вот теперь встаешь, как Властный, как Учитель! (1, 195)

Личность любимого философа представляла в романтическом ореоле — как «отверженная», непонятная веком фигура великого человека — мудреца, пророка, учителя.

К 1898—99 гг. сложилось еще одно противопоставление Спинозы Лейбницу, как оппозиция «философии», устанавливающей «высшие и окончательные всеобщности и необходимости» (Спиноза, Кант) и «метафизики», пересказывающей «душу» автора

(Лейбниц, Шопенгауэр)<sup>35</sup>. Симпатии Брюсова, без сомнения, были на стороне последней.

Важнейшим следствием увлечения Лейбницем стало сомнение Брюсова в том, что возможно создание непротиворечивой модели мира на основе пантеизма. Философия Лейбница начинается противопоставляться Брюсовым Спинозианству как плюралистическое учение — монизму. Проявлением «идейной» вражды пантеизма и плюрализма Брюсов и считал негативное отношение Лейбница к Спинозе: «Все дальше от него (Лейбница — С. К.) были системы пантеистич<еские>, где личность исчезала в безличном божестве. При (утонченной?) ост<о>р<о>жност<и> в сужд<ениях> о других, <...> Лей<бниц> не мог упо-м<инать> имен<и> Сп<и>н<о>з<ы> без резких эпитетов»<sup>36</sup>.

Переписка с Самыгиным 1898—99 гг. неоспоримо свидетельствует, что оппозиция пантеизм-плюрализм не была для Брюсова праздной отвлеченностью: он стремился выяснить, «в чем больше правды», в «пантеизме» или «микrokосмизме»<sup>37</sup>, и порой колебался в оценке той и другой позиции и даже, возможно, бессознательно совмещал оба подхода. Позиция его, таким образом, отличалась определенной противоречивостью, несмотря на стремление однозначно разрешить проблему в пользу плюрализма. Так, Самыгин, чрезвычайно чуткий, хорошо сведущий в философии корреспондент Брюсова, убедительно продемонстрировал Брюсову нечеткость его позиции, несмотря на декларированное признание плюрализма. В феврале 1898 г. он писал Брюсову, что тот склоняется к «микrokосмизму»<sup>38</sup>, затем дважды «поймал» его на попытке совмещения двух точек зрения: «С одной стороны, Вы радуетесь возможности, «умчавшись в безбрежность, увидеть за собою себя», с другой, печалуетесь о невозможности личного бессмертия», или: «С одной стороны, Вы проповедуете бессмертие Вашего духа, — с другой, пишете такие роковые слова: «Ничто не умирает, ибо входит, как доля развития в бессмертный дух»<sup>39</sup>. В апреле 1899 г. он уже писал о «пантеизме» Брюсова<sup>40</sup>. Самыгин, со своей стороны, считал пантеизм «осторожнейшей и глубочайшей» из систем, «неизбежной» схемой, а монадологию Лейбница — «недоразумением»<sup>41</sup>. Брюсов же склоняется в идее множественности начал как необходимому условию построения универсальной философии<sup>42</sup>.

<sup>35</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 18 об. Вообще эта идея поразительным образом совпадает с известным брюсовским делением поэзии на два «рода».

<sup>36</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 6 — 6 об.

<sup>37</sup> Ф. 386, к. 102, ед. хр. 7, л. 10.

<sup>38</sup> Там же.

<sup>39</sup> Ф. 386, к. 102, ед. хр. 7, соответственно л. 12 и л. 18.

<sup>40</sup> Там же, л. 42.

<sup>41</sup> Там же, л. 15, 30, 43.

<sup>42</sup> Ф. 386, к. 52, ед. хр. 17, л. 6.

Появление плюралистических мотивов в поэзии Брюсова приходится также на 1898—99 гг. Частично они нашли отражение уже в концепции стихотворения «Люцифер» (1898):

Я — первую заповедь давший:  
Есть много богов... (1, 231)

С наибольшей полнотой плюралистические мотивы развивались Брюсовым в программном стихотворении 1899 г. «Я»:

Мой дух не изнемог во мгле противоречий,  
Не обессилел ум в сцепленьях роковых.  
Я все мечты люблю, мне дороги все речи,  
И всем богам я посвящаю стих (1, 142)

В более позднем стихотворении «Последнее желание» (1902), вступая в новый для себя период и осмысливая предшествующий, Брюсов сказал о себе:

Я разных ратей был союзник,  
Носил чужие знамена (1, 271)

Признание множественности начал, зачастую противоречащих друг другу, приводило к признанию «объективности» и равноценности любого начала, а также к апологии противоречивости, антиномичности, к пафосу сложности, приятия всей «полноты» жизни в ее самых различных проявлениях. Отсюда и мотив поклонения «всем богам». В лирике Брюсов словно стремится создать такую модель своего «я», которая поразила бы своей противоречивостью, сложностью (мысль о необходимости в основу эстетики положить представление о сложной, противоречивой личности — одна из центральных идей декадентства вообще) и таковой вошла в сознание современников. Плюралистические идеи становятся философским обоснованием т. н. «протеизма» Брюсова. И герой Брюсова в этот период отличается протеизмом, он свободен в любых проявлениях, в том числе и этического порядка, он ищет противоречий, его «дух» «не изнемогает» в борьбе с ними, но жаждет их:

И странно полюбил я мглу противоречий  
И жадно стал искать сплетений роковых (1, 142)

он утверждает абсолютную волю и свободу своего поведения:

Хочу, чтоб всюду плавала  
Свободная ладья  
И Господа и Дьявола  
Хочу прославить я,

абсолютную свободу выбора объекта «поклонения», абсолютное право быть «ратником» любых ратей<sup>43</sup>.

<sup>43</sup> Конечно, здесь есть и отзвук ницшеанской идеи личности, находящейся «по ту сторону добра и зла». Об этой стороне философии Ницше говорилось и в переписке с Самыгинным, который не разделял брюсовского интереса к «переоценке ценностей» и был убежден, что позиция «по ту сторону добра и зла» вообще невозможна и ссылался на жизнедеятельность самого Ницше (ф. 386, к. 102, с. д. хр. 7, л. 32—33).

Отразились плюралистические идеи и в переписке этого периода. С наибольшей полнотой они были выражены Брюсовым в известном письме к тому же Самыгину в феврале 1899 г., которое Брюсов считал нужным занести в дневник в качестве кредо: «Истин много, и часто они противоречат друг другу <...>. Моим мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню, и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу. «Я» — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются» (VI, 581). Аналогичные идеи в тех же выражениях развивались в переписке с И. Буниным<sup>44</sup> и И. Коневским<sup>45</sup>. Позиция Коневского, близость к которому Брюсов испытывал, коренным образом отличалась от брюсовской. Мирозерцание Коневского было им самим определено как пантеистическое, но «всебожие» Коневского прекрасно сосуществовало с культом оригинальности личности, с представлениями о «самобытности», «свободном» духе личности. Брюсов, ощущая противопоставленность «всебожия» — плюрализму, именно с позиций плюрализма должен был бы принять и это мировоззрение, как одну из возможных ипостасей личности, ибо плюрализм должен был органически включать в себя и свое отрицание, но, тем не менее, для Брюсова совмещение индивидуализма и пантеизма казалось малоосуществимым. Не случайно пристальное его внимание было привлечено к Э. По, которому, по Брюсову, удалось «примирить» оба начала<sup>46</sup>. Вообще лейбнизианство Брюсова не было таким уж гладким: Брюсова одолевали сомнения относительно самых основополагающих идей Лейбница. Так, Брюсов «споткнулся» на одном существенном положении Лейбница, которое противоречило его осмыслению учения как «индивидуалистического»: необходимо было совместить «индивидуализм» Лейбница с понятием «предустановленной гармонии», введенным в систему для объяснения взаимодействия непроницаемых, не имеющих «окон» монад.

Брюсов фактически отбросил при интерпретации идею «предустановленной гармонии», и это свидетельствует, что его не удовлетворяла мысль о детерминированности взаимодействия монад некоей божественной необходимостью. Не меньшее значение имело то, что идея «предустановленной гармонии» «смягчала» индивидуализм Лейбница<sup>47</sup>, и, наконец, именно благодаря ее

<sup>44</sup> См. И. С. Газер. Письма В. Я. Брюсова к И. А. Бунину (1898—1915). — Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 557.

<sup>45</sup> Из незданных писем Валерия Брюсова к поэтам. — В кн.: В. Брюсов и литература конца XIX—XX века. Ставрополь, 1979, с. 139—140.

<sup>46</sup> См.: С. Кулюс. Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По (в печати).

<sup>47</sup> См.: Р. Е. Помирчий. Из идейных исканий В. Я. Брюсова..., с. 164.

наличию снимался и важнейший для Брюсова вопрос о возможности взаимовлияния монад.

Способность монады (для Брюсова — личности) к постоянному самосовершенствованию, «саморазвертыванию» заложенного в ней знания не вполне отвечала брюсовским представлениям о свойствах «идеальной» личности, что еще раз подтверждает, что брюсовские интересы лежали в сфере этической и эстетической. Тезис о закрытых «окнах» лишал личность возможности активного воздействия на мир и был равносильен заключению о невозможности самостоятельного общения между «душами»: «Лейбни<sup>ц</sup> призн<sup>авал</sup>, что общения между душами нет и это центр, сущи<sup>ость</sup> <нрзб> его философии. В последоват<sup>ельном</sup> проведении этого призна<sup>ка</sup> <...> и состоит его система»<sup>48</sup>. Резюмируя наблюдения, Брюсов писал: «Но доводя до крайних выводов принцип индивидуализации, Л<sup>ейбниц</sup> отверг всякое общение между субстанциями»<sup>49</sup>.

Брюсов в данном случае уже не солидаризуется с Лейбницем: он убежден, что личность должна, несмотря на свою «особленность», обладать творческой активностью и способностью воздействия на мир. Поэтому совершенно неприемлемой для него была мысль о «закрытых окнах» и априорной содержательности монад. Брюсов остро нуждался в теоретическом обосновании своего убеждения в том, что личность, обладая исключительной ценностью и являясь «вещью в себе», тем не менее способна не только к совершенствованию, но и к коммуникации, воздействию на другую личность. Вне этого представления невозможно построить эстетику Брюсова-символиста. Но вопрос об активности личности, возможности ее влияния на окружающий мир уже уводит в область проблематики, которая в 1890-е гг. связывалась в России с именем Шопенгауэра, и требует отдельного разговора. Интересно другое. Несмотря на полное соответствие лейбницианства эстетическим исканиям Брюсова, он не отбрасывает философию Лейбница как неподходящую, а использует приемлемые для себя аспекты ее, параллельно ища «недостающие» звенья в наследии Канта, Шопенгауэра, Вл. Соловьева.

Заметна и другая важная особенность, которая характеризует брюсовское обращение с различными философскими системами прошлого: оно отличается значительной «вольностью», это не взгляд историка философии или философа, это взгляд художника-романтика, стремящегося в различных системах (как это видно на примере брюсовского «спинозианства» и «лейбницианства») найти ответы на вопросы современной ему философии и

---

<sup>48</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 7.

<sup>49</sup> Ф. 386, к. 3, ед. хр. 16, л. 8.

эстетики и свои собственные проблемы<sup>50</sup>. «История философии» Брюсова таким образом оказывается «романтической». Такое в достаточной степени произвольное обращение Брюсова с философскими системами прошлого отражается и в специфике брюсовского мышления 1890-х гг., в его способности «подчинять» системы своим задачам, даже если бы это приводило к эклектичному порой сочетанию элементов различных систем, способность свободно «перераспределять» системы, приписывая философам предшествующих веков проблемы *fin de siècle*. У Брюсова складывается и «своя» линия в философии: Спиноза-Лейбниц-Шопенгауэр. В обращении к философии последнего сказался тот же механизм поиска «недостающего звена». Сложное совмещение монадологии Лейбница и гносеологии Шопенгауэра привело Брюсова к созданию специфического программного эстетического трактата «О искусстве», «лейбницианский» слой которого остался за рамками статьи.

---

<sup>50</sup> Ср. тонкое замечание Самыгина, что Брюсов «выражается» философским языком, но не «мыслит» им (ф. 386, к. 102, ед. хр. 7, л. 13), и «встречное» высказывание Брюсова: «Занятия философией как-то убивают поэзию. <...> Ум, искусственный метафизическими тонкостями, отказывается от прилизительности стихотворного языка.» (Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910, с. 33).

## И. АННЕНСКИЙ И А. ПОТЕБНЯ

(К вопросу об источнике концепции внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского)

Г. М. Пономарева

Методические принципы критической прозы Анненского тесно связаны с традицией русского академического литературоведения. Так, советские исследователи уже неоднократно отмечали влияние концепций А. А. Потебни на «Книги отражений» Анненского.

И. В. Корецкая объясняет воздействием «психологической школы» Потебни решение Анненским проблемы творчества<sup>1</sup>. О. П. Пресняков пишет о близости идей Потебни к мыслям Анненского о языке<sup>2</sup>, а И. И. Подольская считает, что само становление критического метода Анненского происходило под влиянием работ Потебни<sup>3</sup>.

Однако генезис критической прозы Анненского ещё не был предметом пристального исследования. Цель предлагаемой работы — рассмотреть одну из встающих при этом важных проблем — влияние концепции внутренней формы слова Потебни на критический метод «Книг отражений» Анненского.

Анненский был хорошо знаком с работами представителей «психологической школы». Он рецензировал книгу Д. Н. Овсяннико-Куликовского «Теория прозы и поэзии»<sup>4</sup>, переписывался с А. Г. Горнфельдом. О знакомстве Анненского с работами основоположника школы — Потебни свидетельствует упоминание его работы уже в первой напечатанной Имн. Анненским рецензии —

<sup>1</sup> См.: И. В. Корецкая. Импрессионизм в поэзии и эстетике символизма. — В кн.: Литературно-эстетические концепции в России конца XIX начала XX века. М., 1975, с. 236.

<sup>2</sup> См.: О. П. Пресняков. А. А. Потебня и русское литературоведение конца XIX — начала XX века, Саратов, 1978, с. 163.

<sup>3</sup> См.: И. И. Подольская. И. Анненский — критик. — В кн.: Книги отражений. — М.: Наука, 1979, с. 513.

<sup>4</sup> См.: И. Анненский. Проф. Д. Н. Овсяннико-Куликовский. Теория прозы и поэзии. М., 1908. — Журнал Министерства народного просвещения, 1908, ноябрь.

на грамматику Малецкого<sup>5</sup>. В архиве Анненского, в рабочей тетради с записями и выписками по языковедению, встречается ссылка на труды Потебни: «О человеке. Павский. Потебня»<sup>6</sup>.

Анненский, окончивший Петербургский университет по отделению сравнительного языкознания, продолжал интересоваться лингвистикой и после университета. Он читал на Высших женских курсах Раева лекции по истории русского языка. В статьях на педагогические темы Анненский пишет об объединении уроков русского языка и литературы в гимназии на базе изучения теории словесности<sup>7</sup>. Естественно, что теория словесности Потебни, неразрывно связанная с его лингвистическими исследованиями, была близка И. Ф. Анненскому.

Одной из характерных черт лингвистической поэтики Потебни является сближение искусства с наукой. Ученый относится к искусству как к интеллектуальной деятельности, близкой к научному познанию. В книге «Из лекций по теории словесности» он пишет: «Деятельность поэта есть работа мысли, в некоторых отношениях весьма сходная с мыслью научной»<sup>8</sup>.

Этому положению, являющемуся исходным в эстетике Потебни, Анненский близок в статье «Трагическая Медея»: «Мы слишком долго забывали, что поэзия есть форма мысли, и что наслаждение её никогда не теряет интеллектуального оттенка»<sup>9</sup>. Правда, Анненский, в отличие от Потебни, нигде не отождествляет «интеллектуальное» в искусстве с наукой. Известно, что теория словесности Потебни строится как лингво-эстетическая концепция на основании сближения им языка и искусства. По его мнению, «язык во всем своем объеме и каждое отдельное слово соответствует искусству, притом не только по своим стихиям, но и по способу их соединения»<sup>10</sup>.

Анненский, вслед за Потебней, связывает художественное произведение со словом, причем, с его точки зрения, в поэзии сам «материал — язык — есть в свою очередь искусство»<sup>11</sup>.

Учение Потебни о внутренней форме слова повлияло на трактовку Анненским одного из центральных понятий его критической системы, понятия «симпатический символ».

<sup>5</sup> См.: И. Анненский. Malecki Antoni d-r. Grammatyka-historiczno-porówniweza języka polskiego. Wow, 1879. — Журнал Министерства народного просвещения, 1881. № 3.

<sup>6</sup> ЦГАЛИ, ф. 6, оп. 1, сд. хр. 250.

<sup>7</sup> См.: А. К. Власов. Методическая система И. Ф. Анненского. — В сб.: Русский язык. Душанбе, 1978, с. 201.

<sup>8</sup> А. А. Потебня. Из лекций по теории словесности. — В кн.: Потебня. Эстетика и поэтика. М., 1976, с. 550.

<sup>9</sup> Анненский. Театр Еврипида. Спб., 1906, т. 1, с. 237.

<sup>10</sup> Потебня. Мысль и язык. — В кн.: Потебня. Эстетика и поэтика, М., 1976, с. 179.

<sup>11</sup> Анненский. Книги отражений. М., 1979, с. 217. (Далее — КО, ).

Потебня широко понимал термин «поэтический образ», отождествляя его с символом. «Поэтическому образу могут быть даны те же названия, которые приличны образу в слове, именно знак — символ, из коего берется представление, внутренняя форма»<sup>12</sup>. Трактовка внутренней формы в работах Потебни многозначна и достаточно сложна. В книге «Мысль и язык» он определяет внутреннюю форму как происхождение слова: «Внутренняя форма, или ближайшее этимологическое значение»<sup>13</sup>.

Анненский, как и Потебня, понимал художественное произведение как слово. В статье «Бальмонт-лирик» он прямо отождествляет слово и искусство: «для слова же, т. е. поэзии» <...> (КО, 93)<sup>14</sup>, Анненский относится к произведению как к «симпатическому символу» — отображению внутреннего психологического состояния автора. В книге «Театр Еврипида» он поясняет выражение «симпатический символ»: «В поэзии, по-моему, столь же неестественно искать образов, как в изобразительных искусствах стараться их избегнуть. Поэтическое создание, в силу своей лиричности и неосязаемости, несмотря на многообразные отражения в нем внешнего мира, может быть только символом и только симпатическим, т. е. выражающим душу автора»<sup>15</sup>.

«Симпатический символ» в понимании Анненского, в отличие от знаков изобразительных искусств, имеет своим основным значением не отображаемую художником внешнюю реальность, а внутреннее психологическое состояние творца текста. Однако связь между изображаемым и изображением здесь не чисто условная (конвенциональная), а особого рода иконическая: изображаемое (душа автора) и изображение (тема произведения) в чем-то соотнесены, сродственны («симпатичны»), так что первое как бы просвечивает сквозь второе. Точно такое же отношение сродства («симпатии») возникает затем между текстом и душой читателя. В эссе «Портрет» Анненский выделяет внешнюю (изображаемый мир) и внутреннюю (изображаемый в тексте психологический мир автора) сторону «симпатического символа»: «Литературные изображения людей имеют как бы две стороны: одну — обращенную к читателю, другую — нам не видную, но не отделимую от автора. Внутренняя, интимная сторона изображений чаще всего просвечивает сквозь внешнюю, как бы согревая её своими лучами. Но, повторяю, она недоступна нашему непосредственному созерцанию, а существует лишь во внутреннем переживании поэта, и нами постигается только симпатически» (КО, 17). Симпатическое постижение означает понимание

<sup>12</sup> Потебня. Указ. соч., с. 309.

<sup>13</sup> Там же, с. 175.

<sup>14</sup> Ср.: «Слово есть искусство, именно поэзия». (Потебня. Указ. соч., с. 190).

<sup>15</sup> «Театр Еврипида», т. I, с. 127.

путем сопереживания, духовного сродства. Анненский проводит параллель между отношением внутренней и внешней стороны «симпатического символа» и отношением слова к мысли. «Связь между двумя сторонами изображения отчасти напоминает отношение между психическим актом и называющим его словом, так как и в том и в другом случае есть лишь сосуществование, а не внутреннее сродство. Различие заключается в том, что внешняя сторона литературного создания дает некоторую возможность заключить о той, которая приросла к автору, тогда как слово только условно соединилось и сжилося с мыслью» (КО, 18). Здесь — почти современное противопоставление конвенциональности языкового знака и частичной иконичности художественного знака.

Параллель, данная самим Анненским, позволяет сравнить структуру «симпатического символа» со структурой слова у Потебни. В книге «Мысль и язык» Потебня выделяет три элемента в слове. «В слове мы различаем: **внешнюю форму**, то есть членораздельный звук, **содержание**, объективируемое посредством звука, и **внутреннюю форму**, или ближайшее этимологическое значение слова, тот способ, каким выражается содержание»<sup>16</sup>. Ученый на основании сродства языка и искусства проводил параллель между структурой слова и художественного произведения. «В поэтическом — следовательно, вообще художественном произведении есть те же стихии, что и в слове: **содержание** (или идея), соответствующее чувственному образу или развитому из него понятию, **внутренняя форма**, **образ**, который указывает на это содержание, соответствующий представлению (которое тоже имеет значение только как символ, намек на известную совокупность чувственных восприятий, или на понятие), и, наконец, **внешняя форма**, в которой объективируется художественный образ. Разница между внешнею формою слова (звуком) и поэтического произведения та, что в последнем, как проявлении более сложной душевной деятельности, внешняя форма более проникнута мыслью»<sup>17</sup>.

Сравним характеристику структуры художественного произведения у Анненского и Потебни (См. табл. 1, стр. 68).

Итак, мы видим, что структура художественного произведения у Анненского повторяет основные черты структуры художественного произведения у Потебни.

Добавим, что в лекциях Анненского по истории русского языка мы сталкиваемся и с понятием внутренней формы. Правда, речь идет о концепции внутренней формы в немецкой лингвистике: «Во всяком языке, помимо формы звуковой, есть ещё внут-

<sup>16</sup> Потебня. Указ. соч., с. 175.

<sup>17</sup> Потебня. Указ. соч., с. 179 (Здесь и ниже выделено мной. — Г. Л.).

Таблица 1

Потебня	Анненский
Художественное произведение (-слово)	Художественное произведение — «симпатический символ»
1. «внутренняя форма, образ» (этимологическое значение)	1. «внутренняя сторона литературного изображения» (его генезис)
2. «внешняя форма, в которой объективируется художественный образ»	2. «внешняя сторона литературного изображения»
3. «содержание (или идея)»	3. «идея» (мысль).

рения форма (innere Sprachform): каждое содержание и каждая форма имеют особое содержание, называемое от общего, соответствующего логическим законам <...><sup>18</sup>. Рассмотрим, как преломляется концепция внутренней формы Потебни в «Книгах отражений» Анненского. При чтении эссе Анненского мы сталкиваемся с постоянным отождествлением тех или иных литературных героев с создавшими их писателями: Бранд-Ибсен, Прохарчин-Достоевский, Печорин-Лермонтов, Сатин-Горький. При этом литературный герой оказывается как бы телом, внешней формой, тогда как создавший его писатель становится внутренней формой, душой «симпатического символа». Таким образом, творческая история художественного текста уподобляется истории слова, его этимологии. В «Книгах отражений» можно выделить несколько типов соотношения внешней и внутренней формы с идеей.

В одних случаях внешняя форма полностью определена **чувствами** художника, а не его мыслями. Такая внешняя форма, по Анненскому, статуарна, пассивна. Функция внешней формы этого типа — служить знаком, символом психологического состояния творца, т. е. внутренней формы. Так, безжизненность, холодность Аратова, по мнению Анненского, — символ болезненного состояния умирающего Тургенева. «В Аратове расположился старый больной Тургенев, который инстинктивно боится наплыва жизни, боится, чтобы она своим солнцем и гамом не потребовала от него движений, большой, который решил ни на что более не надеяться и ничего не любить — лишь бы можно было работать» (КО, 39). Такую же функцию несут внешние формы в эссе «Гейне прикованный», где все баллады из книги «Романсеро» являются отражением страданий парализованного поэта. «Если вы пристальнее взгляните в эту блестящую вереницу призраков, то разли-

<sup>18</sup> ЦГАЛИ, ф. 6, 2, ед. хр. 4.

чите за нею только расширенные ужасом и тоскою глаза больного» (КО, 154) (курсив мой — Г. П.).

Более сложный тип литературного изображения — такой, при котором внешняя форма, лишенная идеи и неразрывно слитая с внутренней формой, становится из пассивной, подчиненной — активной, доминирующей. Художником внешних форм Анненский считал Гоголя<sup>19</sup>. По Анненскому, внутри каждого человека существует два человека: внешний и внутренний. «Один — осязательный, один — это голос, поза, окраска, движение, рост, смех. Другой — загадочный, тайный. Другой — это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой. Первый прежде всего стремится быть **типом**, без типичности — ему зарез. Но только второй создает **индивидуальность**» (КО, 226). «Внешний человек» дает «внешнюю форму» произведения, типическое в изображении, «внутренний человек» — основа индивидуализации.

Гоголь, по мнению критика, устранил духовный мир своих героев, лишил их мысли (идеи). Он «оторвал первого из двух **слитых жизнью людей** от второго и сделал его столь ярко-типичным, люди у него вышли столь **ошеломляюще-телесными**, что тот, второй человек, оказался решительно затертым» (КО, 227). В «Мертвых душах», ставших гоголевским синтезом, потерявшие индивидуальность герои становятся вещью, карикатурой. Это мир, в котором центральный Собакевич, «делая все собою, <...> и сам фатально нисходил на **ранг вещи**, самую типичность свою являя в последнем выводе лишь **кошмарной карикатурой**» (КО, 227). Мир людей-вещей, лишенных мысли, начинает выходить за грань искусства. По Анненскому, «та область жизни, где вещи наиболее покорены идеями и где идеальный мир захватывает нас всего полнее, благодаря тому, что он заключен лишь в обманчивую **символическую оболочку** вещественности (она может быть хоть каменной: это все равно), **называется искусством**» (КО, 217).

Активная внешняя форма, не сдерживаемая идеей, подчиняет себе внутреннюю форму, т. е. духовный мир писателя. В эссе «Портрет» Анненский сравнивает судьбу Гоголя с судьбой богомаза, написавшего портрет. Глазам портрета не доставало просветленности, являющейся, по мнению эссеиста, главным признаком эстетически-прекрасного. «Просветленность — это как бы

---

<sup>19</sup> Гоголя как писателя внешних форм трактовали В. Розанов и Ю. Айхенвальд. См.: В. Розанов. Легенда о Великом Инквизиторе с приложением двух этюдов о Гоголе. Спб., 1906. Ю. Айхенвальд. Гоголь. — В кн.: Ю. Айхенвальд. Силуэты русских писателей М., 1906, вып. 1.

символ победы духа над миром и я над не-я» (КО, 14)<sup>20</sup>. В гоголевском «Портрете» природа победила художника. Глаза азиатского художника остались созданием природы, а не искусства. «Гоголь думал, что в их создании, несмотря на точное копирование природы, черта за чертой и пятно за пятном, не было момента **симпатии**, что портрету не доставало отпечатка духовного родства между его создателем и тем, что он писал» (КО, 15). Как богомаза победила неодолимая природа, так Гоголю угрожал мир вещей, не покоренный идеями. «Фигуры, по замыслу художника, предназначенные лишь на роли побеждаемых детей тьмы и зла, вышли столь неотразимо-победными и многозначительно-властными, что Гоголь должен был сам убеждать от едва подмалеванных им Муразовых, Уленек, скудронжогло и прочих побежденных и низверженных духов света, которые в его концепции, казалось, заранее торжествовали победу» (КО, 16).

Отсутствие дистанции между писателем и его героями, создаваемой посредством мысли, стало причиной не только творческого бессилия, но и болезни писателя. «Гоголь не только испугался глубокого смысла выведенных им типов, но, главное, он почувствовал, что никуда от них уйти не может. Не может потому, что они это-он. Эта пошлость своею возведенностью в перл создания точно иссушила его душу, выпив из неё живительные соки» <...> (КО, 18).

Для Анненского внешняя форма неразрывно связана с идеей, мыслью. Поэтому он с таким восхищением пишет о «вещах-мыслях» в «Тамани» Лермонтова. «Так нравятся у Лермонтова эти точно заново обретенные **вещи-мысли**: лицо слепого, паутина снастей, тихо сидящая на берегу белая женская фигура» <...> (КО, 138).

Высшим типом внешней формы Анненский считает ту, которая слита и с внутренней формой (мироощущением), и с идеей произведения. Образец гармонического соединения внутренней и внешней формы с идеей дан в эссе Анненского «Искусство мысли». В статье «Ион и Аполлонид» он с горечью пишет: «Мы слишком мало ценим ту гармонию, которая не действует непосредственно на глазные и слуховые нервы, вроде рифмы или розы на зеленом листе. Гармония, постигаемая мыслью, умственным вниманием, скоро совсем для нас исчезнет: она кажется нам скучной, как речь на чужом языке<sup>21</sup>. На примере романа «Преступление и наказание» Анненский пытается воскресить для современников эту почти утраченную гармонию мысли. В письме А. В. Бородиной от 6. VIII 1908 он рассказывает о своем замысле: «Я

<sup>20</sup> Ср. с мыслью Потебни: «Задача, исполняемая нами, состоит в непрерывном разграничении того, что мы называем своим я и всего прочего не-я». Указ. соч., с. 305.

<sup>21</sup> Театр Еврипида», т. I, с. 542.

делаю попытку объяснить, как возникает сложность художественного создания из скрещивания мыслей и как прошлое воссоздается и видоизменяется в будущем» (КО, с. 481). «Преступление и наказание» было выбрано критиком для анализа не случайно... «Как раз в этом романе впервые мысль Достоевского расправила крылья» (КО, 181). В 1866 году, то есть в момент создания «Преступления и наказания», Достоевский, по Анненскому, становится чистым **«идеологом художественности»**. «Именно к этому времени настолько перегорели в его душе впечатления тяжелого опыта, что он мог с художественным беспристрастием волновать читателей идеями правды, ответственности и искупления» (КО, 181). А так как сквозь внешнюю форму романа просвечивает внутренняя форма, т. е. личность писателя, его тяжелый жизненный опыт, то разбор «Преступления и наказания» дает возможность представить процесс рождения совершенного художественного произведения из внеэстетической действительности. «А в романе 1866 г. ведь ещё так и сквозит, ведь там ещё жив, ещё не перестал болеть, даже весь ужас острожного опыта» (КО, 186).

Вскрытие глубинных корней романа «Преступление и наказание» в биографии писателя соотносится с важной для эстетики Анненского идеей о перевернутости прекрасного, его некрасивой внутренней сущности. «Алмазные слова поэта прикрывают иногда самые грязные желания, самые крохотные страстишки, самую страшную память о падении, об оскорблениях» (КО, 126).

Чтобы объяснить сложность романа Достоевского, Анненский приводит чертеж символических обозначений главных идей книги. Он выделяет две основные линии в развитии идей, на которых возникают символизирующие их литературные герои. «Сетью пунктиров и чертежных линий своеобразно сближаются и вызывают друг друга отдельные символы, а этим отчасти намечены уже и ситуации и даже самая фабула романа» (КО, 187). Анненский прослеживает линию «требуемого счастья», которую ограничивают собой Раскольников и Лужин. Идея, символизируемая Раскольниковым, по мнению Анненского, оказывается примитивной. «Мысль коротенькая и удивительно бедная <...> Теория, похожая на расчет плохого, но самонадеянного шахматиста. И в то же время вы чувствуете, что тут и не пахнет сатирой, что это, как теория, самая подлинная пережитость» (КО, 191). Встает вопрос: откуда же возникла эта «подлинная пережитость»? Анненский считает, что корни этой теории — в острожных наблюдениях, отраженных Достоевским в «Записках из мертвого дома». «В том же «Мертвом доме» найдется и прямо-таки канва для Раскольникова. «Приходили в острог такие, которые уже слишком зарвались, слишком **выскочили из мерки на воле**, так уж и **преступления** свои делали под конец, как будто не **сами собой**, как будто **сами не зная зачем**, как будто **в бреду, в чаду**,

часто из тщеславия, возбужденного до высочайшей степени (с. 7, изд. 1885, т. II» (КО, 194). Воспоминания Достоевского 1860-х годов о мертвом доме, т. е. внутренняя форма образов романа, стали механизмом порождения фабулы и композиции книги. Именно с этими воспоминаниями связано, по Анненскому, преступление Раскольникова. «Физического убийства не было, а просто припомнились автору ухарские и менее ужасные по содержанию, чем по пошлой хвасты своей, арестантские рассказы, припомнились бредовые выкрикивания, <...> и уже потом он, автор, провел своего нежного, своего излюбленного и даже не мечтательного, а изящно-теоретического героя через все эти топоры и подворотни, и провел чистеньким» (КО, 186). Тяжелые душевные переживания Достоевского на каторге, т. е. внутренняя форма, определили как тему, так и художественную стройность романа. Анненский приводит слова Горянчикова из «Записок из мертвого дома», которому «потом, при воспоминании об острожной жизни непременно казалось, что все неожиданное, исключительное и чудовищное пережил он в первые несколько дней заточения. Начиная с «Преступления и наказания», где все действие артистически сжато в несколько страшных июльских суток, Достоевский постоянно — целых пятнадцать лет — прибегает в своих романах к этому способу сгущений и даже нагромождений. И на это он имел тяжкое жизненное основание» (КО, 198).

Но внешняя форма, т. е. фабула, композиция, «литературные изображения» людей, является в «Преступлении и наказании» отражением не только эмоций, но и идей писателя. Анненский пишет о Екатерине Ивановне: «Это — тоже упрямая и тоже категорическая, потому что облекает пристальную и упорную мысль художника» (КО, 190).

Таким образом, высшим типом произведений искусства для Анненского оказывается такой, где автор отражен и в своих непосредственных чувствах, и в «отстраненных» от эмоций и оценок мыслях.

Вся эта сложная и специфическая для Анненского иерархия вырастает на «каркасе» потебнианской концепции «слова-искусства».

## К ИСТОРИИ СЛАВЯНОФИЛЬСКОЙ ЖУРНАЛИСТИКИ 1840-х — 1850-х ГОДОВ

П. С. Рейфман

Статья пятая

В предыдущей статье, посвященной анализу «Молвы», рассматривался вопрос об отношениях славянофильской газеты с революционно-демократической периодикой, о полемике с «Современником». Однако не эта полемика была для редакции «Молвы» главной. Основным объектом полемических нападений издания К. Аксакова был катковский «Русский вестник», с содержанием которого связано большинство затрагиваемых «Молвой» предметов спора. Выше уже упоминалось об отзывах на статью С. М. Соловьева «Шлёцер и антиисторическое направление», об «Юридических заметках» Н. И. Крылова, о выступлениях, посвященных положению женщины в «древней России» (см. статью третью). «Молва» и «Русский вестник» высказывали в данных случаях каждый раз воззрения, диаметрально противоположные.

Полемика с «Русским вестником» начинается с первых номеров «Молвы». В «Обзрении современных журналов» № 1 тон ее довольно умеренный, но уже здесь идет речь о западнической ориентации «Русского вестника». В «Обзрении современных журналов» № 2 редакция еще утверждает, что «Русский вестник» бесспорно занимает первое место среди русских журналов, что успех его закономерен, объясняется серьезным направлением. Обозреватель «Молвы» хвалит многое из того, что напечатано в журнале Каткова («Губернские очерки» Салтыкова-Щедрина, воспоминания Анненкова о Станкевиче, статьи В. П. Безобразова). Но уже в этом «Обзрении...» резко осуждаются статьи «Духовные и договорные грамоты Великих князей» Б. Н. Чичерина и «О духовной администрации в древней России» А. В. Лохвицкого. Редакция «Молвы» обещает дать позднее подробный ответ на них. Говорится и о «дикой» статье Буслаева о Горелосчасти.

В дальнейшем полемика все обостряется. По поводу упреков

редакции «Молвы» в адрес Буслаева и Лохвицкого «Русский вестник» обвиняет газету Аксакова в бездоказательности. В № 7—8 опубликованы «Изобличительные письма» Байбороды-Каткова. В них с едкой иронией упоминается о «Молве», ее воинственности, нападках на сотрудников «Русского вестника». В ответ в № 5 «Молвы» Аксаков печатает заметку «Два слова «Русскому вестнику»». Против «Изобличительных писем» Байбороды в «Смеси» № 7 выступает автор «Письма к редактору «Молвы»», скрывающийся за характерным псевдонимом «Бывший доселе почитатель «Русского вестника»». В этом же номере в заметках «От Молвы», «Письмо к редактору», «Заметки» осуждается статья «Физиология кружка» Ярослава, напечатанная в № 9 «Русского вестника» и направленная против славянофилов. В ней содержались, в частности, резкие выпады в адрес «Молвы», о которой говорилось как о «несчастном и жалком изданиице, испортившем собою добрую память о когда-то выходившей в Москве другой «Молве», не похожей на эту»<sup>1</sup>.

Значительное место в полемике «Молвы» с «Русским вестником» занимают выступления по поводу статьи ориенталиста В. В. Григорьева «Т. Н. Грановский и его профессорство в Москве». Статья была опубликована в «Русской беседе» (1856, кн. III—IV) и вызвала оживленные споры. Автор ее знал Грановского, переписывался с ним. На материале этой переписки и была построена статья Григорьева. Автор приводил интересные сведения о Грановском, отзывался о нем в общем сочувственно, отмечая его трудолюбие, душевную тонкость, доброту, серьезные знания. Но в истолковании деятельности Грановского Григорьевым сказались и тенденции, близкие славянофильской доктрине. Публикация статьи именно в «Русской беседе» усугубляла такие тенденции. По мнению Григорьева, Грановский слишком безусловно увлекался всем немецким, западной философией, Гегелем; он сильно «онемечился» (IV, 5) и стал не столько подлинным ученым, сколько пропагандистом в русской ориенталистике зарубежных теорий, «пассивным передатчиком усвоенного им материала, не судьей дела, а докладчиком фактов и выработанных другими воззрений на них. Я не нахожу в нем самостоятельности, тем менее оригинальности мысли» (IV, 56—57).

Такое положение вещей, с точки зрения Григорьева, — результат не только личных качеств Грановского, но и общего состояния русской науки, склонной к увлечению всем иноземным, не жалующей родного; в подобном увлечении есть своя сильная сторона, определяемая жаждой к усовершенствованию, враждебностью к собственным порокам и недостаткам; но оно же превращается в своего рода духовную болезнь, не встречаемую у народов сильных и самобытных.

<sup>1</sup> «Русский вестник», 1857, № 9. Совр. летопись, с. 51.

Увлечение немецкой ученостью, по Григорьеву, объясняется также низким уровнем русского образования, на фоне которого и не бог весть какие ценности кажутся поразительными. Чтобы преодолеть такое отношение, перестать быть покорными учениками Европы, надо много и серьезно учиться (IV, 30).

Григорьев не отрицает значения Грановского, его плодотворного влияния на студентов, но это влияние он объясняет нравственными качествами Грановского, а не его учеными заслугами. Не воззрения, не умственное превосходство сделали его руководителем партии, а внутренняя чистота, мягкость, то, что он «не давит», «не колет» (IV, 55). Именно эти качества особенно симпатичны Григорьеву в Грановском, как и в Станкевиче, именно их автор статьи подспудно противопоставляет поведению современных поклонников Грановского, кругу «Русского вестника», а, возможно, и «Современника».

В статье Григорьева явно недооценивалась деятельность Грановского как ученого, однако враждебного отношения к Грановскому в ней не ощущалось, не во всем была она ошибочной, ставя серьезные проблемы развития русской науки, приводя ценные факты из биографии Грановского. Но многими почитателями Грановского выступление Григорьева было истолковано как клеветническое. В «Заметках о журналах» за декабрь 1856 г. («Современник», 1857, № 1) Чернышевский отмечал, что статьи Григорьева «возбудили много толков», что многие увидели в них «следы какой-то вражды против Грановского, какого-то желанья унижить его»<sup>2</sup>. Чернышевский не высказывает своей точки зрения, хотя и не одобряет «удалого тона, в котором написаны эти воспоминания, и довольно частых панегириков автора самому себе»<sup>3</sup>. В то же время Чернышевский называет воспоминания Григорьева драгоценными, так как они содержат очень много интересных фактов.

В № 6 «Русского вестника» за 1857 г. против Григорьева выступил Н. Ф. Павлов с памфлетной статьей «Биограф-ориенталист». Он обвинил Григорьева в том, что тот использовал воспоминания и письма Грановского для самовосхваления. Павлов доказывал, что никакого другого пути, кроме следования европейской науке, для русской науки нет.

Редакция «Молвы» с первого номера вступает за Григорьева, резко осуждает Павлова. В «Заметках», помещенных в «Смеси» этого номера, с иронией говорится, что Павлов, видимо, ориенталист, но до сих пор ловко скрывал это. Автор «Заметок» намекает, что Павлов не сведущ в тех вопросах, о которых берется судить, критикуя Григорьева. В заметке «Слухи и толки», в

<sup>2</sup> Н. Г. Чернышевский. Полн. собр. соч. в 15 тт., М., 1939—1953 т. IV, с. 692. Далее: Чернышевский.

<sup>3</sup> Там же.

«Смеси» № 4, вновь с насмешкой упоминается статья Павлова. Здесь же опубликована статья П. Савельева «Фельетонист-ориенталист», в которой Павлов обвиняется в фальсификации фактов, в неуважении к русской ориенталистике. Тот же автор мимоходом осуждает Павлова в «Библиографии» № 5. О полемике с Павловым идет речь в «Письме к редактору» № 7. В «Смеси» №№ 10, 11 опубликована большая статья П. Савельева «Пояснения и заключение к статье «Фельетонист-ориенталист»». Автор ее, сам ориенталист, вновь возвращается к спору о Грановском, к воспоминаниям Григорьева, к фельетону Павлова. Он утверждает, что Григорьев относится к Грановскому с сочувствием, хотя и не слагает ему панегирика и прав в этом. В статье Григорьева, по мнению Савельева, поставлено много важных вопросов: об отношении русских к иностранному образованию, о назначении ученых, их воспитании и т. п. Оппоненты же Григорьева отмахнулись от этих вопросов, свели спор к обвинениям Григорьева в самохвальстве, в стремлении доказать, что он выше Грановского. Савельев упрекает Павлова за фальсификацию, доходящую до прямой клеветы на Григорьева.

В № 13 за подписью «Корреспондент» помещена заметка «Наши и ваши (фотография кружка)» с резкой критикой № 9 «Русского вестника», его выступлений о статье Савельева, его деления людей на две группы: *наших*, которые безудержно восхваляются, и *не наших*, которых столь же безудержно клеймят. Автор заметки, присланной из Калязина, говорит, что подобная полемика производит грустное впечатление на провинциального читателя.

В дальнейшем к спору с «Русским вестником» редакция «Молвы» возвращается почти в каждом номере, вплоть до прекращения газеты. Полемика сосредоточена, главным образом, вокруг имен Крылова, Соловьева, Буслаева, Забелина, Григорьева, Павлова, Скальковского, Каткова-Байбороды. Можно утверждать, что враждебная «западническая» теория в восприятии «Молвы» воплощается в первую очередь в выводах «Русского вестника». Неприятие этих выводов было, в основном, ошибочным, отражало ограниченность позиции славянофилов. Не случайно Чернышевский, останавливаясь на полемике, солидаризовался с мнениями «Русского вестника», сурово осуждал «Молву»<sup>4</sup>.

Но нужно помнить и следующее: полемика не касалась политических проблем; обе стороны не принимали идей революционного отрицания, каждая из них осуждала другую за «отрицательное» направление; выводы, защищавшиеся в это время в журнале Каткова, не противоречили коренным образом более поздней

---

<sup>4</sup> Там же, с. 779.

эволюции «Русского вестника»; и не совсем случайно, что наиболее резко формулировали их Н. Ф. Павлов — в будущем издатель официозного «Нашего времени», Катков, Чичерин, выступившие вскоре застрельщиками «антинигилистической» баталии; в доказательствах сотрудников «Молвы» имелось свое рациональное зерно; их позиция была ошибочна, но вовсе не безусловно реакционна, как и мнения их противников не безусловно прогрессивны.

Начиная издание «Молвы», редакция ее всячески подчеркивала, что направление новой газеты преимущественно литературное и литературно-критическое<sup>5</sup>. Содержание «Молвы» формально соответствовало такой заявке. «Библиографическое обозрение», «Библиография» были в числе важнейших постоянных отделов, без которых не обходился почти ни один номер газеты. Нередко появлялись в ней и материалы под рубрикой «Критика». В «Молве» печатались статьи под названиями «Критические письма» (№ 5), «Антикритика» (№ 6), «Литературное известие» (№ 3) и др. Редакция сообщает читателям множество библиографических сведений, относящихся к истории русской литературы. Так в №№ 3—5 помещена большая статья М. Н. Лонгинова «Драматические сочинения Екатерины II», посвященная библиофилу и библиографу С. Д. Полторацкому. Позднее редакция вводит специальную рубрику «Библиографические заметки», тоже посвященную Полторацкому, которую ведет библиограф Н. Н. Голицын. В № 23 он приводит сведения о Б. В. Голицыне, военном деятеле и переводчике конца XVIII — начала XIX в., об «Анакреонтической оде», написанной в конце XVIII в. поэтом Н. Е. Струйским. Такого же рода «Библиографические заметки» Голицына помещены в №№ 25, 26, 28. Речь здесь, как правило, идет о забытых именах и произведениях старой русской литературы. В последних номерах «Молвы» (№№ 28—30, 32—35) под рубрикой «Библиографические заметки» Голицын публикует «Список русским писательницам». (см. статью 3, с. 13). Уже в «Библиографическом обозрении» № 1 редакция обещала знакомить читателей со всеми замечательными новыми книгами, публиковать регулярно критические статьи.

И все же на самом деле вопросы литературы и литературной критики занимали в «Молве» явно второстепенное место, отодвигаясь на задний план общественными проблемами. Даже в библиографических обзорах, часто довольно объемистых, больше всего внимания уделялось сочинениям историческим, по юриспруденции, экономике, сборникам документов, всякого рода научным трудам.

---

<sup>5</sup> О литературно-критических воззрениях славянофилов см. Ю. Янковский. Патриархально-дворянская утопия, М., 1981, главы девятая-одиннадцатая.

Это не означало, что вопросы художественной литературы не находили отражения в «Молве». Но они, вопреки заверениям программы, не стали в ней главными. К тому же литературный материал, как и остальной, был подчинен, как правило, общим мировоззренческим установкам славянофилов.

В газете помещались известия о литературных явлениях, связанных с жизнью допетровской России. Редакцию интересовало все, что относилось к народному творчеству, к древней русской литературе. Отсюда внимание к фольклорным сборникам, к собиранию народных песен и сказок (см. статью 3, с. 14—15). «Библиографическое обозрение» № 1 открывалось весьма сочувственным отзывом о книге А. Н. Пыпина «Очерк литературной истории старинных повестей и сказок русских», вышедшей в Петербурге в 1857 г. Обозреватель не соглашался с отдельными частностями книги, но горячо приветствовал ее появление.

В № 9 Аксаков публикует статью «Два слова о статье г. Буслаева «Древняя русская словесность»», используя литературные тексты для доказательства того, что в допетровской России не было пренебрежительного отношения к женщине (см. статью 3, с. 10). Подобным же образом привлекался литературный материал в статье «Замечание на статью Буслаева» (№ 22).

Внимание редакции «Молвы» привлекают и более новые литературные явления. В «Библиографии» № 8 с похвалой сообщается о новом издании сочинений Жуковского, редакция обещает поговорить позднее о нем подробнее. Обещание выполняется в «Библиографии» №№ 11 и 14, в статье К. А. (К. Аксакова) «Сочинения Жуковского». В ней идет речь о 10—13 тт. собрания сочинений, как раз недавно вышедших из печати. Аксаков весьма сочувственно отзывається о поэзии Жуковского, говорит о важном ее значении, о прозаических сочинениях, помещенных в 11 томе, в которых наиболее отчетливо отражены религиозные настроения поэта. Но и здесь разговор о литературе оттесняется на задний план рассуждениями о проблемах общественных. Обзор сочинений Жуковского служит для Аксакова поводом высказать свое отношение к смертной казни. Этому вопросу посвящена большая часть статьи в № 14. Аксаков поражен тем, что Жуковский является сторонником смертной казни, которая, по мнению редактора «Молвы», и бесполезна, и аморальна. «Смертная казнь есть законное убийство, но тем не менее убийство» (166). Она, по словам Аксакова, — свидетельство той дикости, которая еще сохранилась в людях.

Верный общим славянофильским концепциям, Аксаков и в данном случае стремится противопоставить воззрения Запада и славянских народов. Смертная казнь, признаваемая в Европе, по утверждению редактора «Молвы», «всегда была противна духу Славянского, собственно Русского племени» (166); ее не знали древние славяне, Владимир ввел ее, но вскоре отменил, она

«осуждена духом Русской народности. Вот наше Русское воззрение!» (167). Подобные заявления далеко не соответствовали фактам, были и неверны, и наивны. Но они не меняли общего страстного пафоса статьи, решительно отвергавшей смертную казнь с точки зрения и человеческой, и божественной справедливости. Объективно они очень напоминали те негодующие слова о смертной казни, которые позднее Достоевский заставит произносить Ивана Карамазова.

В неподписанной статье «Несколько замечаний на перевод «Одиссеи» Жуковским» (№ 38) с похвалой говорится о заслугах Жуковского-переводчика: «глубокая благодарность наша знаменитому переводчику за его бессмертный труд» (426). Но здесь же отмечаются и недостатки перевода. По мнению автора, Жуковский более точно мог бы передать дух древней Греции, используя шире обороты церковно-славянского языка и народной речи; у Жуковского же Гомер нередко подправлен, приноровлен к современности, за ним часто видна личность переводчика. Рецензент хвалит *Гомера Гнедича* и, видимо, отдает предпочтение его переводу «Илиады», как более близкой по духу подлиннику.

Обращается «Молва» и к имени Пушкина, весьма своеобразно истолковывая его стихотворения. Каких-либо общих высказываний о значении Пушкина в газете Аксакова не было, но видно, что редакция высоко ценит его творчество. Конкретно речь идет об отдельных стихотворениях Пушкина, и в этих отзывах отразилось и положительное отношение к нему, и попытки истолковать его произведения в славянофильском духе. Так в № 3 напечатано сообщение П. Н. Батюшкова «Новое стихотворение А. С. Пушкина», в котором идет речь о стихотворении «Краев чужих неопытный любитель», из бумаг друга Пушкина Н. И. Кривцова. Публикуя это стихотворение, автор заметки в примечаниях рассказывает его историю, говорит о Кривцове, о молодом Пушкине, любившем посещать Е. И. Голицыну, которая была известна в обществе «своим горячим патриотизмом, начитанностью, самобытным образом мыслей и жизни» (30). Стихотворение, по словам Батюшкова, значимо для биографии поэта, как «свидетельство о настроении и мыслях молодого Пушкина. Для редакции «Молвы» важно, что «Краев чужих неопытный любитель И своего всегдашний обвинитель», увидев Голицыну, отказывается от своего обвинения, «И примерен с отечеством моим». Любовная лирика Пушкина переключается в общественно-национальный план, стихотворению придается обобщающий смысл; обращение к родному, разрыв с преклонением перед чужим объявляется главным итогом исканий молодого поэта. Об этом прямо и подробно в заметке не говорится, но пафос публикации именно таков. Он, конечно, расходился с реальным содержанием стихотворения. Однако стремление противопоставить

Пушкину-подражателю, безусловному хвалителю «краев чужих» Пушкина национального, народного, любящего свой край, не было безусловно неверным.

В контексте «Молвы» славянофильское звучание приобретала и заметка Б (П. И. Бартенева) «О стихотворении Пушкина «Странник»» (№ 10). Автор ее называл особенно замечательными стихотворения Пушкина религиозного содержания, написанные в последние годы жизни поэта. Барте́нев относил к ним «Молитву», «Кладбище», «Когда великое свершилось» («Отцы пустыньники...», «Стою печален на кладбище...», «Мирская власть»). Такие стихотворения, по его словам, отражали переходное состояние души поэта, когда окончательно устанавливался образ мыслей Пушкина. Барте́нев отмечает интерес Пушкина в названные годы к «Житиям святых», к «Евангелию». В русле этого интереса он толкует и стихотворение «Странник», отмечая, что оно — переложение «Шествия странника» проповедника 17 в. Джона Беньяна. Он приводит рядом содержание «Шествия странника» и текст Пушкина, обращая внимание на их сходство.

Заметка Барте́нева выясняла ценные детали, необходимые для понимания пушкинского «Странника». Ее в дальнейшем должны будут учитывать все комментаторы этого стихотворения. Но для редакции «Молвы» она близка прежде всего иным: своей трактовкой Пушкина как поэта и человека, преодолевшего (или, по крайней мере, преодолевавшего) к концу жизни былое вольномыслие в вопросах веры, обратившегося к религии, познавшего божественную истину.

К имени Пушкина обращаются В. П. Попов в статье «О театре» (№ 4). Он утверждает, что только пушкинская «Русалка» указала на истинный путь развития русского драматического искусства. Если театр пойдет по этому пути, то тогда не немногие избранные, а каждый русский человек будет жадно прислушиваться к тому, что говорится на сцене.

В № 4, в «Письме к редактору «Молвы»» за подписью «Сотрудник «Молвы» 1832 года» С. Т. Аксаков сообщает о предстоящем издании полного собрания сочинений Гоголя, включающем его огромную переписку. Он отмечает поучительность писем Гоголя, важность их для понимания биографии писателя. Такая ориентировка на переписку Гоголя была вообще типична для Аксакова. Уже в 1853 г., в статье «Несколько слов о биографии Гоголя», Аксаков указывал, что характер Гоголя «выражается совершенно» в его письмах: «в этом отношении они гораздо важнее его печатных сочинений»<sup>6</sup>. Считая, что Гоголь не менялся в своих убеждениях, Аксаков видит его развитие в том, что «его христианство становилось чище, строже; высокое значение цели

<sup>6</sup> С. Т. Аксаков. Собр. соч. в 4 тт. Т. 3, М., 1956, с. 606.

писателя — яснее, и суд над самим собою — суровее»<sup>7</sup>. Аксакову особенно близко в Гоголе сочетание лирически-художественной природы с христианским анализом и самоосуждением, борьба этих двух начал, и подчинение первого второму. С подобным пониманием связана и заметка в № 4 «Молвы», отражавшая, видимо, и редакционное отношение к Гоголю.

Газета откликнулась и на литературные произведения современных писателей. Прежде всего следует отметить сочувственный отзыв о «Губернских очерках» Салтыкова-Щедрина. О них идет речь в «Обзрении современных журналов» № 2. Редакция «Молвы» высоко оценивает «Губернские очерки», относя имя Н. Щедрина к числу наиболее замечательных новых литературных имен. Автор «Губернских очерков», по словам рецензента, «указал ярко и местами образно на болезни нашего общества. Хотя форма очерков и художественная, но очерки есть собственно, высоко нравственная по цели, ораторская речь, обращенная к обществу» (20). Симпатии редакции привлекают, вероятно, и славянофильские тенденции, ощущающиеся в ряде очерков, и их антиадминистративный пафос, и критика темных сторон дореформенной России, и неприятие общественной апатии «талантливых натур». Но знаменательно, что в «Обзрении» говорится главным образом об ораторско-обличительном содержании «Губернских очерков», а не о художественном воплощении этого содержания. Более того, художественное мастерство очерков явно недооценивается обозревателем, не в нем он видит заслугу Щедрина.

Редакция «Молвы» обращается и к проблеме русского народного театра, останавливаясь в связи с этим и на творчестве Островского. В «Смеси» № 4, 5 опубликована большая статья В. П. «О театре». Автор ее указывал, что подлинное театральное искусство должно быть массовым, образовательным зрелищем, доставляющим эстетическое наслаждение и воспитывающим нравственно зрителей. Такого театра, по мнению В. П. (В. П. Попова) в России нет и никогда не было. Со своего появления, с Сумарокова, русский театр был далек от народной жизни, подражал французскому, Расину, переряжая его героев в русские кафтаны. Попов выделял комедии Фонвизина, Грибоедова, Гоголя, изображавших русских людей, но все же не низших классов, одетых в иностранное платье; к тому же в таких комедиях, по словам автора статьи, обрисованы только «невежды», «пошляки» или «негодяи». Попов находит, что подобная обрисовка в какой-то степени закономерна, вызвана стремлением дать отпор ложному направлению; в ней звучит горький смех над теми, кто оторвался от своей народности. Но изображение жизни с пози-

---

<sup>7</sup> Там же, с. 605.

ций отрицательного направления не может стать, с точки зрения Попова, целью русского драматического искусства.

Пьесы Островского рассматриваются в статье как продолжение того же направления; в них сильно отрицание, попытки же драматурга создать «светлые типы» оказались неудачными; в последних его произведениях видел не свободно творящий художник, а умный мыслитель, *доказывающий* свою мысль.

Не одобряет Попов и исключительного внимания Островского к сфере купеческого быта, считая, что это приводит его к односторонности. И все-таки пьесы Островского оцениваются в статье как самое яркое и отрадное явление современного театра. Подлинный же идеал Попов видит в следовании традиции пушкинской «Русалки», в обращении театра к жизни народа. В статье ощущается вера в будущее, в то, что теперь, «когда пробуждается в нас сочувствие и любовь к нашей Русской действительности <...> теперь возможно положительное к ней отношение и создание на драматической сцене не односторонних живых Русских типов» (49); тогда театр «будет действительно образовательным народным зрелищем, а не спектаклем для малого числа *избранных*» (49).

Взгляды на театр, высказанные в статье, отразили общие тенденции славянофильской идеологии. Здесь звучит недовольство «односторонностью» отрицательного направления. Сдержанность похвал Островскому объясняется, видимо, связью его с этим направлением, которое ставится в упрек и Фонвизину, Грибоедову, Гоголю. Автор провозглашает возможность «положительного отношения» к действительности, видя в нем основу для создания народного театра.

Однако рассуждения Попова о театре будущего, как и неприятие им театра прошлого и настоящего, содержали в себе много верного и значимого. Острые критики обращено не против «отрицателей», а против пустых переводных водевилей. Пьесы наиболее видных русских драматургов объявляются, хотя и с оговорками, лучшим, наиболее ценным театральным наследием. Находя творчество таких писателей односторонним, считая, что в будущем драматурги откажутся от подобной односторонности, Попов пытается обосновать условиями времени правомерность отрицательного направления. Верной была установка и на народный театр, на широкую аудиторию, на демократического зрителя и близкий ему репертуар. Интересно, что пьесы Островского славянофильского периода, попытки изобразить «светлые типы» Попов не находит удачными. Не встречает его сочувствия и стремление Островского ограничиться изображением купечества. Видимо, здесь подразумевается необходимость обращения драматурга к темам крестьянского быта. Характерны и акцентировка нравственно-воспитательных функций драматического искусства, и противопоставление театра для многих театру для

немногих, избранных. Знаменательно и то, что наибольшее приближение к идеалу народного театра Попов находит не в слащавых официально-патриотических пьесах, а в пушкинской «Русалке». Не случайно отдельные положения статьи перекликаются с выводами статьи Пушкина «О народной драме и драме «Марфа Посадница»»<sup>8</sup>. Они близки во многом более поздним размышлениям Толстого, трактату «Что такое искусство?»

Весьма иронически откликается «Молва» на произведение Гончарова «Фрегат Паллада». В статье Попова «Кругосветные путешествия г. Гончарова» (№ 12) с насмешкой рассказывается о том, что автор ничего не вынес из путешествия, что его путевые заметки повествуют лишь о кухне, сне, собственном самочувствии, что они сводятся к пустякам личной жизни его автора». В то же время Попов отмечает талант Гончарова, израсходованный «на эти пустяки», живость и увлекательность его сказа.

Оценка «Фрегата Паллады» в «Молве» была прямолинейно-упрощенной. Не случайно она расходилась с большинством отзывов о книге Гончарова<sup>9</sup>. Тем не менее недооценка путевых очерков объяснялась тем, что, с точки зрения рецензента «Молвы», они не имели общественной ценности, воспитательного значения, были чем-то вроде «искусства для искусства». Попов ошибался, воспринимая «Фрегат Палладу» в таком ключе, но следует помнить, что осмысление произведения Гончарова как чисто художественного, противопоставленного общественным проблемам, отрицательному направлению встречается не только в славянофильской газете<sup>10</sup>. Дудышкин, Дружинин хвалили за это автора «Фрегата Паллады», Попов порицал. И его порицание, при всей ошибочности его, определялось представлением о высоком общественно-нравственном значении литературы.

Весьма иронически в «Библиографии» № 8 говорится и о произведении поэта школы «чистого искусства» Н. Ф. Щербины, об его антологических стихотворениях в древне-греческом духе, особенно об его сатирах. Бойкий и звонкий стих Щербины, по словам рецензента, редко проникнут поэтическим чувством.

Упомянув в «Библиографии» № 8 о повести Ю. Жадовской «В стороне от большого света», С. Т. Аксаков, в заметке, подписанной псевдонимом «Сотрудник «Молвы» 1832 года», с похвалой отзываясь и о повести, и о стихотворениях Жадовской. Напомним, что стихотворения Жадовской и ее повесть хвалил Добролюбов в № 6 «Современника» за 1858 г. в заметке «Стихотворения Ю. Жадовской». Аналогичный отзыв о поэзии Жадовской встречается и у Чернышевского, в черновике статьи

<sup>8</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. в 10 тт. Т. VII, М., 1964, с. 211—227.

<sup>9</sup> См. А. Г. Цейтлин. И. А. Гончаров, М., 1950, с. 142—146.

<sup>10</sup> Там же с. 143—145 об отзывах Дудышкина и Дружинина.

«Стихотворения графини Ростопчиной». По словам Чернышевского, в каждом из стихотворений Жадовской «вы найдете поэзию, потому что они действительно выражают неподдельные чувства женской души»<sup>11</sup>.

В «Молве» печатаются иногда сообщения, касающиеся зарубежной литературы. В «Смеси» № 9 с похвалой рассказывается о публичных чтениях в Киеве профессора Селина, посвященных европейской средневековой поэзии. В «Библиографии» № 8 с сочувствием говорится о намерениях Гербеля издать переводы Шиллера.

Таким образом, литературно-критические воззрения редакции «Молвы» отнюдь не являлись мракобесными, прямолинейно-реакционными, не были направленными против крупных явлений реалистической литературы. Тем не менее общая славянофильская концепция определяла литературные симпатии аксаковской газеты, сказываясь и в подчеркнута тенденциозном истолковании анализируемого материала, и в отборе имен, произведений, в откликах на одно, в умолчании о другом. В целом же литературная критика «Молвы», занимая значительное место, не стала, вопреки программным заявлениям редакции, одним из ведущих отделов газеты.

---

<sup>11</sup> Н. Г. Чернышевский, т. 3, с. 836.

## АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ГОГОЛЬ

В. М. Паперный

Статья вторая

Сложная и разносторонняя трансформация гоголевской традиции в творчестве А. Белого 1900-х гг., воплощавшаяся в его ранней прозе, эссеистике и лирике этого времени лишь фрагментарно и нерегулярно, впервые обрела синтезирующее воплощение в романе «Серебряный Голубь» (далее — СГ). Совсем не случайно поэтому, что именно в связи с СГ А. Белый, стремясь подчеркнуть внутреннее единство разнородных моментов, соотносенных в его творчестве с гоголевской традицией, использовал формулу «комплекс Гоголя» [МГ, 309]<sup>1-2</sup>. Вслед за самим А. Белым, я буду рассматривать текст СГ — а затем также другие имеющие отношение к проблеме тексты — как проявление «комплекса Гоголя» в творчестве А. Белого. Такой подход предполагает последовательное разграничение двух основных взаимно дополнительных аспектов анализа: в акронном аспекте «комплекс Гоголя» следует рассматривать как некоторое упорядоченное множество присутствующих в текстах А. Белого элементов, прямо или косвенно соотносенных с гоголевскими текстами-источниками; в историческом аспекте — как специфическое преемственное воспроизведение в мысли А. Белого гоголевской мысли. Второе разграничение, которое здесь представляется полезным принять, является чисто техническим и вытекает из характера исследуемого материала: стилистический компонент «комплекса Гоголя» и его тематический компонент (включая сюда механизмы поэтики, обеспечивающие включение соответствующего тематического материала в текст) будут описываться как в значительной мере автономные образования.

Тот факт, что в тексте СГ существует весьма значительное число фрагментов, представляющих собой стилизацию определенных гоголевских источников, достаточно очевиден. Уже в пер-

<sup>1-2</sup> Так здесь и далее даются ссылки на изд.: Андрей Белый. Мастерство Гоголя. Исследование. М.-Л., 1934.

вых критических откликах, которые вызвал роман, а позднее самим А. Белым (М Г, 297—298) и, вслед за ним, многими исследователями его творчества, было указано на множество соответствующих параллелей, стилистических и текстуальных<sup>3</sup>. Тем не менее, вопрос о том, какая взаимосвязь может быть установлена между разнообразными обнаруживаемыми в СГ частными случаями стилизации, остается неясным. Единственная попытка установить такую взаимосвязь, предпринятая К. Сёке, должна быть признана неудачной. Утверждая, что художественному миру СГ присуща двуплановость — одновременное развертывание в «мистическом плане», которому соответствует прямой авторский голос, и в «плане стилизованного быта», которому соответствует голос рассказчика, стилизующий гоголевского Рудого Панько, К. Сёке рассматривает воспроизведение в СГ элементов гоголевского стиля как прием, имеющий, в основном, функционально-тематическое значение (предсказывающий тему быта)<sup>4</sup>. Этому явно противоречит тот факт, отмеченный, впрочем, и К. Сёке, что и авторский голос в СГ стилизован, причем также под воздействием Гоголя<sup>5</sup>. Таким образом, стилизация и авторский стиль здесь по существу неотделимы, — и именно это обстоятельство требует объяснения.

Хотя всякий раз, когда А. Белый аналитически интерпретировал стиль, он говорил об отдельных «стилистических приемах», в более общем плане ему было присуще убеждение, что стиль есть выражение сущности личности — «выражение в форме жизненного ритма души»<sup>6</sup>. Мифологически отождествляя себя с Гоголем, А. Белый стремился быть новым Гоголем, и стилизация была осознана им как средство достижения этой цели. Понятно поэтому, что стилизация не исчерпывалась для А. Белого использованием отдельных приемов или цитат, но явилась таким механизмом, который должен был обеспечить полное 'присвоение' гоголевского стиля.

Стиль, как и всякий знак, билатерален: его планом выраже-

<sup>3</sup> См., например: А. В. Амфитеатров. Андрей Белый. — Собр. соч. т. 15, СПб., 1912, с. 229; В. Боцяновский. Литературные наброски. — Русские ведомости, 1910, 5 мая; С. Адрианов. Критические наброски. — Вестник Европы, 1910, № 7, с. 390; В. Л. <Львов-Рогачевский>. Андрей Белый. Серебряный Голубь. — Современный мир, 1910, № 9, с. 170. Из современных работ наиболее пространное описание гоголевских элементов стиля А. Белого дано в: Anton Höpfig. Andrej Belyjs Romane. Stil und Gestalt. München, 1965, SS. 41 ff.

<sup>4</sup> Каталин Сёке. Двуплановость и две формы повествования романа Андрея Белого «Серебряный Голубь». — Acta universitatis Szegediensis. Материалы и сообщения по славяноведению. Szeged, 1977, с. 86—91 и др.

<sup>5</sup> Там же, с. 95.

<sup>6</sup> Андрей Белый. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910, с. 121.

<sup>7</sup> Ср.: М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. 3-е. М., 1972, с. 324 и др.

ния является некоторое множество рассеиваемых в тексте специфических параметров, а планом содержания — функция, соотношенная с авторским 'Я' — «точка зрения»<sup>7</sup>. Наиболее распространена такая разновидность стилизации (я называю ее *'репродуктивной стилизацией'*), в рамках которой воспроизводятся определенные ограниченные аспекты как плана выражения, так и плана содержания стиля-источника. Чтобы стилистическая репродукция могла быть реально воспринята, она должна охватывать достаточно пространственные сегменты текста. Однако в том случае, когда дополнительно имеет место цитация лексических элементов текста-источника, стилистическая репродукция может быть локализована и в относительно коротком сегменте текста (этот частный случай я называю *'стилистической цитацией'*). Помимо стилистической репродукции возможна еще и другая разновидность стилизации:

*'генеративная стилизация'*: воспроизводится только план содержания стиля-источника как некоторый механизм генерации сходного стиля; в этом случае для манифестации соотношенности со стилем-источником используются чисто формальные способы — вплоть до особых, внешних по отношению к тексту, авторских указаний<sup>8</sup>.

В тексте СГ доминируют проявления репродуктивной стилизации. Так, например, описание села Целебева в начале I главы СГ в первых фразах («Славное село Целебево, подгородное, среди холмов оно да лугов, туда сюда раскидалось домишками...» [СГ, 1, 10]<sup>9</sup>) представляет собой репродуктивную стилизацию, которая далее переходит в прямую цитацию фрагментов «Сорочинской ярмарки»<sup>10</sup>, в частности — в стилистическую цитацию. Примерами репродуктивной стилизации могут служить также все те части текста СГ, где в рассказчике опознаваем некий «гоголевский герой с ограниченным умственным горизонтом», а также фрагменты вроде следующего: «У, как шумят деревья, треплется Катина синяя юбка, <...> У, как посвистывает, как ходит вокруг сырая трава» [СГ 1, 211], имеющие конкретно маркированный источник (ср. в «Мертвых душах»: «У, какая сверкающая, чудная, незнакомая земле даль» [6, 220]\*).

<sup>8</sup> Приведенная классификация не является единственно возможной, конечно. Ср. классификацию, данную в: Władimir M. Papierny. Poetyka stylizacji w twórczości Andrieja Bielego. Przyczynek do problemu: Biely a Gogol. — Pamitnik Literacki, 1980, N 4, s. 196—199.

<sup>9</sup> Так здесь и далее указываются том и страница по изд.: Андрей Белый. Серебряный Голубь. Роман. Т. 1, 2. Берлин, 1922.

<sup>10</sup> См.: Каталин Сёкс, указ. соч., с. 88—89.

\* Так здесь и далее указываются том и страница по изд.: Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч. Т. I—XIX. М.-Л., изд. АН СССР, 1937—1952.

Механизмы генеративной стилизации были развиты А. Белым позднее, однако уже в СГ у А. Белого было стремление использовать стилизацию для выявления 'своей точки зрения', контрадикторной по отношению к 'точке зрения текста-источника', не прибегая, вместе с тем, к полемике стилей, т. е. *пародии*. В этом отношении весьма характерен следующий фрагмент: «Скольких, скольких в тайне сжигает полевая мечта; о русское поле, русское поле! Дышишь ты смолами, злаками, зорями: есть: где в твоих просторах, задохнуться и умереть» [СГ 2, 96]. Здесь содержится явно полемическая ассоциация с образами финала «Мертвых душ», так что гоголевские образы величия России («поля неоглядные», «необъятный простор» [6, 220—221]) превращаются у А. Белого в символы разрушения и смерти; но стиль фрагмента в целом — 'позитивно гоголевский'. Впрочем, точнее было бы утверждать, что А. Белый создает некоторую альтернативу стилю-источнику — стиль Нового Гоголя, в котором новая точка зрения на мир как бы заново находит себе выражение, попутно, так сказать, исправляя прежние (допущенные 'Старым' Гоголем) ошибки.

Тематический компонент «комплекса Гоголя» в СГ, в основном, формируется вокруг двух ключевых концепций: мифопоэтической концепции Автора, Нового Гоголя, сумевшего разглядеть и преодолеть опасность саморастворения в «стихии» народного мира, и мифопоэтической концепции народного мира, России (которая является переработкой соответствующей тематики Гоголя). Первая из этих концепций развернута в повествовании о судьбе Дарьяльского (а также выявлена на уровне стиля СГ), вторая — в описаниях народного мира (а также в авторских лирических монологах).

Среди других ассоциативных линий, довольно многочисленных, в которые в СГ включен Дарьяльский, одна из важнейших — линия: 'Дарьяльский — Гоголь — Автор'. Это сопоставление реализовано через тему Колдуна, восходящую к «Страшной мести» Гоголя, в двух противоположных отождествлениях: (1) 'Дарьяльский-Колдун' (ср. в статье А. Белого «Гоголь»: «Гоголь любит Россию, как колдун дочь свою Катерину»<sup>11</sup>). Данное отождествление присутствует во всех эпизодах, описывающих отношения Дарьяльского с Катей Гуголевой (ср. Катерина в «Страшной мести», ср. также фоническую ассоциацию «Гуголева/Гоголь», являющуюся знаком-манifestатором соотносительности текста с 'гоголевским миром'). Имя Дарьяльского, Петр, и такие признаки, как «красная рубаша» и «глаза — уголья, прожигающие душу до тла» [СГ 1, 270, 276 и др.], представляют собой цитатные мотивы, извлеченные из «Страшной мести» [1, 251; 256 и др.], где они характеризуют Колдуна.

<sup>11</sup> Андрей Белый. Луг зеленый, с. 113.

(2) 'Дарьяльский-жертва Колдуна' (ср. в упомянутой статье: «душа Гоголя вылетела из мира, как душа пани Катерины»<sup>12</sup>). Данное отождествление реализовано в эпизодах, рисующих отношения 'Дарьяльский — сектанты' (и, шире — «Дарьяльский — народ»), причем в функции Колдуна здесь выступает глава секты Кудеяров<sup>13</sup>, с теми же признаками «красной рубахи» и страшных глаз [СГ 2, 239 и др.]. Кудеяров в СГ — персонафикация демонических сил, во власти которых находится Россия и которые «сжигают» Дарьяльского [СГ 2, 103]. Веря в «великое будущее» России [СГ 2, 102], Дарьяльский пытается слиться с ней, и Россия его «поглощает» [СГ 2, 103]. Гибель Дарьяльского, образующая явную параллель тому представлению о ситуации трагического конца Гоголя, которое было у А. Белого, является одновременно мифологическим жертвенным «самосожжением» самого А. Белого: сгорая под именем другого, он — пользуясь его же словами — «собирает свой пепел в урну, чтобы не заслонить света своему живому «я»<sup>14</sup>. Источник же этой способности уцелеть А. Белый видит в обновленном понимании России, понимании, внутренне связанном с гоголевским, но его переоценивающим.

Мифопоэтическая концепция России строится в СГ как развитие двух гоголевских тем, восходящих, прежде всего, к «Вечерам на хуторе близ Диканьки», — тем «народа» и «нечистой силы». Вслед за Гоголем, А. Белый изображает народ как слитную целостность в ее сверхиндивидуальных проявлениях: в многоголосом шуме и пестроте ярмарки города Лихова, в праздниках села Целебеева, с их буйным весельем, всенародным пьяным разгулом и всенародным же пеньем и плясками [СГ 1, 160, 246 и др.]. Однако в противоположность Гоголю, А. Белый оценивает праздничную идиллию народной жизни как иллюзию, за которой скрыта «темная бездна» [СГ 1, 155] — «стихия», находящаяся во власти «нечистой силы», испепеляющего дьявольского «огня». Метонимические символы «огневых» демонических сил реализуются в СГ через цитатные мотивы «красной свитки» («Сорочинская ярмарка» 1, 117 и далее) и «красного жупана» и «страшного огневого взгляда» Колдуна («Страшная месть»), с которыми соотнесены все проявления «огневого» и «красного»: «страш-

<sup>12</sup> Там же с. 108.

<sup>13</sup> А. Белый в МГ зафиксировал следующий полигенезис своих персонажей: «Матрена — сложение из Катерины, Оксаны, Солохи и ведьмочки, взятых сквозь призму больной из «Хозяйки» <(Достоевского — В. П.)>, а Кудеяров — сплав Мурина с Колдуном и с Панько; <...> Сам Дарьяльский — оторванец, как Петрусь и Хома, тшетно тшщайсь примужичиться; как и с ними, с ним приключается худо» [МГ, 301]. При этом эпитет «оторванец от рода» применен и к Колдуну, и к самому Гоголю [МГ, 49—51].

<sup>14</sup> Слова из Предисловия к сб. «Урна». См. Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 545.

ный огонь» в глазах и «красное» в одежде Дарьяльского и Кудеярова; гибельный «сладостный огонь», горящий в страсти Дарьяльского к Матрене; «огневос» и «красное», переходящее в «скотское» «свинос» «нечистос» в лицах сектантов (ср. в «Сорочинской ярмарке» сюжетный мотив превращения «красной свитки» в «свиные рыла»); «огонь», который источает машина — «красный черт», появляющаяся в деревне как символ ее грядущей гибели в «огне» промышленной цивилизации; «огонь»; который несет в себе и в котором «горит» Россия и т. д. [СГ 1, 96, 214; 2, 140—151, 198—199 и др.].

Как и в «Мертвых душах» Гоголя, понимание России резюмируется в СГ в авторских лирических монологах, причем А. Белый воспроизводит в них не только стиль, но и характерные композиционные структуры гоголевских источников (что, впрочем, сопровождается прямой *полемикой*). Так, например, авторский монолог в СГ: «Не так ли и ты, старая умирающая Россия, гордая в своем величии и застывшая <...> под ногами твоими разверзается бездна: посмотришь ты, и свалишься в бездну», прерывается словами: «Вам, бабушка, кофе или чаю?» [СГ 1, 155] точно так же, как в «Мертвых душах» авторская лирическая хвала России прервана восклицанием Чичикова: «Держи, держи, дурак!» [6, 221]. (Ср. у Гоголя: «Не так ли и ты, Русь, словно бойкая несобгонимая тройка несешься?» [6, 247]).

Включение в СГ гоголевской тематики сопровождается использованием характерных для Гоголя способов введения этой тематики в текст — повествовательных форм. Однако лишь в некоторых случаях А. Белый «копирует» свой источник (введение авторских лирических монологов, пространственных детализированных описаний). В целом же А. Белый не стремился к тому, чтобы овладеть всей системой индивидуального *повествовательного языка* Гоголя. Объектом переработки для А. Белого были непосредственно *тексты* Гоголя, которые воспринимались им в упрощенно-свернутом виде, так что А. Белый как бы «вкладывал» в них свой собственный повествовательный язык. Сложная и многоступенчатая система повествования Гоголя разлагалась при этом на элементарные единицы, и там, где это было возможно, такие единицы прямо выделялись, а там, где такой возможности не было, гоголевский повествовательный материал подвергался операции свертывания.

В этом отношении исключительно интересен включенный в СГ рассказ о генерале Чижикове, сюжет которого представляет собой мифологизированную и ироническую трансформацию гоголевского сюжета о Чичикове: Чижиков приезжает на тройке (ср. тройка Чичикова), о нем слухи как о «генерале Скобелеве», «разбойнике Чуркине», «графе Куди-Кудтай-Затрубинском» (ср. в «Мертвых душах» предположения чиновников, что Чичиков —

Наполеон, агент генерал-губернатора<sup>15</sup>, капитан Копейкин и т. д.), наконец имеется прямая фоническая ассоциация: 'Чижи-ков/Чичиков' [СГ 1, 187—190]. Но в действительности Чижи-ков — «агент III отделения Матвей Чижов», т. е. *провокактор*, и сложный гоголевский сюжет оказывается преобразованным в группу мотивов, соотносенных в СГ с темой провокации (темой, вызывающей большой интерес в литературе начала XX в., но, естественно, отсутствовавшей у Гоголя).

Композиционно рассказ о генерале Чижикове играет в СГ такую же роль, как «Повесть о капитане Копейкине» в «Мертвых душах» [ср. МГ, 301], однако имеются и существенные отличия. Этот рассказ не выделен в СГ (в отличие от «Повести» Гоголя) в отдельную вставную новеллу, что и понятно: Чижи-ков в СГ — персонаж того же повествовательного уровня, что и остальные персонажи, в то время как капитан Копейкин у Гоголя — это 'метAPERсонаж', принадлежащий к иному, чем другие персонажи «Мертвых душ», повествовательному уровню. 'МетAPERсонажем' в СГ является персонаж «чужого» — гоголевского — текста: Чичиков, и сложная фабула повествования о Чижикове превращена в группу мотивов, а весь сюжет в целом свернут в тему, которая экспонируется в определенной конфигурации этих мотивов<sup>16</sup>.

Таким образом, временные повествовательные структуры оказываются преобразованными в мифологизированные пространственные структуры, так что временной характер развертывания текста преодолевается путем многократного проецирования как текста в целом, так и отдельных его сегментов на некоторое абстрактное семантическое пространство, образованное множеством «чужих» текстов. В пределе и идеале это множество совпадало для А. Белого со всей мыслимой им мировой культурой, и, ориентируя каждый свой текст на это множество, А. Белый стремился осуществить универсальный синтез культурных традиций. Разумеется, в том, что касалось конечной цели, его ожидало разочарование, но на пути к ней А. Белый достиг другой, более частной и никогда сознательно им не выдвигавшейся цели: он создал поэтику, обеспечившую возможность перерабатывать *существующую во времени традицию* в структуру, чисто пространственную по своему характеру — в семантическую структуру художественного текста.

<sup>15</sup> К этому следует добавить ряд соответствующих цитатных мотивов, извлеченных из «Ревизора» (тема Хлестакова — «генерала, да только с другой стороны» и т. п. [4, 44]).

<sup>16</sup> Исходя из сказанного, *тему* можно определить как 'inya' некоторого свертываемого сюжета, а *мотив* — как 'inya' любого сегмента этого сюжета. (Между мотивом и темой отношения подчиненности, а множество мотивов образует пространственную структуру, подобную орнаменту). Ср. в связи с этим Ю. М. Лотман. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XX века. — Труды по знаковым системам. VII. Тарту, 1972, с. 120, 142.

Воспроизведенные в СГ определенные элементы стиля, тематики и поэтики Гоголя совокупно образуют интегральную составляющую текста СГ и, следовательно, прежде всего выступают как специфические характеристики этого текста, в принципе ахронные. Однако поскольку эти характеристики возникли не сами по себе и вне всякого времени, но в исторически-конкретной сфере мысли А. Белого, целенаправленно сориентированной на гоголевскую традицию, постольку они представляют собой исторические факты — факты данной литературной традиции, в своей совокупности образуя модель — или фрагмент модели — этой традиции. Фактически именно такая модель, возможно, лишь весьма приблизительная, и была получена нами выше. Теперь ее следует интерпретировать исторически, т. е. понять в контексте мысли А. Белого, в котором она возникла. Но мысль А. Белого нигде не дана вне определенных текстовых манифестаций и должна быть поэтому реконструирована. Такую реконструкцию возможно и одновременно наиболее целесообразно провести, анализируя изменения, внесенные А. Белым в 1910-е гг. в его модель гоголевской традиции, сложившуюся к концу 1900-х гг.

Наиболее разительные изменения претерпевает в 1910-е гг. артикуляция А. Белым гоголевской темы России — темы, которую он неизменно рассматривал как ключевую в наследии Гоголя и через которую он осознавал свою внутреннюю связь с Гоголем<sup>17</sup>. Так, в романе «Петербург» (далее — Пб) А. Белый не только воспроизводит характерную гоголевскую антитезу, в рамках которой Россия выступает в качестве позитивной противоположности Петербургу, но и возвращает к исходной значимости гоголевские образы пространственной безмерности и стихийной мощи России, причем именно те образы, которые в СГ представляли как символы страшных и губительных сил. Тема России вводится в Пб в кратких лирических монологах («Неизмеримости летели навстречу. Русь! Русь!» [Пб 1, 109<sup>18</sup>]), иногда даже редуцируемых до обращений-восклицаний («О Русь!», «Ты, Россия, как конь!» и т. п.), и соответствующие образы Гоголя цитируются здесь без характерной для СГ переоценки. Однако в Пб идея слияния со «стихией народной души» предстает еще в достаточно умеренной форме, и лишь позднее, в лирике А. Белого 1917—1918 гг., она развивается до крайних пределов. Стремление слиться с огненным стихийным потоком («Рыдай, буревая стихия, В столбах громового огня. Россия! Россия! Россия! Безумствуй, сжигая меня!»), даже погибнуть под действием страшных

<sup>17</sup> Ср. в связи с этим: Андрей Белый. Воспоминания о Влоке. — Эпопея, кн. 4. Берлин, 1922, с. 129.

<sup>18</sup> Так здесь и далее даны указания на номера тома и страницы по изд.: Андрей Белый. Петербург. Роман, т. т. 1, 2. Берлин, 1922.

стихийных сил («Волною молний душу преисполни, Мечами глаз добей») <sup>19</sup> — все это свидетельствует о, казалось бы, полном разрыве А. Белого с его более ранней точкой зрения, согласно которой подобное стремление губительно сказалось в судьбе Гоголя и подлежит преодолению. Впрочем, более пристальное сопоставление позволяет со всей ясностью увидеть, что перед нами в данном случае не две противоположных точки зрения, а два очень близких варианта одной и той же точки зрения. В самом деле, и в 1900-е гг. А. Белый был убежден, что предотвращение губительных последствий самопогружения в «испепеляющий» «стихийный» мир достижимо путем его «изучения» <sup>20</sup>, что таким путем ему удастся пройти живым через «огонь», «испепеливший» Гоголя, избегнув трагического конца Гоголя. И проецируя на Гоголя негативный аспект своего собственного миропонимания, А. Белый осуществлял чисто мифологическую операцию «сожжения» неприемлемого Своего под именем Другого. Однако подобная операция, представляя собой лишь идеологический жест, не освобождала А. Белого от того, что лежало в основе его видения и от чего он отказаться не мог и не желал, — от дюнисийского порыва к разрушению всякой структурности и растворению всякой индивидуальной единичности в универсальном стихийном потоке.

Философия «стихийности» представляла собой не просто некоторую ограниченную интеллектуальную концепцию, но фундаментальную черту мышления А. Белого. Он стремился видеть мир как единый поток взаимопроникающих идей и стремился строить художественную картину мира в соответствии с таким видением. Этой цели и служила созданная А. Белым особая поэтика, окончательно выработанная им в процессе создания романа Пб. Текст Пб строится путем наложения на довольно слабо выраженные повествовательные структуры потока мифо-идеологических ассоциаций, который разрушает эти структуры, и нечто аналогичное имеет место и на уровне стиля, и на уровне общей интеллектуальной концепции (создается образ реальности, полностью погруженной в сферу стихийного) и т. д. Все, к чему А. Белый обращает взор, утрачивает онтологический харак-

---

<sup>19</sup> См.: Андрей Белый. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966, с. 381, 371. Во втором из приведенных фрагментов инкорпорируется автоцитата — мотив «жестоких очей», обращенных на поэта Россией. Этот мотив был введен в одном из стихотворений сборника «Пепел» (там же, с. 159) в качестве контаминации гоголевских мотивов «полных ожиданий очей», обращенных на поэта Россией (финал I тома «Мертвых душ») и страшного взора Колдуна («Страшная месья»). Прочитывая указанный мотивный комплекс, А. Белый изменил его смысл на противоположный. Ср. также взаимно коррелирующие темы «исчезновения в пространстве» России — в «Пепле» (там же, с. 160), и самоуничтожения поэтического «Я» — в приведенных фрагментах.

<sup>20</sup> См.: Андрей Белый. Луг зеленый. Книга статей. М., 1910, с. 109.

тер и превращается в «мозговую игру», утрачивает определенность и обнаруживает тенденцию к переходу в Другое. Здесь ни одна ценность неспособна устоять в стихийном потоке идей, живущих своей собственной, независимой от реальности и властвующей над нею жизнью. И Гоголь растворяется А. Белым в этом потоке идей, так что «гоголевское» претерпевает самые невероятные метаморфозы, вступает в самые невероятные идеологические сочетания. И все же истолкование Гоголя не становится у А. Белого полностью «стихийным», полностью иррациональным (в этом случае оно оказалось бы просто бессмысленным), но обнаруживает устойчивую рациональную прикрепленность к определенным конкретным элементам «гоголевского», а также определенную взаимосвязь между двумя основными группировками этих элементов, тематической и стилиевой. Указанная взаимосвязь проявляется в сохранении постоянной корреляции между ними, так что переход от установки на позитивное воспроизведение стиля Гоголя — чему соответствовало преобладание форм репродуктивной стилизации в СГ — к установке на негативное воспроизведение этого стиля — чему соответствует преобладание форм генеративной стилизации в Пб — сопровождается переходом от идеологически негативного воспроизведения гоголевского тематического материала в СГ к идеологически позитивному — в Пб. Данная корреляция совсем не является формальной игрой, но выражает основную глубинную точку зрения А. Белого на Гоголя: А. Белый внутренне отождествляет себя с Гоголем и вместе с тем стремился быть новым Гоголем, стремился к обновлению; в СГ это стремление проявлялось в сфере тематики, в Пб — в сфере стиля, однако идея была одна, и поэтика стилизации оказалась в Пб точно таким же инструментом ее проведения, как и система идеологических акцентов, оформлявших гоголевскую тематику в СГ.

Стилистическая ориентация на Гоголя в Пб кажется значительно более слабой сравнительно с СГ. Здесь исчезает сказочный рассказчик СГ, ориентированный на Гоголя (впрочем, скорее как исключение, такой рассказчик вводится в Прологе Пб, особенно явно — в «сириновской» редакции), исчезают пространные объективные описания, редуцируется функция авторских лирических монологов. Сами приемы цитации и стилизации оказываются крайне субъективными, отрываются от источника, их гоголевское происхождение часто невозможно узнать без авторского стороннего комментария (например, то, что Попришиным в Пб «оказывается Коген, утверждающий, что сознание определяет бытие» [МГ, 304], уже совсем никак нельзя понять из текста романа). Широкое применение приемов гротеска, гиперболизации, фантастического и иронического описания быта, овеществления живого, приемов орнаментальной игры со словом и т. д. — все это делает ориентацию на стиль Гоголя в Пб в принципе

опознаваемой. Однако по существу в Пб нет *ощутимого* воспроизведения стиля Гоголя, нет стилистической репродукции, но есть самостоятельная генерация стиля, сходного и вместе с тем альтернативного по отношению к стилю-источнику, т. е. имеет место генеративная стилизация, в рамках которой соотносительность со стилем-источником манифестируется не непосредственно через четкие признаки стилизующего стиля, но через посредство многочисленных пестилевых элементов, отчетливо выявляющих связь с источником<sup>21</sup>.

Многочисленные гоголевские мотивы, пронизывающие текст Пб, вступают в целый ряд различных тематических конфигураций, но все они, в конечном итоге, тем или иным образом стягиваются к единой сверх-теме Петербурга (что уже само по себе указывает на их особую семантическую значимость). Но Петербург — это не только сверх-тема всего романа, это также комплекс достаточно локализованных 'частных' тем. В этот комплекс входит и тема 'гоголевского Петербурга'<sup>22</sup>, которая экспонируется в Пб через мотивы, восходящие к Петербургским повестям Гоголя [ср. МГ, 207]. Уже в Прологе романа содержится утверждение, что «Петербург не существует» — «это только кажется, что он существует» [Пб 1, 10] (ср. в «Невском проспекте»: «Все обман, все мечта, все не то, чем кажется», [3, 45]), и этот гоголевский мотив, в дальнейшем — скрыто или явно — многократно повторяемый, становится доминантной в создаваемом в романе образе города. *Призрачный* город, в котором человек теряет свое человеческое лицо, отождествляясь с *вещью* (ср. описание С. Л. Лихутиной в Пб как «куклы», сливающейся с окружающими ее вещами [Пб 1, 79—81 и др.]); *бюрократизированный* город «присутственных мест», «канцелярий», «департаментов», «циркуляров», «чиновников», в котором человеческое начало подавлено бюрократической регулярностью; *страшный* и *гибельный* город, обрекающий человека на одиночество, безумие и болезнь, превращающий множество живых людей в нерасчлененную толпу — «медленно текущую гущу», «многоногое существо» [Пб, 2, 78—79 и др.]<sup>23</sup>, но лишаящий их надежды на подлиннос, духовное

<sup>21</sup> Вполне естественно, что А. Белый говорил о «преувеличении гоголевской манеры письма» в Пб [МГ, 309], но если для него самого самого отдельный прием как таковой мог ассоциироваться с гоголевским стилем, то для читательского восприятия все в принципе обстоит иначе, и наличие стилизации осознается, в данном случае, — *не через стиль* (ср.: Anton Höpfig, op. cit., S. S. 64—64.).

<sup>22</sup> Ср.: Л. Долгополов. На рубеже веков. О русской литературе конца XIX — начала XX века. Л., 1977, гл. 7 (на фоне общего рассмотрения темы Петербурга в романе А. Белого, здесь указано и на некоторые гоголевские источники этой темы).

<sup>23</sup> Этот мотив — свернутая цитата описания толпы в «Невском проспекте» Гоголя, на что указано самим А. Белым [МГ, 302]. См. там же с по поводу мотива бродящих по Петербургу «носов» («Нос» Гоголя. (Последний мотив — знак — манифестатор соотносительности текста с 'гоголевским миром').

единение — таким, сквозь призму образов Петербургских повестей Гоголя, увидел Петербург А. Белый в своем романе.

Но в Пб «перенесены» не только символические или идеологические атрибуты гоголевского Петербурга, но и некоторые «населяющие» его персонажи. Как гоголевский забитый чиновник описан революционер-террорист А. И. Дудкин (одновременная ассоциация с «Записками сумасшедшего», откуда идут мотивы бреда и безумия персонажа, и с «Шинелью», причем в последней ассоциации «значительным лицом», угнетающим А. И. Дудкина (~Башмачкина) оказывается «особа» Липпанченко [ср. МГ, 305]). С гоголевским Башмачкиным ассоциирован Н. А. Аблеухов, а в А. А. Аблеухове функции угнетаемого мелкого чиновника и угнетающего «значительного лица» объединены [ср. МГ, 305].

Петербург изображается в Пб как порождение демонического сознания («наваждение»), и это создает почву для развертывания темы Петербурга через гоголевскую тему «нечистой силы» и соответствующие мотивы, предидирующие данную тему.

1) Мотив «красной свитки» (источник — «Сорочинская ярмарка» Гоголя). Этот мотив имплицитно присутствует во всех эпизодах, где появляется «красное домино» (на Н. А. Аблеухове, на «старинном туранце» — [Пб 1, 77—81 и др.; 2, 51—52]), и вообще все красное («красные флаги» на улицах и т. д.), создавая соотношенность этих эпизодов с гоголевской темой «нечистой силы». Целостный миф, который метонимически представляет мотив «красной свитки», экспонирован в эпизоде Пб [Пб 1, 220], описывающем бал: здесь появляется (спасающее С. П. Лихутину) «белое домино» (ср. «белая свитка» у Гоголя [1, 114]), символизирующее высшее Добро. Таким образом, соответствующий фрагмент сюжета «Сорочинской ярмарки» преобразован в Пб в вариант апокалиптического мифа о победе Белого всадника над Красным Драконом<sup>24</sup> [ср. Отк 12, 3; 9, 11—4]

2) Мотив Колдуна (источник — «Страшная месть» и осмысленный через сюжет «Страшной мести» «Портрет» Гоголя). Этот мотив в тексте Пб сложно диверсифицирован:

а) В эпизоде явления Н. А. Аблеухову «старинного туранца» и в эпизоде явления А. И. Дудкину Шишнарфиева: Н. А. Аблеухов и А. И. Дудкин — жертвы колдовских чар, а Колдун (= Ростовщик из «Портрета» [ср. МГ, 305, 309]) — персонификация Восточной опасности в первом случае, и провокации (Шишнар-

---

<sup>24</sup> Впрочем, у Гоголя «белая свитка» — признак чисто человеческого (в нее одет влюбленный парубок) и, таким образом, миф целиком «вложен» А. Белым в текст Гоголя. Следует заметить также, что поскольку описанное мотивное сцепление скрыто спроецировано на биографическую коллизию 'А. Белый — А. Блок — Л. Д. Менделеева' (что само по себе достаточно известно), постольку в этом сценплении содержится и потенциальное мифопоэтическое отождествление Блока с гоголевским Колдуном, позднее уже в явном виде представленное в МГ.

фиев тождествен Липпаченко) — во втором<sup>25</sup>. Липпаченко, передающий для Н. А. Аблеухова «сардинницу ужасного содержания» и как бы магически вдохновляющий его на отцеубийство (ср. братоубийство в «Страшной мести»), сам оказывается убитым своим «братом по партии» — А. И. Дудкиным (ср. убийство Колдуна Всадником — рыцарем<sup>26</sup> в «Страшной мести»).

б) С другой стороны, в качестве Колдуна в Пб выступает А. А. Аблеухов: он персонифицирует демоническое сознание, порождением которого является, по А. Белому, Петербург; он выступает как Колдун по отношению к России, которую он «околдовывает» посредством циркуляров (мотив демонической природы бюрократии — ср. также известную аналогию с «нетопырем» — К. П. Победоносцевым); его демоническое влияние постоянно ощущает сын.

в) Наконец, в ряде эпизодов в качестве Колдуна выступает Н. А. Аблеухов: особенно ярко это отождествление проявлено в эпизодах, где Н. А. Аблеухов, облеченный в «красное домино» (ср. «красный жупан» Колдуна), 'нападает' на С. П. Лихутину (ср. попытки Колдуна в «Страшной мести» соблазнить Катерину), менее отчетливо — в замысле Н. А. Аблеуховым отцеубийства (частичная аналогия гоголевского мотива братоубийства).

Отдельные мотивы, предидущие в Пб тематический комплекс 'нечистая сила' — провокация — Восточная опасность', не обладают жесткой соотнесенностью с определенными персонажами, но свободно перераспределяются, так что персонажи оказываются либо объединенными (Липпаченко — А. А. Аблеухов — «старинный туранец» — Н. А. Аблеухов), либо расщепленными (Н. А. Аблеухов — одновременно «Колдун» и «жертва Колдуна»). Отмеченное расщепление образа Н. А. Аблеухова весьма сходно с аналогичным расщеплением образа Дарьяльского в СГ, что, по-видимому, включает и соответствующую ассоциацию с концепцией А. Белого о двойственности Гоголя и оживляет весь соответствующий комплекс представлений, связанных с присущим А. Белому видением себя как Нового Гоголя.

Вместе с тем, ориентированное на Гоголя высокое сознание А. Белым своей миссии как художника присутствует лишь на уровне общего замысла Пб, тогда как на уровне текста объективирован совершенно иной образ автора — образ человека, являющегося, подобно героям Петербургских повестей Гоголя, подлин-

<sup>25</sup> Ср.: Н. Пустыгина. Цитатность в романе Андрея Белого «Петербург». Статья 1. — Уч. зап. Тартуского гос. университета. Вып. 414. Тарту, 1977, с. 84, 95—96.

<sup>26</sup> В сцене убийства Липпаченко А. И. Дудкин изображен в позе Медного Всадника (см. Л. Долгополов, ук. соч., с. 242), и уже через этот мотив дан гоголевский мотив Всадника-мстителя, коннотированный с упомянутым выше апокалиптическим мотивом.

ной жертвой Петербурга. Позиция автора в Пб — это позиция страха, неуверенности, одиночества и бессилия, перерастающих в многократно гипертрофированную мстительность гоголевского Акакия Акакиевича, грозящую уже не отдельным обладателям богатых шинелей, но обрушивающаяся на весь «старый мир», это позиция сознания, погруженного в сферу безумия и бреда, многократно гипертрофирующих безумие и бред гоголевского Поприщина<sup>27</sup>. Описанное противоречие только скрыто намечено в Пб, однако достаточно скоро после Пб, в «Записках чудака», А. Белый прямо указал на него, заявив в Предисловии, что его задача в этой повести — «сорвать маску с себя, как с писателя и рассказать о себе, человеке»<sup>28</sup>. Но человеческая судьба героя отчетливо смоделирована по судьбе героя «Записок сумасшедшего» (на что указывает уже название повести А. Белого), и это не есть образ эмпирической человеческой «судьбы» А. Белого, но насквозь идеологизированная объективизация его кризисного мышления, устремленного к саморастворению в потоке оживших идей и одновременно исполненного осознания разрушительности их иррациональной власти. Кризис, о котором идет речь, не был чем-то новым для А. Белого, и не было новым его убеждение, что преодолевать этот кризис следует не путем отказа от разрушительных идей, а путем «изучения» — рационального познания и самопознания. Однако лишь к середине 1920-х гг. А. Белый полностью сориентировал на этот путь все многообразие аспектов своей интеллектуальной деятельности, в значительной мере изменив характер ее направленности. Об этом он сам достаточно четко сказал: «Пора написаний прошла. Наступила пора прочтений всего, в сердце написанного»<sup>29</sup>. Наступление «поры прочтений» было ознаменовано и новым переосмыслением, на этот раз последним, «комплекса Гоголя» в творчестве А. Белого.

---

<sup>27</sup> Было бы явным преувеличением, однако, отождествлять позицию автора, манифестированную в тексте и являющуюся его частью, со всей полнотой реальной духовной позиции А. Белого, как это обычно делали современники. (См., например: Вячеслав Иванов. Родное и вселенское. Статьи. М., 1917, с. 100; Н. Бердяев. Астральный роман (Размышление по поводу романа А. Белого «Петербург») — Биржевые ведомости, 1916, 1 июня).

<sup>28</sup> Андрей Белый. Записки чудака, ч. 1. Берлин, 1922, с. 7.

<sup>29</sup> См.: Андрей Белый. Почему я стал символистом и почему я не перестал им быть на всех фазах моего художественного развития. — ЦГАЛИ, ф. 53, оп. 1, № 74.

## ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ЦИКЛУ БЛОКА «СНЕЖНАЯ МАСКА»

З. Г. Минц, А. П. Юлова

Цикл Блока «Снежная маска» не раз рассматривался в научной литературе<sup>1</sup>. Однако ряд аспектов значений этого «загадочного» цикла до сих пор не прояснен. Ниже будут рассмотрены те из них, которые связаны с генезисом «Снежной маски».

В работах о Блоке часто цитируются слова поэта: «Я привык сопоставлять факты из всех областей жизни, доступных моему зрению в данное время, и уверен, что все они вместе всегда создают единый музыкальный напор» (3, 297). Эти слова — действительно важный ключ к пониманию блоковских произведений: почти в каждом из них, сложно переплетаясь, отразились впечатления от исторических событий — и от фактов частной жизни художника; от реальности — и от книг; от философии, публицистики — и от образов искусства. Не изучив разнообразных импульсов творчества Блока, генезис его произведений, невозможно понять и их целостного значения.

Сказанное особенно справедливо по отношению к «Снежной маске» (конец 1906 — нач. 1907 г.). Цикл этот единодушно признавался читателями, критиками и позднейшими исследователями одним из самых «непонятных» произведений Блока. Посмотрим, как раскрываются настроения и образы «Снежной маски» на фоне жизненных и культурных впечатлений поэта этого времени.

«Большая» история, революция, бурный русский 1906 год, как кажется с первого взгляда, почти не отразились в «Снежной маске».

Действие цикла происходит то в безграничных космических

<sup>1</sup> Общий анализ цикла см.: Д. Е. Максимов. О мемуарах В. П. Веригиной и Н. Н. Волоховой. — Уч. зап. ТГУ. Вып. 104. Тарту, 1961; В. Сапогов. «Снежная маска» Александра Блока. — В кн.: Русская литература XX века. Советская литература. М., 1966; З. Г. Минц. Лирика Александра Блока (1907—1911). Вып. 2. Тарту, 1969; Irene Masing. A. Blok's "The Snow Mask". An Interpretation. Stockholm, Almqvist & Wiksell, s. a. Отдельные замечания о «Снежной маске» есть почти во всех монографиях последних десятилетий (Н. Венгрова, П. Громова, Б. Соловьева и др.).

просторах и «безднах», то в каких-то загадочных «комнатах». Лирический герой охвачен яркой и мучительной «ледяной страстью» к демонической «снежной деве», которая увлекает его «из комнат» в мир буранов и льдов; герой сжигает себя «на снежном костре» этой злой, холодной, но желанной страсти. Все коллизии цикла носят интимный характер. И, тем не менее, можно без малейшего преувеличения сказать, что именно настроения и мысли революционных лет определяют основное звучание «Снежной маски».

Как известно, Блок, подобно большинству «младших символистов», воспринял революцию как стихию — «естественное», не контролируемое разумом, иррациональное отражение народных «страстей». Революция 1905 г. ощущается им, прежде всего, как разрушение мира «сытых». Разрушение, гибель — это для Блока в 1906 г. — зло особое. В нем поэт видит не только неизбежность, но и высокую цель — путь к «земному раю». Откровение лирического героя «Снежной маски»:

... знаю,

Что путь открыт наверно к раю  
Всем, кто идет путями зла (2,216) —

подготавливает и во многом объясняет образ «святой злобы» в поэме «Двенадцать».

Образ революции как стихии естественно вызывает в поэтической памяти мотивы природного, «космического» ряда — символы восстания как огня (стих. «Пожар», «Сказка о петухе и старушке»), наводнения (концовка драмы «Король на площади»), буранов, вихрей и снегов. Не случайно пейзажи «снежного» цикла так близки снегам и вьюгам «Двенадцати».

Другая, не менее важная параллель «страстям» революции — «демоническая» и прекрасная земная страсть. Она также стихийна (не познаваема «умом», не управляема волей отдельных людей), так же губительна, — но так же ведет к неведомым прекрасным целям. Родственность восприятия революции и страсти, гибели старого мира — и разрушения дома, семьи неоднократно подчеркивалась Блоком:

... Она могла убить —  
Могла и воскресить. А ну-ка, ты  
Убей, да воскресь потом! Не можешь?  
А женщина с рабочим могут.  
(2, 334).

Единая природа «страстей» бунта и интимных чувств очевидна и в лирической драме «Король на площади», и в «Песне Судьбы», и в других произведениях 1906—08 гг. В этой связи интересна блоковская заметка к поэме «Возмездие» от 24 февраля 1911 г.:

герой поэмы, в котором нетрудно узнать Блока, в канун революции «попал в общество людей, у которых не сходили с языка слова «революция», «мятеж», «анархия», «безумие» <...>. Каждый «безумствовал», каждый хотел разрушить семью, домашний очаг — свой вместе с чужим» (3, 460). Биографическая основа этой заметки ведет нас к событиям 1906 г., в которых для Блока неразрывно сплелись «страсти» эпохи и интимные. И если социальным «макромиром», давшим тему циклу, была революция, то «микромир», в котором родились настроения «Снежной маски», — это, как известно, атмосфера влюбленности Блока в актрису театра В. М. Комиссаржевской Н. Н. Волохову и обстоятельства, сопровождавшие эту «метельную страсть»: репетиции «Балаганчика», где играла Волохова, катанья на санях с актрисами за город, к Финскому заливу, устроенный после премьеры «Балаганчика» «вечер бумажных дам» и т. д. Не только интимные эмоции, но и художественно преображенные черточки театрального быта, изящно-богемных развлечений отразились в «Снежной маске» (особенно — в подцикле «Маски»)².

Разнообразные, «большие» и «малые» жизненные воздействия дополняются при создании цикла (что вообще характерно для Блока) многочисленными культурными впечатлениями. Одни из них прямо определены литературной позицией Блока, его отношением к традиции и современному ему искусству; другие — относительно случайны и вовлечены в цикл лишь «объединяющей» природой блоковского таланта.

Очень важными для «Снежной маски» оказались импульсы, шедшие от творчества и жизненного облика Вяч. Иванова, с которым, по точному определению Блока, в 1905 г. их «души спели // В те дни один и тот же стих» (3, 141). Блока 1905 г. привлекло и поразило то, что Вяч. Иванов стремился показать диалектическое единство индивидуализма — и «соборности», инициативности «сверхчеловечности» — и нравственности (готовности «я» к великой жертве и гибели во имя «всех»), символистской «уединенности», эзотеричности символа — и причастности символа миру мифа, фольклора. Страсть и революция, смерть и грядущее воскресенье, эзотеризм и мифологизм всенародного искусства будущего — все, в свете огней революции и «синтетических» устремлений Вяч. Иванова, оказалось равным всему: противоположности переходят друг в друга, обнажая свое единство³.

² См. воспоминания В. Н. Веригиной в кн.: «Александр Блок в воспоминаниях современников». Том первый. М., 1980, сс. 413—440, а также упомянутую выше статью Д. Е. Максимова.

³ См.: З. Г. Минц. А. Блок и В. Иванов. Статья I: Годы первой русской революции. Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 604. Единство и изменчивость историко-литературного процесса. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1982.

Особенно важными были для Блока статьи Вяч. Иванова о религии Диониса<sup>4</sup> и стихотворения так называемого «солнечного цикла»<sup>5</sup>. Из них в блоковскую лирику проникают образы «кружащегося» в дионисийском восторге мира безумных страстей, а также — пафос жертвенной гибели, «сгорания» — растворения «я» в космическом бытии. Этот пафос определяет отношение лирического героя («я») к «Снежной деже», являющей космическую жизнь в цикле «Снежная маска». Отсюда — существенная переключка ситуаций, образов, мотивов блоковского цикла и поэзии Вяч. Иванова.

Так, например, гибель лирического героя «Снежной маски» в конце цикла оказывается одновременно и сгоранием, и распятием:

И взвился костер высокий  
Над распятым на кресте

Так гори, и яр и светел (2, 252—253).

Но такова же жертвенная гибель мифологического «царя» и в «Завете солнца» Вяч. Иванова:

Помазусмый в цари!  
Уподобься мне в распятье,  
Распрости свое объятие  
И горн, горн, горн, горн!<sup>6</sup>

Цикл Блока пронизан множеством реминисценций из Вяч. Иванова («Над мысом занялася мгла» у Иванова — «Над мысом почивает мрак» у Блока, «Солнце — сердце солнц — сердец» у Иванова — «Солнце сердца моего» у Блока и т. д., и т. п.). Наконец, насыщенная культурными ассоциациями, «ученая» поэзия Вяч. Иванова активизирует и в поэтическом сознании Блока пласты мифологических и литературных образов: античных (Медуза, амур), евангельских (образ «обнищавшего царя»), дантовских (см. ниже) и др.

В свете ивановского «неомифологизма» изображенная в финале цикла смерть — лишь залог грядущего воскресения. Страстные мэнэды —

Бога с богом разлучили, растерзали вечный лик,  
И гармоний возмущенных воплет из крови стон:  
Вновь из воли порабоженных  
Красным солнцем встанет он.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Вяч. Иванов. Ницше и Дионис. — «Весы», 1904, № 5; его же. Эллинская религия страдающего бога. — «Новый путь», 1904, январь; его же. Вагнер и Дионисово действо. — «Весы», 1905, № 2 и др.

<sup>5</sup> Эти стихотворения 1900-х гг. вошли позже в сборник Вяч. Иванова «Сог ardens» (М., 1911). См.: И. В. Корецкая. О «солнечном» цикле Вячеслава Иванова. — Известия ОЛЯ АН СССР. 1978, т. 37, № 1, сс. 56—58.

<sup>6</sup> «Сог ardens», с. 15.

<sup>7</sup> Вяч. Иванов. Прозрачность. М., 1904, с. 138.

Ситуация:

Юноша-бог — на горящем столпе! —  
предсказывает радостное продолжение:

Феникса — жертвы из пепла возлет!<sup>8</sup>

Пепел сгорающего «на снежном костре» блоковского лирического героя развеивается «по снеговым равнинам», также обретая в них новую жизнь.

Разумеется, «Снежная маска» — ни в малой мере не подражание. Напротив, это один из самых оригинальных блоковских циклов. «Дионисизм» здесь резко переосмыслен. Отчетливо «южному» (антично-средиземноморскому) пейзажу лирики Вяч. Иванова Блок противопоставил северный — «метельный» и «ледяной», который сразу же стал символическим воплощением России. Поэтому и жертвенная гибель героя «Снежной маски», в отличие от гибели «царя» в «солнечном цикле», соединяет его со «снеговыми равнинами» Родины.

Сам Вяч. Иванов позже определил этот путь Блока словами:

Ты повернул к родимым вьюгам  
Гиперборейских лебедей!<sup>9</sup>

Россия, вообще, осмысливается Блоком как страна северная, страна «ледяных страстей»,

Где буйно заметает вьюга  
До крыши — утлое жилье (2, 106),

а север в разнообразных фольклорных традициях, близких в эти годы поэту, отождествляется с миром смерти, колдовства, ада (то есть, для Блока, с идеей творческого зла, о которой говорилось выше). Отсюда — интерес к ряду текстов и культурных традиций, которые можно определить как «северные» и одновременно связанные с мотивом «инфернальности». Это — «Снежная королева» Андерсена, ряд описаний из «Ада» Данте, мотивы русского демонологического фольклора, «зимние» мотивы пушкинской лирики и некот. др.

Сказки Андерсена Блок, конечно, знал с детства. Однако в конце 1906 — начале 1907 гг., как раз в дни написания «Снежной маски», он перечитывает их (в русском переводе): «А на ночь в постели опять уютно буду читать Андерсена» (ЗК, 91); «Я давно уже ничего не читаю, кроме него, и это очень успокоительно» (письмо матери от начала января 1907 г. — 8, 173). На близость образов «Снежной маски» и «Снежной королевы» обращали уже внимание и первые критики цикла, и современные исследователи<sup>10</sup>. Поэтому отметим лишь самые главные линии

<sup>8</sup> Вяч. Иванов «Cor ardens», с. 33 и 38.

<sup>9</sup> Вяч. Иванов. Нежная тайна. ЛЕПТА. М.-Пб., 1912, с. 11.

<sup>10</sup> Первое упоминание — Борис Крестьянин. <Г. Чулков>. Снежная дева. — «Золотое Руно», 1908, № 10.

соприкосновения Блока и Андерсена. Это — названия **обоих** произведений (напомним, что «снежная маска», победительница «царей и геров» — 2, 250 — носящая «трехвенечную тиару // Вкруг чела» — 2, 228 — владычица снежного царства, сама может быть осмыслена как «снежная королева»). Это — сходство сюжетов и соотношение «лирических персонажей» цикла и героев сказки: «Вихрей северная дочь» в «Снежной маске» увлекает лирического героя за собой в царство льда и снега, исторгая его из «комнат», как Снежная королева — Кая. Сходны и отдельные повороты сюжета («снежная маска», подобно Снежной королеве, сначала «взвивается» перед окном дома героя — 2, 212, потом катается с ним на санях — 2, 213 — и, наконец, окончательно уводит его «в миллионы бездн»), отдельные мотивы (например, мотив «забвения»: лирический герой цикла, подобно Каю, «всех забыл, кого любил» — 2, 251; забвение отождествляется с желанной гибелью и переходом в «новый мир»). Но и здесь (как и в отношении Блока к лирике Вяч. Иванова) Блок во многом противопоставляет свое произведение традиции. Царство «Снежной королевы» у Андерсена рационально-бездушно, «математично» и осуждено на гибель: Кай вспоминает, «кого любил», и возвращается в теплый человеческий мир добра и любви. Блоковская «маска» — владычица царства иррациональной, вольной «ледяной страсти», противопоставленной иллюзорному и внутренне мертвому «сказочному» теплу «комнат»; лирический герой блоковского цикла до конца идет «к раю» «путями зла» и, радостный, погибает. И другое: ангелы «Снежной королевы» — спасители Герды и Кая; ангелы в «Снежной маске» — грозные мстители, исчисляющие «все паденья» блоковских героев. Христианскому гуманизму Андерсена Блок противопоставил богоборческий пафос.

Тема «северной родины» объясняет интерес Блока к русскому фольклору. Интерес этот возник значительно раньше замысла «Снежной маски», уже в эпоху «Стихов о Прекрасной Даме» и — особенно — «Распутий» (1901—04), но заметно оживился осенью 1906 г., когда в связи с работой над статьей «Поэзия заговоров и заклинаний» Блок штудирует знаменитое исследование А. Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу» (М., 1865—69)<sup>11</sup>. Мифологический материал книги был воспринят не только Блоком-исследователем, но и — в еще большей степени — Блоком-поэтом. Под впечатлением книги Афанасьева разрозненные образы природоописаний в «Снежной маске» объединяются в единую картину славянского языческого пантеона злых сил.

<sup>11</sup> См. об этом: Э. Померанцева. Александр Блок и фольклор. — В кн.: Русский фольклор. Материалы и исследования. Т. 3, М.-Л., 1958; В. Махлин. Истоки образного построения «Снежной маски» А. Блока. — «Простор», 1980, № 11. Ссылки на Афанасьева ниже даны в тексте, римская цифра — том, арабская — страница.

«Мрак и холод <...> творятся <...> могучею силою — нечистою, злою и разрушительною» — пишет Афанасьев. Но именно «мрак и холод» — главные приметы пейзажей «Снежной маски». Он же подчеркивает единство «Смерти с ночью и зимою» (1, 101) — и сразу вспоминаются зимние ночи «Снежной маски», когда «Между небом и землей // Веселится смерть» (2, 230). С воссоздаваемым Афанасьевым мифопоэтическим миром связаны и такие постоянно повторяющиеся образы цикла, как «бездны», «пропасти» (у Афанасьева: «Зима <...> выходит из пропастей ада» — 1, 103), «ковка», «молот» («Зима представляется мифическим кузнецом» — 1, 583), луна («Светило, озаряющее загробный мир» — III, 249—250), ладьи (у Афанасьева говорится, что в славянских языческих верованиях сближены «понятия корабля, ладьи и гроба» — 1, 578)<sup>12</sup>, пряжа, кудель (ср. у Афанасьева о «кудели ведьм» — III, 467) и т. д.

В круг поэтических интересов Блока конца 1906 — нач. 1907 г. втягивается еще одна группа произведений — «зимняя» лирика Пушкина. С детства хорошо знакомая поэту, она также обновляется в его сознании на переломе 1906—07 годов — и так же, как и книга Афанасьева, — первоначально вне прямых связей с «метельными» настроениями Блока. В дни создания «Снежной маски» Блок, по заказу С. А. Венгерова, комментирует ряд лицейских стихотворений Пушкина<sup>13</sup>. Не удивительно, что в это время пушкинские строки постоянно возникают в памяти Блока. Многие из них — именно из стихотворений лицейского периода;

... Я же — легкою рукой  
Размету твой легкий пепел  
По равнине снеговой (2, 253);

ср. в стихотворении Пушкина «Кривцову» о юношах и их «подругах», которые

Соберут их легкий пепел<sup>14</sup>.

Но чаще звучат в «Снежной маске» отголоски стихов «метельной» тональности:

Вихри снежные над бездной  
Закрути (2, 220; ср. пушкинское; «Вихри снежные крутя»).

<sup>12</sup> Образы ладьи в «Снежной маске» связаны и с легендой о Летучем голландце. В отличие от фольклорной и мифопоэтической традиции, в «Снежной маске» «корабли» и «ладьи» не сопоставлены, а противопоставлены: «корабли» — напоминание о «светлом», «райском» мире, из которого уходит лирический герой; «ладья» — атрибут «снежного» мира. Кроме того, в образах «ладьи» отражены и упоминавшиеся выше впечатления от лирики Вяч. Иванова (ср.: «Куда влечет / Ладью за ладью / Из мрака волн». — Вячеслав Иванов. «Кормчие звезды». СПб., 1903, с. 146—147).

<sup>13</sup> См. статью: З. Г. Минц. Блок и Пушкин. — Уч. зап. ТГУ. Вып. 306. Тарту, 1973. Там же, на сс. 192—193 — литература к теме «Блок — комментатор Пушкина».

<sup>14</sup> А. С. Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1937, т. II, полт. 1, с. 50.

Образы «Зимнего вечера», «Зимней дороги» и «Бесов», с одной стороны, поддерживают параллель «бури», «вихрей» и «бесовства» в «Снежной маске»; с другой стороны, они оформляют эту «зимнюю» стихию как «мелодию» хора. Хорей в поэтическом сознании Блока именно через пушкинские строки свяжутся на всю жизнь с темой гибели.

К этим поэтическим впечатлениям, полученным в дни создания цикла, ассоциативно «притягиваются» и другие, более ранние: от «Ада» Данте, апокалипсиса, Евангелия и др.

Если для «Стихов о Прекрасной Даме» наиболее важным был Данте «Vita nuova», то «Снежная маска» в значительной степени организуется образами «Inferno». Само художественное пространство цикла — круговое и сферическое — напоминает знаменитые круги дантовского «Ада», по «сферам» которого бешено проносятся слитые грешной страстью герои. Но «снежная маска» Блока — одновременно и участница адского круговорота, и владычица Inferno. В этом ее противоположность Беатриче — «Прекрасной Даме». Отсюда ее имя — «Закованная в снега», близкое к дантовскому образу «наполовину закованного в лед» Люцифера<sup>15</sup>.

Апокалиптические образы конца «этого» мира и создания «новой земли и нового неба» были ключевыми для символистов «соловьевской» ориентации. Часто варьировались они и у молодого Блока. В лирике «второго тома» (1903—07) возникает образ Великой Блудницы — воплощения современного Вавилона; царства разврата:

Вмешалась в безумную давку  
С расплеснутой чашей вина —  
На Звере Багряном — Жена (2, 171).

Основные атрибуты Великой Блудницы («чаша», «драгоценные камни»), ее окружение («звери») воспроизведены и в «Снежной маске»: она «змейся в чаше золотой» (к характеристике присоединяется мифологически-фольклорное значение образов «змия», медузы), дарит герою «драгоценный камень выюги», ее стерегут «злые звери», она — воплощение греховных страстей и т. д. Но общая богоборческая тональность цикла ведет к тому, что апокалиптический образ полемически переосмысливается. Приметы Великой Блудницы — символа безумных и развратных деяний человеческих («цивилизации» — «Вавилона») приданы героине — воплощению страшных, но прекрасных природных сил. Богоборческие настроения подключают к цепи ассоциаций и романтические образы: в традиции Пушкина — Ап. Григорьева

<sup>15</sup> Здесь возможно и опосредствующее впечатление от строк Вяч. Иванова: «Спит царица на престоле в покрывале ледяном» (Вячеслав. И в а н о в. Кормчие звезды, с. 164), а также от Фета.

героиня получает еще одно имя — «комета» (ср. «беззаконная комета»).

Таким образом, творческая история «Снежной маски» (весьма характерная и для блоковского творчества в целом) предстает как процесс, при котором некие исходные впечатления — жизненные (революция, увлечение Н. Н. Волоховой) и творческие (миросозерцание бунтарского «дйонисизма») постоянно притягивают к себе все новые и новые ассоциации — опять-таки и жизненные («вечер бумажных дам», репетиции «Балаганчика»), и художественные (образы и ситуации сказок Андерсена, «Божественной комедии» Данте, русского фольклора, лирики Пушкина, Вяч. Иванова и т. д., и т. п.). Эти возникшие по ассоциации образы могут первоначально появляться в круге поэтического внимания Блока и по причинам, совершенно посторонним замыслу «Снежной маски» (комментирование лицейских стихотворений Пушкина, работа над другими произведениями, случайности встреч, чтения и проч.). Однако объединяющая сила блоковского гения вычлняет в этом пестром материале нечто общее, подключая его к господствующим настроениям «метельной страсти».

Разнообразие путей, по которым «притекают» образы цикла, сложное, неоднородное происхождение любого из них придают каждому «узору» произведения сгущенную множественность значений. Каждый из таких образов, мотивов и т. д. как бы хранит в себе «память» о всех породивших его событиях или произведениях. Например, эпитет «снежная» в образе «Снежной девы» — это и отражение фона зимних встреч с Волоховой, и метафора их «снежных», «ледяных» отношений, и «инфернальность» образа, навеянная общей поэтической картиной мира Блока этих лет, а также текстами Андерсена и Афанасьева, и многое другое. Полигенетичность образов — один из истоков полисемантической цикла. Вместе с тем, вся поэтическая ткань «Снежной маски», сверкающая бесчисленными гранями смысла, порой кажущаяся переусложненной и всегда — «загадочная», сохраняет огромный запас непосредственно эмоционального (ведь и истоки образности — ярко переживаемые «страсти» жизни и искусства). Сохраняется в цикле — несмотря на, казалось бы, разрозненность отразившихся в нем впечатлений, — и высокая целостность, поскольку все эти впечатления переосмыслены в едином ключе.

Таким образом, процесс создания художественного текста у Блока (в «Снежной маске» это выражено с особенной отчетливостью) предполагает:

а) наличие неких ключевых текстов («текстов жизни» или художественных, а также более ранних блоковских произведений, отражающих актуальную для создаваемого текста картину мира);

в) разнообразные впечатления от «текстов жизни» и искусства, непосредственно с настроениями создаваемого произведения не связанные;

с) интегрирующие механизмы творчества (активизируемые символистской эстетической установкой на поиски внутренних «соответствий» между далекими явлениями, но в высшей степени свойственные природе блоковского дарования). Эти механизмы помогают выделить общее в различном и создать в тексте Блока своеобразный «образ-инвариант», включающий признаки образов разного генезиса и семантики. Последняя при этом может быть Блоком резко переосмыслена и весьма далеко отстоять от значения и функции сходного образа в тексте-источнике.

**ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ВЗГЛЯДЫ  
Ф. СОЛОГУБА 1906—1909 гг. И КОНЦЕПЦИЯ ТЕАТРА  
«ЕДИНОЙ ВОЛИ». Статья I**

Н. Г. Пустыгина

I

Изучение творчества Ф. Сологуба по сей день страдает односторонностью: в большей мере исследованы его поэтические и прозаические произведения (из последних — главным образом роман «Мелкий бес»), в меньшей мере — критическая проза и драматургия, которые составляют значительную часть его литературного наследия. Нелишним будет напомнить, что в театральной жизни начала XX в. Ф. Сологуб занимал далеко не последнее место. Он был известен как автор критических и теоретических работ, посвященных театру, и как автор пьес, с успехом шедших на сцене петербургских театров. Постановка одной из его «шутовских» драм «Ночные пляски» явилась, по отзывам рецензентов, «grand-спектаклем» сезона.<sup>1</sup> Ф. Сологуб был участником шумевшего театрального «манифеста» начала века «Театр. Книга о новом театре» (Спб., 1908), и, пожалуй, ни одна из статей этой книги не вызвала столько бурных откликов, сколько пришлось их на долю программной театральной статьи Ф. Сологуба «Театр одной воли».<sup>2</sup> Однако среди массы критической лите-

<sup>1</sup> С. А. [услендер]. «Ночные пляски» Федора Сологуба. — Золотое руно, 1909, № 3, с. 92.

<sup>2</sup> Наиболее уничтожительной критике подвергли статью Ф. Сологуба авторы «ответного манифеста» «Кризис театра» (Спб., 1908), носившего вульгарно-социологизаторский характер. «В декадентской литературе; — писал, например, Ю. Стеклов в статье «Театр или кукольная комедия?», — Сологуб играет роль илота, которого спартанцы напаввали пьяным, чтобы удержать молодежь от дурного поведения зрелищем человеческого падения» (Кризис театра, с. 6). Примерно в таком же духе выдержаны статьи и других участников этого сборника (см.: В. Базаров. Мистерия или быт; В. Шулятиков. Новая сцена и новая драма; В. Чарский. Художественный театр; В. Фриче. Театр в современном и будущем обществе).

Столь же резко отрицательно высказался о «Театре одной воли» А. В. Луначарский, несмотря на то, что сам являлся одним из авторов «Книги

ратуры о творчестве Ф. Сологуба немного найдется работ, в которых объективно и внимательно были бы проанализированы его произведения. Так, дореволюционные работы о театре Ф. Сологуба — это в основном небольшие отзывы или рецензии на постановки его пьес, и ценность их в изучении творчества писателя незначительна<sup>3</sup>. Отличительной чертой почти всех критических статей современников писателя, анализировавших его драматические произведения и театральные взгляды, является то, что в них почти не рассматриваются другие теоретические и публицистические работы Ф. Сологуба. В связи с этим уместно вспомнить слова самого Ф. Сологуба: «Понять писателя <...> можно только тогда, когда его изучать и изучать всего. Лично я, — говорил Сологуб, — не могу претендовать даже на приблизительное знание меня читателями»<sup>4</sup>.

Аналогичная односторонность отличает и более поздние исследования творчества писателя. И. Дукор в статье «Проблемы драматургии символизма»<sup>5</sup> (1935) и Б. В. Михайловский в работе «Из истории русского символизма (900-е годы)»<sup>6</sup> (1964—1965) основное внимание сосредоточили на разборе лишь некоторых пьес Сологуба. В первой из них наиболее основательно анализи-

---

о новом театре» (см. его статью «Социализм и искусство»). Рассуждая о современном театре, Луначарский его кризис переносит на кризис современной культуры в целом и самым отдаленным и наиболее «отравленным» полюсом в ней он считает Ф. Сологуба (см. А. В. Луначарский. [Рец.:] Книга о новом театре. — Образование, 1908, № 4, с. 18).

Назовем еще несколько таких же отрицательных рецензий: Н. Купчинский. О театре (Письмо первое). — Вестн. знания, 1909, № 4; А. Косоротов. Кризис театра. III. — Театр и искусство, 1908, № 19 (май); Михаил [А. И. Исув]. О принципах нового театра. (Письмо к К. Станиславскому). IV. — Театр и искусство, 1908, № 31 (август); Д. Философов. Игра в религию. — Рус. мысль, 1908, № 4; и др.

<sup>3</sup> См., например: Н. Тамарин [Рец.: «Победа смерти»]. Драматический театр. — Театр и искусство, 1907, № 45; А. Ростиславов. О постановке «Победы смерти». — Там же, 1907, № 47; Ното повис [А. Кугель]. Драматический театр. («Победа смерти», трагедия в 3 действиях Ф. Сологуба). — Русь, 1907, 21 ноября; Л. Гуревич [Рец.: «Ванька-ключник и паж Жан»]. [Б. н.]. — Слово, 1909, 22, 23 января; В. Вальтер. [Рец.: «Ночные пляски»]. [Б. н.]. — Вестн. Европы, 1909, кн. 6; Л. Гуревич. [Рец.:] Ночные пляски. Сказка в 3 действиях Федора Сологуба. — Слово, 1909, 25 марта; [Б. п.]. Мелкие сведения. Театр. — Золотое руно, 1909, № 2; В. Малахнева-Мирович. [Рец.:] Ф. Сологуб. Собр. соч., т. VIII. Спб., [б. г.]. — Рус. мысль, 1910, № 9; И. Джонсон. [Иванов И.]. Сологуб и его пьесы. — В кн.: О Федоре Сологубе. Критика, статьи и заметки. Сост. Ан. Чеботаревская. Спб. 1911; Влад. Азов. Двенадцать плох. «Ванька-ключник и паж Жан» Ф. Сологуба. — Там же; он же. [Рец.:] «Победа смерти». Трагедия Ф. Сологуба. — Там же; и др.

<sup>4</sup> Цит. по: А. Измайлов. Литературный Олимп. М., 1911. с. 300. (Курсив наш. — Н. П.).

<sup>5</sup> См. Литературное наследство, т. 27—28. М., 1937, с. 106—167.

<sup>6</sup> Б. В. Михайловский. Избранные статьи о литературе и искусстве. М., 1969, с. 389—447.

руется трагедия «Дар мудрых пчел», сопоставляемая с трагедиями «Лаодамия» И. Анненского и «Протесилай умерший» (не закончена) В. Брюсова.<sup>7</sup> И. Дукор делает выводы, касающиеся и эстетико-философских взглядов Ф. Сологуба, в частности его концепции мифа, которая, по мнению исследователя, состоит в «прославлении роковых сил», во власти которых находится человек.<sup>8</sup> В статье Б. В. Михайловского дается разбор главным образом пьесы Ф. Сологуба «Ванька-ключник и паж Жеан», которая хорошо укладывается в рамки его концепции «неоромантизма» русского символизма. С точки зрения т. н. «двоемирия» (антитеза мечты и реальности), Б. В. Михайловский рассматривает композиционное построение пьесы, параллельность сюжетов которой он как раз и объясняет разделением в сознании писателя-символиста мира действительного («русский» вариант) и идеального мира («французский» вариант сюжета).<sup>9</sup>

Избранные обоими исследователями аспекты рассмотрения (проблема рока у И. Дукора и романтическое «двоемирие» у Б. В. Михайловского), естественно, сузили проблематику сологубовских пьес, хотя, несомненно, обе статьи содержат много ценных наблюдений и интересны уже самой постановкой вопроса. Общий их недостаток — это игнорирование театральных статей Ф. Сологуба. В нашей работе мы попытаемся восполнить этот пробел. Таким образом, предметом нашего рассмотрения в настоящей статье является театральная концепция Ф. Сологуба в связи с общей его философско-литературной позицией 1900-х гг.

## II

Прежде чем перейти к анализу театральных взглядов Ф. Сологуба, кратко сформулируем стержневую идею его произведений 1900-х гг.

Основой создающего начала мира Ф. Сологуб считает творящую личность, художника, «Единого», преобразующего реальный мир «по своему волеию». Сологубовская концепция творчества, таким образом, должна быть рассмотрена, как минимум, в двух аспектах: 1) философско-эстетическом и 2) психологии творчества.

1. Философская основа творчества Ф. Сологуба заключается в резком разграничении объективного и субъективного начал в

<sup>7</sup> В основу каждой из трагедий положен миф о Протесиласе и Лаодамии. Этот же миф использован польским драматургом начала XX в. Ст. Выспяньским (об этом см., например: Setschkareff V. Laodamia in Polen und Rußland. — Z. für slawische Philol., 1958, Bd. XXVII, H. 1, S. 1—32).

<sup>8</sup> И. Дукор. Проблемы драматургии символизма, с. 140.

<sup>9</sup> Б. В. Михайловский. Избранные статьи о литературе и искусстве, с. 411.

мире, которые он характеризует как «извечную противоречивость». Последнее — понятие в творчестве Ф. Сологуба амбивалентное, оно подразумевает противопоставление свободы и необходимости, единичного и множественности (я и не-я), причинности и следствия, творческой фантазии, мечты, сказки и реальности, любви и смерти.

Существование каждого человека, считает Ф. Сологуб, заключено в рамки жесткой необходимости. Свобода иллюзорна уже потому, что человек рожден смертным и бытие его социально детерминировано. В мире царит Ананке (Необходимость), отмеривающая человеку отрезок времени от рождения (Любви) до Смерти. С точки зрения единичного существования, история, события — это лишь цепочка случайностей, «каприз пьяной Айсы» (богини случая). Для Сологуба личность — субъективная самоцель, однако «я» живет во времени и пространстве и является следствием бесконечной цепи причин, а затем в свою очередь оказывается одним из промежуточных условий для бесконечной цепи грядущих следствий (т. е. «я» и следствие, и причина).<sup>10</sup> «Мое «я», — писал Сологуб, — то, что называется Федором Сологубом, есть какая-то сумма разнородных наследственных влияний <...> мне дано воплотить в словах какое-то чувство, какое подготавливалось, может быть, целым родом людей».<sup>11</sup> Аналогичное высказывание мы находим и в его статье «О недописанной книге»: «Человек никогда не свободен, уже потому, что он рожден, он — всегда и неизменно Сын, — а «несть Сын болий Отца».<sup>12</sup> Человеческое бытие детерминировано прошлым опытом поколений, который, по мнению Сологуба, неизменно повторяется:

Его отвергаю,  
Я вам покориться хочу.  
Живу, и страдаю, и знаю,  
Что ваши пути открываю,  
Иду и молчу.<sup>13</sup>

Признавая пространственно-временную и социальную детерминированность личности, Сологуб, тем самым, признает объективность реального мира. Однако, поскольку объективный мир представляет собой лишь цепь случайностей, конечная сознательная телеологичность человеческого существования отрицается Сологубом, как отрицается им и божественность (разумность) космоса: «Не хочет жизни Бог, / И жизнь не хочет Бога». Действительностью управляет бессознательная воля разрозненных и враж-

<sup>10</sup> В изложении идеи причинно-следственной обусловленности бытия применительно к творчеству Ф. Сологуба мы полностью исходим из работы Р. Иванова-Разумника «О смысле жизни. Федор Сологуб, Леонид Андреев, Лев Шестов» (СПб., 1908).

<sup>11</sup> А. Измайлов. Литературный Олимп, с. 298.

<sup>12</sup> Перевал, 1906, № 1, с. 41.

<sup>13</sup> Северные цветы Ассирийские. Альманах IV. М., МСМV, с. 58.

дебных друг другу личностей. Здесь шопенгауэровская философия «мира как воли и представления» в концепции Сологуба тесно связывается с имманентной философией Фихте, которая у Сологуба приобретает отчетливо мрачную окраску. Любая личность индивидуальна и стремится к свободе (разрушению пространственно-временной детерминированности) и самоутверждению; Вселенная, однако, состоит из множества не-я, представляющих собой некий, также индивидуальный микрокосмос. Таким образом, человеческое существование — это вечная борьба автономных личностей в их стремлении к самоутверждению: «человек человеку — дьявол», не-я для Сологуба — «демоническая сила, враждебная Мне».<sup>14</sup> При этом Сологуб понимает, что только в этом бесконечном противоречии «я» и «не-я» возможно познание, поэтому мир представляется ему «диаволовым водевилем», где зло (= знание «от Дьявола») вечно.

В представлении Ф. Сологуба возможны два пути к обретению свободы, разрушению объективных времени и пространства, единичному самоутверждению. Первый из них — полное одиночество; окруженная «демоническими силами», бесчисленными не-я, личность может стать свободной только в одиноком существовании: «Моя волевая монада, — писал Сологуб, — не имеет никаких причин определяться к чему-либо и определяется неизбежно к безнадежному одиночеству».<sup>15</sup> Второй путь, позволяющий одинокой индивидуальности выразить всю полноту своих ощущений, — это создание мира нового, по своему волею, т. е. творчество.

2. Многими своими сторонами сологубовская концепция совпадает с философско-эстетическими идеями романтизма, в первую очередь с т. н. философией мгновения. Экзистенциальное время, отдельное переживание, настроение личности могли стать основой того или иного произведения. Например, А. Измайлов вспоминает, что Ф. Сологуб намеренно разрушал хронологический порядок печатания стихотворений, располагал их без заголовков и отделов, чтобы читатель сам улавливал их внутреннюю связь, а «целые книги казались бы правильно развивающейся психологической повестью»: «Было такое настроение, — говорил в беседе с А. Измайловым Сологуб, — и написалось такое стихотворение. Этими стихотворными строками я сказал то, что мне хотелось в данную минуту сказать».<sup>16</sup> Утверждение единичного, «индивидуального» времени в мире разрушало объективное время, как и создание новой реальности — «творимой легенды» — освобождало личность от оков объективной действительности.

<sup>14</sup> Ф. Сологуб. Человек человеку — Дьявол. — Золотое руно, 1907, № 1—3, с. 53.

<sup>15</sup> Ф. Сологуб. О недописанной книге, с. 41.

<sup>16</sup> А. Измайлов. Литературный Олимп, с. 298.

Особенно важны были для Сологуба мысли немецкого поэта-романтика Новалиса, во-первых, о причинно-следственной детерминации человека (ср. из «Фрагментов» Новалиса: «Мы связаны со всеми частями Вселенной, также с прошлым и будущим») и, во-вторых, о творящем поэте-демиурге, поэте-маге. Тезис создателя «магического идеализма»: «Поэты управляют миром по воле своей» в полной мере приложим ко всему творчеству писателя-символиста Ф. Сологуба. Пожалуй, из всех символистов Ф. Сологуб был наиболее «неоромантиком», причем романтиком ярких полярностей, эпатажа, свободной фантазии «творимой легенды» в искусстве и наглухо застегнутым человеком, загадкой, «северным Сфинксом» в жизни. Всё творчество его можно характеризовать как «игру личинами», трагическими, комическими, издевательскими, порою даже вульгарными, и под каждой из этих масок скрыт лик «Единого» — ироничного, трагичного, балаганного и др. поэта-творца, «чародея», «мага», «оживившего перед нами полотно, заставившего толпу плакать, ужасаться и смеяться»<sup>17</sup>, — так писал о художнике Ф. Сологуб в одной из своих новелл «Очарование печали». Творчество представляется ему **истинным** путем к свободе, только оно помогает приобрести человеку собственный «лик»: «Только в Преображении — путь к свободе. Дивное таинство, становящее То — иным, совершенно противоположным, только оно показывает Мне, что я — Я, творящий и волящий, единый, роковой».<sup>18</sup> Именно только в искусстве возможны познание мира и разрушение «объективного мира» «чужих воль», т. е. самоутверждение. Созданные им портреты, характеры — «личины», «маски», а под ними прячется «Он» — «становящийся Богом Дьявол, вечно отрицающий и стремящийся к иному, и потому великий Мечтатель, Художник, Поэт и Скульптор; и тогда приходит радостное самоутверждение. И наперекор царящим в жизни личинам, это — Я, только Я».<sup>19</sup> (Ср. заглавие статьи, написанной Сологубом после выхода в свет романа «Мелкий бес», принесшего ему признание и популярность: «Я. Книга совершенного самоутверждения» — Золотое руно, 1906, № 2.) Создав свой мир, утвердив свою волю в мире, поэт побеждает «рок», побеждает закон «железной необходимости»: «Необходимость перестает быть для меня внешне-гнетущим роком и претворяется в Мою непреклонную Волю. Случайность, — продолжает Сологуб, — перестает быть для меня внешне-обольстительною Судьбою и перековывается в Мою верховную Власть <...> и Ананке и Айса становятся только моими».<sup>20</sup>

При всей близости сологубовской концепции к романтизму

<sup>17</sup> Ф. Сологуб. Книга очарований. Спб., 1909, с. 57.

<sup>18</sup> Ф. Сологуб. О недописанной книге, с. 42.

<sup>19</sup> Ф. Сологуб. Елисавета. — Весы, 1905, № 11, с. 29.

<sup>20</sup> Ф. Сологуб. О недописанной книге, с. 42.

она во многом и отличается от него, об этом свидетельствует сформулированная им теория т. н. «мистической иронии». Всю сферу творчества Ф. Сологуб. разделяет на две сферы, на два «полюса» — «лирическое забвение данного мира», «область гармонического»<sup>21</sup> и ироническое принятие мира: «Великая поэзия неизбежно, — пишет Сологуб, — представляет сочетание лирического и иронического моментов».<sup>22</sup> Ф. Сологуб преклоняется перед романтиками, стремившимися к недостижимому идеалу, говорившими миру «Нет». «Лирическое забвение» мира, причем полное, осуществили в своем творчестве, по мнению Сологуба, поэт-«дитя» Лермонтов и Сервантес в Дон-Кихоте: «Подвиг лирического поэта в том, — считает Сологуб, — чтобы сказать тусклой земной обычности сжигающее нет, поставить выше жизни прекрасную, хотя и пустую от земного содержания форму; силою обаяния и дерзновения устремить косное земное к воплощению в эту прекрасную форму»<sup>23</sup>. Однако эта действительность заставляет любого художника, даже «доброжелательно» к ней настроенного, а не только отрицателя-романтика, писать по-иному, поскольку «здешний мир издевается над его [поэта. — Н. П.] усилиями дульцинировать зримую альдонсу. Бессильная лирика истощается в напрасном пафосе, и приходит незванная, нечаянная ирония»<sup>24</sup>. Последнее, как мы видим, — первая, «бессознательная», ступень к принятию реального мира. Второй этап состоит в способности поэта принять любое переживание жизни в «его роковом противоречии», сказать миру «вечное да» — этот путь, по его мнению, избрал Поль Верлен, который «принял Альдонсу как подлинную Альдонсу и подлинную Дульцинею» и в «каждом земном и грубом упоении» смог увидеть «красоту и восторг».<sup>25</sup> Вся поэзия Поля Верлена пронизана «мистической иронией», которая открывает вечную антиномичность мира и дает возможность познать его: «Снимая покров за покровом, личину за личиною, Ирония открывает за покрывалами вечно-действенный, вечно противоречивый, всегда и навеки искаженный лик».<sup>26</sup>

Таким образом, Ф. Сологуб как бы сразу вошел в литературу со сложившейся моделью творчества<sup>27</sup>, и это рано пришедшее

<sup>21</sup> Ф. Сологуб. Демоны поэтов. I. Круг демонов. — В кн.: его же. Собр. соч., т. X. Спб., [б. г.], с. 173, 175.

<sup>22</sup> Ф. Сологуб. Демоны поэтов. II. Старый черт Савельич, с. 178.

<sup>23</sup> Ф. Сологуб. Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан). — В кн.: его же. Собр. соч., т. X. Спб., [б. г.], с. 160.

<sup>24</sup> Ф. Сологуб. Демоны поэтов. II. Старый черт Савельич, с. 184.

<sup>25</sup> Ф. Сологуб. Предисловие. — В кн.: Верлен Поль. Стихи, избранные и переведенные Федором Сологубом. Спб., 1908, с. 10.

<sup>26</sup> Там же, с. 11.

<sup>27</sup> Позже, в 1909—1910 гг., сологубовская концепция с небольшими вариациями и осложненная идеями А. А. Потебни, будет повторена А. Белым в книге «Трагедия творчества. Достоевский и Толстой» (М., 1910). И — как это ни парадоксально — очень сходные мысли мы встречаем у писателя, далекого от

осознание трагедии художника определило характер его произведений вплоть до четко полярного композиционного их построения. (Ср. почти тривиальное сюжетное противопоставление основных мотивов, которое можно проследить на протяжении всего его творчества: любовь — смерть, искусство, красота, мечта, сказка — реальная жизнь. Сологуб нарочито прост: «Всеми словами, какие находит, он [автор трагедии. — Н. П.] говорит об одном и том же. К одному и тому же зовет он неутомимо»<sup>28</sup>).

Пожалуй, никто из русских писателей так настойчиво не декларировал тезиса о неизменности, повторяемости бытия, как это делал Ф. Сологуб: «вечно текущая обыденность, вечно возвращающаяся ежедневность».<sup>29</sup> Сюжеты, характеры, как и реальность, в концепции Ф. Сологуба, также повторяются: «Какие бы личины ни надевались на трудолюбивую и дебелую Альфонсу, — личины Афродиты, Девы Марии или Астарты, Прекрасной дамы или Вавилонской блудницы, доброй Лилит или лукавой Евы <...> — все эти внешние, ярко и пестро размалеванные личины давно и хорошо знакомы».<sup>30</sup> Конечная (если это слово вообще применимо к творчеству Сологуба) цель искусства заключается в следующем: за жанровым, стилистическим, сюжетным и т. д. многообразием читатель должен открыть и принять единую авторскую мысль — утверждение и «увенчание» непреходящей ценности Красоты, «того, чего нет, но что должно быть <...> того, что не сотворено во внешнем творении, но что творится поэтом».<sup>31</sup> Таким образом, Красота (Искусство) является для

---

русского символизма, у Т. Манна. Совпадения объяснимы общим источником — философией немецкого романтизма, а терминологический дуализм романтического и пронического, наблюдающийся у обоих писателей, восходит к статье Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии». Например, в статье «Гёте и Толстой. Фрагменты к проблеме гуманизма» Т. Манн, как и Ф. Сологуб, говорит об «ироническом взгляде на жизнь», который он отделяет от иронии романтической; то же самое он повторяет и в статье «Искусство романа»: «Дух иронии парит в свободной игре над реальностью, над добром и злом, над смертью и жизнью» (Т. Манн. Собр. соч. в 10 т., т. X, М., 1961, с. 279). Интересно сопоставить выбор тем и другим писателем идеала подлинного пронического художника: для Т. Манна им является Гете, для Ф. Сологуба — Пушкин. Как видим, и «точки отсчета» где-то очень близки.

<sup>28</sup> Ф. Сологуб. Победа смерти. Спб., 1908, с. 7 (Пролог).

Эту особенность творчества Ф. Сологуба отметил А. Измайлов: «Большую частью он [Ф. Сологуб. — Н. П.] искренен, хотя бы по <...> троекратно, четверократно возвращению к одной и той же мысли, к одной психологической проблеме, почти до повторений, до полных схематических совпадений (А. Измайлов. Литературный Олимп, с. 336; статья «Чарованья красных вымыслов»).

<sup>29</sup> Сологуб Ф. Демоны поэтов. I. Круг демонов, с. 173. Данные высказывания давали основание многим критикам утверждать, что Ф. Сологуб, его творчество «неизменно, неизменяемы, неизменчивы» (Пильский П. Критические статьи, т. I, Спб., 1910, с. 86), и эта точка зрения, кажется, довольно прочно укоренилась в критической литературе о Сологубе.

<sup>30</sup> Сологуб Ф. Демоны поэтов. I. Круг демонов, с. 175.

<sup>31</sup> Сологуб Ф. Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан), с. 159—160.

Сологуба **надличностным**, общезначимым идеалом, по-разному (субъективно) реализующимся у каждого художника, а также и у каждого читателя. Заметим, что Ф. Сологуб, этот создатель теории творчества как единой воли, никогда не пытался навязать читателю или критику свое мнение о том или ином произведении. Отказывался он также писать или рассказывать автобиографию и решительно отвергал какой-либо автокомментарий — «никакого личного комментария автора к своему произведению быть не может».<sup>32</sup> Ф. Сологуб отрицал окончательное прочтение любого произведения, повторяя тезис психологического литературоведения «сколько читателей, столько и толкований», и в этом он видел «силу и смысл творчества».<sup>33</sup> Иными словами, здесь плюрализм толкований и единая воля творца-автора предстают опять-таки как «извечная антиномия» единичного и множественного.

В свете сказанного очевидно, что традиционный биографический подход к изучению творчества Ф. Сологуба окажется мало-перспективным, поскольку сугубо биографическое очень редко выступает в нем в одежде реалій, во-первых, а, во-вторых, сознательная реализация сложившейся модели творчества (своеобразный «миф» об «антипути») затемняет его эволюцию. Это относится не только к 1906—1909 гг., но, пожалуй, и ко всему творческому пути Ф. Сологуба. Следует, на наш взгляд, обратить внимание на другие моменты: жанрово-стилевые изменения в его творчестве, смену ориентации на ту или иную культурно-литературную традицию, изменения, обусловленные общественно-литературным контекстом. Думается, что именно они были теми факторами, под влиянием которых развивалось творчество писателя.

Общественно-литературный контекст — наиболее осязаемый показатель для исследователя творчества Ф. Сологуба. В частности, его театральные взгляды и все драматургическое творчество находились в самой тесной связи с общей эволюцией русского театра начала XX в.

### III

Театральные взгляды Ф. Сологуба изложены им в основном в трех статьях — «Всечер Гофмансталя. Письмо из Петербурга» (1907)<sup>34</sup>, «Театр одной воли» (1908) и «Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан)» (1908). Все три названные статьи написаны были практически одновременно, но «Театр одной воли» наиболее полно характеризует мысли Сологуба о современном и будущем театре.

<sup>32</sup> Измайлов А. Литературный Олимп, с. 300.

<sup>33</sup> Там же.

<sup>34</sup> См. Весы, 1907, № 11, с. 84—86.

Теоретические положения Ф. Сологуба, касающиеся театра, зачастую не совпадали с драматургическими теориями других писателей-символистов: Так, например, появление в «Весах» статьи «Вечер Гофманшталя» сопровождалось примечанием редакции, что она не согласна с основными выводами этой статьи, хотя и находят их интересными.<sup>35</sup> А вышедшая в свет статья «Театр одной воли», как уже отмечалось нами выше, стала притчей во языцех для критиков всех направлений. Мало того, она не получила поддержки и среди критиков около- и символистской среды. Наиболее внимательно проанализировала «Театр одной воли» Л. Гуревич. Как театральный критик, она верно выявила основное противоречие современного символистского театра, когда в драматургию пришли наиболее известные поэты и прозаики начала века. По ее мнению, основная беда в том, что «писатели смотрят с высокомерием на театр», видят в нем только «рупор» для своих мыслей.<sup>36</sup> Особенно заметно такое «высокомерие», отмечает Л. Гуревич, в статье Сологуба, хотя в ней, несмотря на все ее крайности, видятся «глубокие намеки и прозрения»<sup>37</sup>. Единственно неверным выводом Л. Гуревич, на наш взгляд, было то, что она объединяла Ф. Сологуба, Г. Чулкова и Вяч. Иванова в стремлении возродить античный театр, «дионисийские оргии».<sup>38</sup> В этом вопросе Сологуб занимал как раз позицию, в корне противоположную теории «соборности». Пожалуй, ближе всего к истине был Эллис, назвавший «Театр одной воли» «шутловством в трагической маске».<sup>39</sup>

Действительно, статья Ф. Сологуба построена на игре парадоксов и антитезами, о чем, кстати, он мимоходом, в скобках, говорит сам: «(Может быть, переходы в мыслях здесь покажутся кому-нибудь довольно неожиданными, — но я не аргументирую <...> а только излагаю одну мысль. «Философствую как поэт»)<sup>40</sup>».

Содержательно статья отчетливо распадается на три части: 1) основное место в ней занимает изложение концепции творящей личности; 2) дается характеристика современному состоянию театра; 3) не слишком ясно делается попытка обрисовать театр будущего.

1. Ф. Сологуб четко разграничивает сферу искусства и реальности и не обольщается надеждой, что искусство когда-либо сольется с жизнью. (И в этом его концепция, а также, например, И. Анненского, отлична от жизнестроительных утопий младших

<sup>35</sup> Весы, 1907, № 11, с. 86.

<sup>36</sup> Гуревич Л. Заметки о современной литературе. Мечты и мысли о новой драме. — Рус. мысль, 1910, № 4, с. 158.

<sup>37</sup> Там же, с. 155.

<sup>38</sup> Там же, с. 156.

<sup>39</sup> Эллис. Что такое театр? — Весы, 1908, № 4, с. 87.

<sup>40</sup> Сологуб Ф. Театр одной воли, с. 184.

символистов.) Мир искусства — это создание воли поэта, и он обладает автономией: «Я, поэт, — пишет Сологуб, — создаю драму для того, чтобы пересоздать мир по новому Моему замыслу. Как в большом мире господствует одна Моя воля, так и в малом круге театрального зрелища должна господствовать только одна воля, — воля поэта. Драма, — продолжает Ф. Сологуб, — так же произведение одного замысла, как и вселенная — произведение одной творческой мысли».<sup>41</sup> Сологуб отмечает, что в настоящее время наметилась тенденция превратить театр в «поприще соборного действия» и сделать зрителя «участником или даже творцом представления».<sup>42</sup> В этом пункте Ф. Сологуб абсолютно не согласен с теоретиками «мистического анархизма» Вяч. Ивановым и Г. Чулковым, повторяя свою основную идею: «Но всякое единение людей имеет значение только постольку, поскольку оно приводит человека ко Мне, поскольку каждое отдельное существование на земле является только средством для Меня».<sup>43</sup> Превращение зрителя в участника зрелища окажется лишь превращением «зрелища» в «маскарад», и это будет не «соборность», а «сборище», считает Ф. Сологуб.<sup>44</sup> Он прекрасно понимает, что современный зритель (да, пожалуй, и будущий) не готов к соучастию в «трагической игре», в мистериальном действе, что реставрация античного театра несостоятельна, а теорию «соборности» Вяч. Иванова и Г. Чулкова он характеризует как «возврат в пещеры».

Наиболее шокировали критиков рассуждения Ф. Сологуба о ненужности актерской игры, о превращении актера в марионетку. Ф. Сологуб предлагает ввести на сцену автора или заменяющего его чтеца, чтобы текст автора звучал со сцены независимо от актеров. Последние же должны делать то, что подсказывается прочитанными ремарками.<sup>45</sup> Эти мысли, как нам представляется, — лишь эпатажирующая иллюстрация основной сологубовской

---

<sup>41</sup> Сологуб Ф. Театр одной воли, с. 185. (Курсив наш. — Н. П.). Здесь — почти дословное повторение идей романтической философии Фр. Шеллинга.

<sup>42</sup> Там же, с. 183.

<sup>43</sup> Там же.

<sup>44</sup> Там же. Poleмика Ф. Сологуба с адептами «мистического анархизма» содержится также в статье «О недописанной книге», которая представляет собой рецензию на книгу Г. Чулкова «О мистическом анархизме» (Спб., 1906) со вступительной статьей Вяч. Иванова. Против этой теории Сологуб выступал и в некоторых своих художественных произведениях (например, в трагедии «Победа смерти» и в пьесе «Ванька-ключник и паж Жан»). Об этом пишет Г. Чулков и приводит почти полностью письмо к нему Ф. Сологуба от 15 июля 1906 г. с рассуждениями о невозможности самоутверждения личности в общечеловеческой. «Более всего, — вспоминает Г. Чулков, — Сологуба пугала всякая общечеловеческая и соборность <...> Она всегда была для него лишь враждебная личности власть» (Г. Чулков. Годы странствий. М., 1930, с. 156—157).

<sup>45</sup> Ф. Сологуб. Театр одной воли, с. 186—187.

идей «Единого». Из дальнейшего изложения становится ясно, что он совсем не собирается лишать актера слова. Просто на сцене сталкиваются две личности, два художника — автор и актер, каждый из которых претендует на свое истолкование постановки, и в этом, утверждает Сологуб, «актер тщеславен». <sup>46</sup> В сценической постановке, по мнению Сологуба, должен быть только один «герой» — автор, и «поэта прежде, чем актера, должен слышать зритель». <sup>47</sup> Актерская интерпретация мешает зрителю распознать замысел автора, на котором должны сходиться «все лучи сценического действия». <sup>48</sup>

2. Анализ современного состояния театра, предпринятый Ф. Сологубом, неутешителен, но вполне объективен. Сама «больная» эпоха «безвременья» («У нас смеются печальные или безумные. Смеется Гоголь... У моего безумия — веселые глаза» <sup>49</sup>) заведомо предопределяет невозможность существования истинного театра. В целом Ф. Сологуб восторженно отзывается о театре — «создании гения человека», и, как искусство, для него одинаковы ценны и равны «легкая комедия», «высокая трагедия» и «площадный фарс». <sup>50</sup> Современное же театральное зрелище, считает он, — «необходимое переходное состояние», <sup>51</sup> и пока театр не может быть ничем иным.

Во главу современного театра Ф. Сологуб ставит высокую трагедию, в которой «опущено все случайное», «никакого нет быта, и никаких нет нравов». <sup>52</sup> В трагедии, что очень важно с точки зрения его концепции искусства, один вечный ведется «диалог»: «только Любовь, только Смерть» <sup>53</sup>. Кстати, говоря о современном положении театра, Сологуб уже забывает о молчащих актерах-марионетках, теперь он указывает только, что в трагедии не должно быть излишней игры, излишнего «ломания», нужна «ровная передача слова за словом», <sup>54</sup> тогда яснее выступит перед зрителем трагический замысел автора. Далее Ф. Сологуб предлагает своеобразную иерархию персонажей в трагедии или драме. Здесь он опять-таки противоречит своим мыслям, высказанным выше. В начале статьи Сологуб утверждал, что «моральные, социальные или эстетические» проблемы в театре не важны, главное — это «восторг и очарование», уход от «скудной и скучной жизни». <sup>55</sup> В этой сверхэлитарной, на первый взгляд, иерархической лестнице можно легко разглядеть пропо-

---

<sup>46</sup> Ф. Сологуб. Театр одной воли, с. 186.

<sup>47</sup> Там же.

<sup>48</sup> Там же, с. 190.

<sup>49</sup> Там же, с. 196.

<sup>50</sup> Там же, с. 179.

<sup>51</sup> Там же, с. 182.

<sup>52</sup> Там же, с. 184.

<sup>53</sup> Там же, с. 191.

<sup>54</sup> Там же.

<sup>55</sup> Там же, с. 181.

ведь именно воспитательной функции искусства, театра в частности. Во многом эти идеи Сологуба восходят к просветительской концепции «Писем об эстетическом воспитании человека» Ф. Шиллера (как, впрочем, и теория искусства-игры). Вот архитектоника трагического или драматического произведения, которую предлагает Ф. Сологуб: «Далее всего от зрителя стоит герой трагедии и первый выразитель Моей воли [читай — замысла. — Н. П.], — всего длиннее путь к его пониманию, по крутой лестнице надо зрителю к нему подняться, многое в себе и вне себя преодолеть и победить. А чем дальше от героя, тем ближе к зрителю, тем понятнее для него, и, наконец, лица драмы становятся уже столь близки к зрителю, что более или менее совершенно совпадают с ним. Они становятся похожими на хор древней трагедии, говорящий то, что сказал бы любой из сидящих на ступенях амфитеатра».<sup>56</sup> Современный зритель — это Санчо Панса, которому «надлежит преобразиться, пройти длинный путь культуры, истончить свои восприятия»<sup>57</sup>, — говорит в своей другой статье Ф. Сологуб. Современная драма, считает он, не может еще обойтись без зрелища, шутовства, «без ходячих и плоских фраз», и если «сам буржуа, — пишет Ф. Сологуб, — содрогнется от их нестерпимой плоскости, то и это хорошо».<sup>58</sup> Этим он оправдывает любую форму театрального представления — «и легкой комедии, и фарса, и даже балаганного скоморошества. И даже порнографии».<sup>59</sup>

3. Мысли Ф. Сологуба о будущем театре, как мы уже отмечали, носят довольно расплывчатый характер. Он мечтает о едином театре — о единой воле автора, режиссера, актера, зрителя, т. е. о театре высокой культуры, коллективной интеллектуальной сознательности, истинного сопереживания и катарсиса. Путь к такому театру — через преображение, освобождение «духа» и «плоти» от мешанских оков. Но скепсис Сологуба побеждает и здесь. Например, статью «Вечер Гофмансталя» он заканчивает одними вопросами: «Это будет театр для избранных? Интимный театр? Может быть, но, может быть, и для всех».<sup>60</sup>

В дальнейшем мы постараемся показать, что театральные взгляды Ф. Сологуба были реализованы в его драматургической практике. За период 1906—1909 гг. он создал для театра все формы театрального зрелища, о которых говорил в статье «Театр одной воли», — от «высокой трагедии» («Дар мудрых пчел») и мистериального действия («Литургия Мне») до «шутовского скоморошества» («Ночные пляски», «Ванька-ключник и паж Жан»).

<sup>56</sup> Там же, с. 192.

<sup>57</sup> Ф. Сологуб. Мечта Дон-Кихота (Айседора Дункан), с. 161.

<sup>58</sup> Ф. Сологуб. Театр одной воли, с. 192.

<sup>59</sup> Там же.

<sup>60</sup> Ф. Сологуб. Вечер Гофмансталя, с. 84.

## К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДАХ Я. ТАММА ИЗ А. С. ПУШКИНА

Ю. К. Пярли

Я. Тамм принадлежал к первому поколению переводчиков А. Пушкина на эстонский язык. Его переводы из Пушкина, признанные уже современниками, продолжали привлекать к себе внимание и последующих поколений читателей и исследователей литературы.

В советском литературоведении к переводческому наследию Я. Тамма обращались в связи с обзором творческого пути поэта вообще, а также в связи с выяснением путей и особенностей рецепции русской литературы в Эстонии. Однако переводы Я. Тамма не были до сих пор объектом специального исследования.

Русские влияния в оригинальном творчестве Я. Тамма впервые научно рассмотрели Р. Алекьрс и Э. Принк<sup>1</sup>. Исследователи подчеркивали связь творчества эстонского поэта с демократическим крылом русской литературы, влияние представителей русского критического реализма на формирование творческих принципов Я. Тамма. Однако указания на конкретные факты влияния остаются в статье в большей части разрозненными и недоказанными. Так, указания на влияние балладного творчества А. С. Пушкина не подкреплены конкретным анализом; искусственными остаются и приведенные в статье параллели между пушкинскими стихотворениями и лирикой Я. Тамма.

Р. Алекьрс возвращается к проблеме связей Я. Тамма с творчеством Пушкина в монографии о Я. Тамме<sup>2</sup>. Оценивая переводы из Пушкина как удачные, автор монографии, однако, не поднимает вопроса о переводческом методе Я. Тамма, о значении переводческой деятельности для выработки творческого метода Тамма.

Переводы пушкинских произведений, осуществленные Я. Там-

<sup>1</sup> R. Alekõrs, E. Prink. Vene kirjanduse mõjusid Jakob Tamme loomingus. — Looming, 1952, nr. 5, lk. 561—572.

<sup>2</sup> R. Alekõrs. Jakob Tamm. Ühe inimese elu ja töö lugu. Tüü., 1978, lk. 82, 96, 98, 115, 126—127, 146, 206, 247.

мом, появлялись на страницах эстонских газет и журналов, позже они часто включались в школьные хрестоматии<sup>3</sup>.

Наряду с Пушкиным внимание Я. Тамма привлекали и другие русские (И. А. Крылов, М. Ю. Лермонтов) и немецкие поэты (из немецких авторов Я. Тамм особенно часто обращался к творчеству Г. Гейне).

Таким образом, как это вообще характерно для эстонской культурной ситуации конца XIX столетия, Я. Тамм не был переводчиком одного автора. Его задачей было познакомить эстонского читателя с русской литературой в ее самых нужных для родной культуры и самых ценных, самых типичных, с его точки зрения, проявлениях.

В первую очередь, переводчик исходил из эстонской литературной ситуации, а также из своего понимания уровня тогдашнего эстонского читателя, выбирая вещи, доступные (или казавшиеся ему доступными) эстетическому восприятию этого читателя. Переводческая деятельность Я. Тамма преследовала, безусловно, просветительские цели. Решающую роль играла и близость переводимых произведений к собственной музе Я. Тамма.

Творческий путь эстонского поэта связан с временем, когда эстонская поэзия переживала известный спад. Национальная патетика, романтические настроения 1860—1870-х гг. постепенно теряют прежнюю содержательность, становятся достоянием весьма плодovitых эпигонских поэтов. В то же время в эстонской литературе намечается рост реалистических тенденций. В 1890-е годы в эстонской критике возникают споры вокруг проблем нового метода. Хотя обновление эстонской литературы касается прежде всего прозы, реалистические тенденции проникают и в поэзию. В такой, во многом переломный для эстонской литерату-

<sup>3</sup> *Poltava. Aleksander Sergejevitsch Puschkini luulelugu. Vene keelest überpannud Jakob Tamm. — Oma Maa, 1886, nr. 3, lk. 74—77; nr. 4, lk. 106—111; nr. 5, lk. 147—150; nr. 6, lk. 178—181; nr. 7, lk. 210—213; nr. 8, lk. 243—246; Vask-Ratsanik (Peterburi uudisjutt). Aleksander Sergejevitsch Puschkini, luulelugu. Vene keelest überpannud Jakob Tamm. — Meelejahutaja, 1887, nr. 31, lk. 245—246; nr. 32, lk. 253—254; Linnuke. A. S. Puschkini järele J. Tamm. — Meelejahutaja, 1887, nr. 41, lk. 325 (Möttemõlgutused ja sõnasõlmimised); Peigmees. Aleksander Sergejevitsch Puschkini jutustus. Überpannud Jakob Tamm. — Oma Maa, 1888, nr. 1, lk. 24—26; Luuletaja. A. Puschkini laul. Überpannud Jakob Tamm. — Oma Maa, 1889, nr. 6, lk. 384; Prohvet. A. S. Puschkini laul. Überpannud Jakob Tamm. — Oma Maa, 1889, nr. 6, lk. 383; Tondid. A. S. Puschkini järele Jakob Tamm. — Eesti Postimehe Ohtused kõned, 1897, nr. 51, lk. 408; Talve õhtu. A. S. Puschkini järele Jakob Tamm. — Postimees, 28. III 1897, nr. 72, lk. 2; Taline tee. A. S. Puschkini järele J. Tamm. — Eesti Postimehe Ohtused kõned, 1897, nr. 3, lk. 24; Uppunu. A. S. Puschkini järele Jakob Tamm. — Uus Aeg, 28. V 1899, nr. 22; Ingel. A. S. Puschkini järele Jakob Tamm. — Linda, 1899, nr. 34, lk. 556; Must Georgi. A. Puschkin. [Tlk. J. Tamm]. Rmt-s: Jakob Tamme Lugulaulud. Tartus, 1914, lk. 18—19; Muinasjutt kalamehest ja kalakesest. A. Puschkin. [Tlk. J. Tamm]. Rmt-s: Jakob Tamme Lugulaulud. Tartus, 1914, lk. 358—365.*

ры период именно в творчестве Я. Тамма, К. Э. Сёёта, Ю. Лийва прокладывается путь перехода эстонской поэзии от подражательности национальной романтики к реалистическому изображению действительности, от искусственной, приподнятой «чувствительности» к искренности и сдержанности чувства.

Литературная ситуация в Эстонии в 1880—1890-е гг. и направление творческих поисков Я. Тамма типологически близки литературной ситуации 2-ой половины 1820-х и 1830-х гг. в России — эпохе поворота Пушкина к реализму. Хотя и фон (русский романтизм — эстонская национальная романтика), и пути преодоления романтических настроений, и итоги такого преодоления в России и Эстонии весьма различны, однако, их объединяет именно ситуация резкого перелома в культуре, поворот к «поэзии жизни действительной». Поэтому обращение Я. Тамма к творчеству Пушкина было вполне органичным. Характерно, что переводчика привлекали не его ранние или романтические произведения, а исключительно произведения позднего Пушкина.

Особое место среди переводов Я. Тамма из Пушкина занимает балладная лирика. В этом, характерном и для собственного творчества переводчика жанре обнаруживается ярче всего и воздействие пушкинских произведений на творчество эстонского поэта.

Своими балладами Я. Тамм заслужил в свое время славу «мистика». Однако, хотя баллады с сильным элементом фантастического занимают в творчестве эстонского поэта чуть ли не центральное место, «мистицизм» им почти не свойствен. Указание на связи балладного творчества Я. Тамма с балладами В. Жуковского кажется в этой связи тоже неубедительным. Балладный мир самого Тамма более прост, можно сказать, грубоват, баллады часто написаны по мотивам эстонских преданий, и основное в них — не мистика, а воссоздание мира народной культуры. Нет в них и того лиризма, который так свойствен балладам Жуковского.

В жанре баллады, генетически связанном с романтизмом<sup>4</sup>, обнаруживается и связь Тамма с эстонской литературной традицией второй половины XIX в. К балладе Тамм обратился прежде всего в поисках средств и возможностей для выражения эстонского народного сознания. Наряду с фантастикой в балладах Тамма часто встречаются и реалистические бытовые картины из крестьянской жизни. В дальнейшем баллада подвергается в творчестве Тамма известной трансформации: с одной стороны, она приближается к народной сказке, с другой же стороны, из жанра баллады вырастает бытовое эпическое повествование на тему современной народной жизни. Интерес Пушкина к русскому

<sup>4</sup> См. о полемике вокруг жанра баллады в русской литературе в начале XIX века: Ю. Н. Тынянов, Пушкин и его современники. М., 1968, с. 36—37.

народному творчеству в период преодоления романтизма был связан со стремлением поэта раскрыть в литературе «мысли и чувствования» народа. Близость воззрений Тамма к Пушкину находит здесь параллель и в обращении Тамма к Крылову, оцененному Пушкиным как «во всех отношениях самый народный наш поэт».

Реалистические поиски и достижения Пушкина были, безусловно, более разнообразными и многогранными, чем ранний реализм Я. Тамма. Эстонский поэт обращался именно к тем сторонам пушкинского творчества, которые были в чем-то ему близкими. Органически близкими казались для Тамма, в первую очередь, «простонародные» баллады Пушкина. Поскольку балладный жанр не был для Пушкина характерным, то перевод «Жениха», действительно укладывавшегося в жанр баллады, и произведений, жанровая характеристика которых затруднена, но которые воспринимались Таммом как баллады («Песнь о Георгии Черном», «Утопленник», «Бесы»), кажется особенно значительным.

На переводе явно сказывается манера повествования, характерная для собственных баллад Я. Тамма. Простонародные баллады эстонского поэта не отличаются эмоциональностью, основное в них — сюжет, который развивается довольно динамично. Язык баллад крайне прост. Иногда Тамм ограничивается лишь воспроизведением сюжета народных преданий, подвергая его минимальной литературной обработке.

В переводах Тамму также удается успешно передавать именно развитие сюжета, стремительность сюжетного ритма.

Характерен в этой связи успешный перевод пушкинской баллады «Утопленник». Нарочитая простота образной системы, близость языка баллады к языку простонародному позволили Я. Тамму мастерски передать событийный план пушкинской баллады.

Однако восприятие пушкинских баллад как чисто сюжетных произведений зачастую приводило к их упрощенной трактовке. Мнимая простота пушкинского текста явно подвела переводчика в «Бесах». Я. Тамм искусно воспроизводит реальную картину метели: хотя он несколько сглаживает ритм и звуковое построение оригинала, передающие порывы метели и ощущение страха, баллада точно воссоздает внешнюю образность и сюжет стихотворения. Однако перевод явно не поднимается до высокого художественного обобщения, содержащегося в оригинале.

С «Бесами» в творчестве самого Тамма созвучны два мотива: мотив метели и путника, сбившегося с дороги, и мотив бесов, злых сил, которые сбивают путника с дороги. Особенно ассоциируется с «Бесами» Пушкина «Eksituses» (1901; перевод «Бесов» — 1897 г.). «Метельные» стихотворения Я. Тамма не только указывают на повторение в его творчестве сходных с пушкинским произведением мотивов, но объясняют и общий подход Там-

ма к «Бесам». Его «метельные» образы одноплановы и лишены смысловой глубины пушкинских природоописаний. Простота художественного языка для Пушкина и простота для Тамма — это лишь внешне схожие явления на разных этапах культурной эволюции. Для Пушкина — это вторичная простота, отказ от усложненности романтической поэтики, для Тамма же простота связана с проникновением, так сказать, эмпирических образов действительности и культуры в сознание писателя. Сюжетная направленность здесь как бы компенсирует смысловую «разряженность» поэтической лексики.

Самыми характерными для переводческой манеры Тамма отклонениями от текста оригинала являются пропуски пушкинских тропов и эмоционализмов. Психологический рисунок текста также заметно упрощается. Здесь сказывается, конечно, молодость эстонской поэтической традиции, не знавшей в конце прошлого века такой психологической глубины, которая свойственна пушкинским произведениям, но и характер поэтического — в основном эпического — таланта Я. Тамма. Если Пушкин унаследовал у романтизма средства для раскрытия внутренней жизни человека, то в эстонской литературе такая глубина психологизма создается лишь в дальнейшем, в зрелой реалистической и неоромантической поэзии.

Когда Я. Тамм выходит за рамки характерных для него эпических тем и старается раскрыть внутреннюю жизнь души, он, как правило, ограничивается довольно привычной для тогдашней любовной лирики гаммой чувств, окрашенных в черно-белые тона. Тамм здесь явно связан с традициями фольклора (повторы, «общие места»); пропущенными сквозь призму национального романтизма, не знавшего нюансов в обрисовке эмоций. Так, в интимной лирике (сонетах) Я. Тамма боль об утрате возлюбленной передается преимущественно через повторяющиеся мотивы разрывающегося сердца, которое сравнивается с открытой раной или же с могилкой:

On surinaed mu süda ...  
Seal lahtine haud on sees ...  
Mu armastus on hauas  
Ma nutan haa ees.<sup>5</sup>

Для выражения же счастья любви Я. Тамм тоже не признает оттенков чувства, полутонов, варьируя образы «радость» и «счастье». Отсюда и невнимание переводчика к нюансам чувства в пушкинских произведениях.

Характерна в этой связи относительная неудача перевода «Зимней дороги». Тамм подходит к стихотворению со своей обычной меркой — прежде всего переводит те образы, которые развивают внешнюю тему стихотворения. Переводчик явно не в силах

<sup>5</sup> Jakob Tam m. Kogutud Luuletused. Tln. 1959. lk. 578.

передать семантически насыщенный текст в его образной целостности и переводит прежде всего лексику, «сообщающую» об общем движении темы, и опускает эмоционализмы. В построении стиха он широко использует традиционные для эстонской поэзии XIX века формальные вставки — слова, «дополняющие» метрическую схему и снижающие информативность строки в целом:

Muidu ümbrus tühi, vaga  
Pole tuld ei talu sääl...  
Verstapostid üksi a ga  
Välkumas on välja p ä ä l.<sup>6</sup>

Тем самым в переводе происходит сдвиг, который касается уже доминантных элементов структуры пушкинского текста. Переводчиком не замечена, например, та роль, которую играют в организации пушкинского текста слова «печально», «утомительно», «скучно», «грустно», «однозвучно» — и их повторение. Введение в текст большого числа формализованных элементов, о которых говорилось выше и которые не соотносены с поэтикой оригинала, также заметно снижает художественное значение перевода. Трансформации в образной системе стихотворения не позволяют и почувствовать подтекст оригинала — остается звучать лишь мотив нетерпеливого ожидания встречи с любимой (в «эстонизированном» переводе — Лийной) и мечта о «теплой комнате» (в переводе прямо названа).

Перевод «Зимней дороги» перекликается с циклом стихотворений Тамма о зиме, из которых «Talisel teel» и заглавием, и тематически перекликается с «Зимней дорогой» Пушкина. В стихотворении Тамма есть и прямой отзвук пушкинской лексики — образ «верстовых столбов». Но стихотворение Тамма явно подтверждает нашу мысль о том, что он видит в пушкинском тексте лишь бытовую сценку: путника, который мечтает скорее доехать до дому.

Наличие в творчестве Тамма цикла стихотворений на тему зимы дает право предположить, что обращение к таким пушкинским произведениям, как «Зимняя дорога», «Зимний вечер», «Бесы» было в какой-то мере обусловлено интересом переводчика к сходной тематике. Ее истоки, видимо, в восприятии родных пейзажей как «зимних», «северных». Однако после перевода названных выше стихотворений в поэзии Тамма появляются именно пушкинские мотивы, хотя, как мы видели, специфически истолкованные.

На неудачный перевод Я. Таммом пушкинских стихотворений «Поэт» и «Пророк» уже обращалось внимание. С. Г. Исаков справедливо говорил о том, что эстонский литературный язык

<sup>6</sup> Taline tee. A. S. Puschkini järel J. Tamm. — Eesti Postimehe Ohtused kõned. 1897, nr. 3, lk. 24.

1880—1890 гг. не располагал средствами для передачи торжественности, «высокости» пушкинского текста, выраженной славнизмами и архаизмами, а эквивалентной замены их Тамм не смог найти<sup>7</sup>. Как кажется, одной из причин неудачи было и то самое «конкретное» художественное мышление эстонского поэта, которое отразилось в переводах «Бесов» и «Зимней дороги». Но поскольку «Пророк» построен как художественный образ особой обобщающей силы, то именно этот перевод и должен был стать для Я. Тамма камнем преткновения. Пушкинские описания, служащие элементами для создания образа поэта, превращаются под пером переводчика в некую кровавую, натуралистическую картину, изображающую лишь зримые страшные действия. Перевод отражает прежде всего балладное «происшествие», отсутствует и прямая соотнесенность пушкинского текста к библии. Смысл текста тем самым сдвигается.

В переводах пушкинских поэм («Полтава», «Медный Всадник»), которые являются, безусловно, достижениями эстонского переводческого искусства конца прошлого века, отражаются принципы построения перевода, свойственные и Я. Тамму — переводчику лирики<sup>8</sup>.

Однако не хотелось бы полностью согласиться с Р. Алекырсом, считающим, что в переводе поэмы «Полтава» Я. Тамму удалось одинаково удачно передать и богатство языка оригинала, и напряженность драматических, и поэтичность лирических сцен.

В предисловии к эстонскому переводу Тамм высоко оценивает пушкинскую поэму. Очевидно, что именно «Полтава» привлекала его не случайно. Реализм Пушкина в период создания поэмы проходил стадию «примирения с действительностью». Величие государственных дел Петра отчетливо противопоставлено в поэме ничемности личных отношений людей, а также неизбежности гибели тех, кто стоит на пути государства. Противопоставление общего и частного как эгонистического и совпадало в известной мере с отношением Я. Тамма к проблемам эстонской культуры в период русификации.

Как всегда, лучше всего удаются в переводе внешние описания, весьма динамично показана картина Полтавского боя. Существенное же различие автора и переводчика «Полтавы» в том, что для Пушкина — даже отвергающего значение личности в истории — мир лирических переживаний все равно рисуется

<sup>7</sup> С. Г. Исаков. М. Е. Алехина. Русская литература в Эстонии в 1880-е гг. — Учен. зап. ТГУ. Вып. 139. Тарту, 1963, с. 127.

<sup>8</sup> Характерен выбор поэм для перевода. Помимо мировоззренческих соображений отбор поэм отражает и творческую манеру переводчика: романтические поэмы явно оставались Тамму чуждыми: акцент на раскрытие внутренней жизни героев, их переживаний, а в особенности лиризм романтических поэм Пушкина вряд ли поддавались бы перу Тамма, и он сам это чувствовал.

ярко, с учетом опыта Пушкина-романтика. Эпическое же у Тамма вообще как бы отрицает лирическое. В переводе вяло переданы душевные движения героев, лаконизм пушкинского слова передается через пространные перефразистические выражения. За переводом Тамма не стоит пушкинского опыта обрисовки характера, чувства.

Перевод «Медного Всадника» справедливо считают одним из лучших в практике Тамма. Однако и в удачном переводе поэма воспринималась односторонне. Предисловие Тамма к переводу толкало читателя к тому, чтобы видеть пафос поэмы в возвеличении Петра, а в его лице и государства. Главная коллизия поэмы, сформулированная Б. В. Томашевским как «судьба неизбежно, но и невинно гибнущего человека, хотя и ничтожного, перед торжествующим ходом истории, государства...», как и бунт этого «маленького человека», остались переводчиком незамеченными.

Я. Тамм, как правило, не допускал в своих переводах каких-либо пропусков оригинала. То, что в «Медном Всаднике» переводчик опускает большой фрагмент, в котором Евгений размышляет о своем будущем, о женитьбе, свидетельствует о том, что эта линия оказывается непонятой переводчиком. Его занимал прежде всего монументальный образ Петра. В предисловии прямо говорится, что именно деяния Петра дали свободу и эстонскому народу. Ярче всего выявляется политическая лояльность Я. Тамма в его словах о царской милости, адресованных им уже Александру I:

Sealt paistis vabaduse päike  
Mu rahva silma säravalt,  
Sealt helde keisri armu äike  
Meid hüüdis üles udu alt;  
Nii Vene kui ka Eesti vaim.  
Kiirg ühine meile õnne saadab,  
Sest ühine ka meie aim...<sup>9</sup>

В результате перевод «Медного Всадника» получал звучание в духе официального курса русификации. Не случайно перевод включался в многочисленные школьные хрестоматии. В такой интерпретации он в какой-то мере должен был содействовать выработке представления о Пушкине как официальном писателе. Однако официальная трактовка пушкинской поэмы переводчиком в значительной мере опровергается самим текстом поэмы. Противоречие между предисловием и пушкинским текстом — это характерное для читательского восприятия той эпохи противоречие между официально интерпретированным Пушкиным и Пушкиным, каким его облик отражен в текстах поэта. Значение данного перевода именно в том, что Тамм мастерски перевел

<sup>9</sup> Vask-Ratsanik. (Peterburi uudisjutt). Aleksander Sergejevitsch Puschkini luuletugu. Vene keelest ümberpannud Jakob Tamm. — Meelejahutaja, 1887, nr. 31, lk. 245.

поэму и сам текст перевода говорил языком подлинного, а не интерпретированного в официальном духе Пушкина.

Сопоставление переводов Я. Тамма с развитием его собственного творчества позволяет выявить некоторые связи между развитием оригинального творчества поэта и его переводческого метода. Становление Тамма-поэта и Тамма-переводчика идет параллельно — это заметнее всего при сопоставлении балладной лирики Тамма и его переводов пушкинских баллад.

В первых переводах Тамма, как и в его собственной лирике, мы часто сталкиваемся с многословностью, расплывчатостью образов, а также с трафаретными, превратившимися в штампы рифмами. Обязательная часть стихотворной строки ямба — односложные слова в начале первой стопы, обязательные лексические компоненты рифмы, приводят к тому, что часть строки в переводах составляет почти или полностью формализованные элементы. В связи с этим информационная нагрузка строки падает.

В дальнейшем система рифмовки, ритмический рисунок стиха становится более разнообразным, все чаще рифмуются слова, несущие в тексте важную смысловую нагрузку. Все это отражается и в переводах. Так, если в переводе «Жениха» (1888) часто встречаются рифмы типа: ta/ka; seal/peal; aga/taga, драматические эпизоды не выделены и растворены в пересказах прямых диалогов оригинала, то перевод «Утопленника» отличается точным употреблением слова, в нем почти не встречаем рифмующих пар из вспомогательных слов и других штампов.

Опыт перевода пушкинских баллад сказывался и в собственном творчестве эстонского поэта: баллады Тамма сокращаются в объеме, и за счет этого действие становится более концентрированным, слово становится более нагруженным семантически.

Поэтому можно сказать, что переводческий метод Тамма зависел не только от общего уровня развития тогдашней эстонской поэзии и эстонского языка, но и от творческой индивидуальности переводчика.

Литературная позиция Я. Тамма отражала прогрессивные тенденции в развитии эстонской поэзии конца прошлого века: для него характерен отказ от романтической патетики, стремление к художественной простоте, к объективному воспроизведению действительности. Его творчество стояло на магистральной линии развития эстонской литературы и выделялось на фоне массовой продукции 1880—1890-х гг. Ориентация на Пушкина способствовала выявлению этих особенностей эстонского поэта.

Успех переводов Тамма из Пушкина был во многом обусловлен именно этой близостью поисков Тамма к Пушкину как основателю русской реалистической поэзии. Тот факт, что переводы Тамма долго не утрачивали своего значения, лишний раз свидетельствует о том, что они сливались с прогрессивными тенденциями в развитии эстонской литературы.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>М. Б. Плюханова.</b> Литературные и культурные традиции в формировании литературно-исторического персонажа (Ванька Каин) . . . . .	3
<b>Л. Н. Киселева.</b> К языковой позиции «старших арханстов» (С. Н. Глинка, Е. И. Станевич) . . . . .	18
<b>М. Лотман.</b> Историко-литературные заметки. 1. Тютчев и Данте. К постановке проблемы . . . . .	31
<b>З. Г. Минц, Ю. М. Лотман.</b> 2. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) . . . . .	35
<b>И. А. Аврамец.</b> «Портрет» Н. В. Гоголя и «Хозяйка» Ф. М. Достоевского (К проблеме типологического родства) . . . . .	42
<b>С. Кульюс.</b> Формирование эстетических взглядов В. Брюсова и философия Лейбница . . . . .	50
<b>Г. М. Пономарева.</b> И. Анненский и А. Потебня (К вопросу об источнике концепции внутренней формы в «Книгах отражений» И. Анненского)	64
<b>П. С. Рейфман.</b> К истории славянофильской журналистики 1840-х—1850-х годов (Статья пятая) . . . . .	73
<b>В. М. Паперный.</b> Андрей Белый и Гоголь (Статья вторая) . . . . .	85
<b>З. Г. Минц, А. П. Юлова.</b> Из комментария к циклу Блока «Снежная маска»	99
<b>Н. Г. Пустыгина.</b> Философско-эстетические взгляды Ф. Сологуба 1906—1909 гг. и концепция театра «единой воли» (Статья первая) . . . . .	109
<b>Ю. К. Пярли.</b> К вопросу о переводах Я. Тамма из А. С. Пушкина . . . . .	122

Ученые записки Тартуского университета. Выпуск 620. Типология литературных взаимодействий. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. На русском языке. Тартуский государственный университет. ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18. Ответственный редактор З. Минн. Корректор И. Пауска. Сдано в набор 8. 02. 1982. Подписано к печати 15. 11. 1982. МВ 03800. Формат 60×90/16. Бумага печатная № 2. Высокая печать. Литературная. Учетно-издательских листов 8,77. Печатных листов 8,25. Тираж 700. Заказ № 452. Цена 1 руб. 30 коп. Типография им. Х. Хейдеманна, ЭССР, 202400, г. Тарту, ул. Юликооли, 17/19.