



TARTU ÜLIKOOLI
VENE KIRJANDUSE KATEEDER
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

VI

ПРОБЛЕМЫ ГРАНИЦЫ В КУЛЬТУРЕ

ТАРТУ 1998

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

VI

TARTU ÜLIKOOLI
VENE KIRJANDUSE KATEEDER
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA
ET TARTUENSIA

VI

ПРОБЛЕМЫ ГРАНИЦЫ В КУЛЬТУРЕ



TARTU ÜLIKOOLI
KIRJASTUS

Редколлегия: А. Данилевский, Л. Киселева, Р. Лейбов,
Е. Погосян, П. Рейфман

Редактор тома: Л. Киселева

Технический редактор: С. Долгорукова

© Статьи и публикации: авторы, 1998

© Составление: Кафедра русской литературы Тартуского
университета, 1998

*Сборник выходит при поддержке
Фонда Открытой Эстонии*

Tartu Ülikooli Kirjastus / Tartu University Press

Tiigi 78, Tartu, 50410

Eesti/Estonia

Order no. 362

ПРЕДИСЛОВИЕ

Традиция совместных научных встреч литературоведов-славистов Хельсинкского и Тартуского университетов была заложена в 1987 г. по инициативе проф. С. Г. Исакова, тогдашнего заведующего тартуской кафедры русской литературы, и финских коллег. Первый семинар состоялся в июне 1987 г. в Хельсинки и теперь уже стал почти легендой¹. Для большинства тартусцев это была первая личная встреча с западной славистикой, а для хельсинцев — возможность увидеть своих “заочных учителей” Ю. М. Лотмана, З. Г. Минц, В. И. Беззубова. С тех пор каждые два года попеременно в Хельсинки и в Тарту проходят семинары, труды которых объединяются в специальной серии “*Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*”, вошедшей в международный научный обиход².

За прошедшие с первой встречи годы многое изменилось: Эстония стала свободной страной, Тарту перестал быть “закрытым городом”. Изменились и обе кафедры. Однако заложенная когда-то традиция оказалась прочнее государственных и идеологических границ. Встречи финских и тартуских коллег продолжаются, и настоящий сборник мы посвящаем десятилетию нашего сотрудничества и нашей дружбы.

Предлагаемый сборник включает в себя материалы шестого совместного семинара “Проблемы границы в культуре”, проходившего в Тартуском университете 25–28 сентября 1997 г. благодаря финансовой поддержке Фонда Открытой Эстонии³. Как и предыдущие встречи, он объединил не только членов двух дружеских кафедр русской литературы, но и гостей из

¹ См. об этом в воспоминаниях проф. Пекки Песонена “Обвинение, которым я горжусь” (Вышгород. 1998. № 3. С. 186–187).

² См. рецензию на пятый сборник серии: Николаенко В. В. Письма о русской филологии. Новое литературное обозрение. 1997. № 26. С. 288–291.

³ Отчет о работе семинара с кратким рефератом докладов см.: Казарян Л. Граница — понятие многогранное. Заметки о конференции // Таллинн. 1998. № 10. С. 194–197.

Таллинна (Ирина Белобровцева, Светлана Кульюс) и из соседних стран: Фиона Бьёрлинг из Швеции, Людмила Спроге из Латвии, Мариэтта Чудакова из России. С тартуской стороны впервые участвовали не только филологи-русисты, но и историк Юри Кивимяэ⁴ и музыковед Яан Росс. Это обстоятельство особенно подчеркнуло междисциплинарный характер избранной темы, явившейся продолжением темы “своего” и “чужого” в литературе и культуре, которой был посвящен тартуский семинар 1993 г.⁵

Граница является основой лотмановской концепции семиосферы. Участники семинара, объединенные своей принадлежностью или близостью к школе Ю. М. Лотмана, смогли дать толкование семиотической категории границы на различном историко-культурном и социо-культурном материале, включая понятия рубежа разных культурных эпох, периодов и стилей (см. статьи М. Чудаковой, Е. Погосян), границ литературных текстов (И. Белобровцева — С. Кульюс) и жанров (Т. Степанищева, Е. Курганов), культурных языков (Ф. Бьёрлинг, Т. Хуттунен), типов сознания (И. Лошилов), а также разных видов искусства (Е. Григорьева, Я. Росс) и феноменов перевода всех видов (Л. Киселева), в том числе авторской рецепции (Х. Костова, Л. Пильд, М. Кёненен, С. Турома, К. Лодж). Самостоятельный подраздел представляли исследования, посвященные Эстонии, Латвии и Финляндии как местам встречи и пересечения разных культур (см. статьи Т. Шор, Л. Спроге, Т. Суни).

Полагаем, что изучение проблем границы в культуре и предложенные в настоящем сборнике исследовательские решения отнюдь не исчерпали себя. Ждем продолжения исследований, а также новых подходов и новых встреч.

⁴ К огромному сожалению редколлегии, проф. Кивимяэ из-за своей крайней занятости не смог подготовить к печати прочитанный им доклад “Коммуникации между Россией и Ливонией. К вопросу о политических и конфессиональных границах в Восточной Европе XV–XVI вв.”, который вызвал живой интерес аудитории.

⁵ Материалы этого семинара см. в сб.: “Свое” и “чужое” в литературе и культуре: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, IV. Тарту, 1995.

СОДЕРЖАНИЕ

Л. К и с е л е в а (Тарту). Ю. М. Лотман: от истории литературы к семиотике культуры (о границах лотмановской семиосферы)	9
Е. Г р и г о р ь е в а (Тарту). Проблема границы в различных видах искусства	22
F. B j ö r l i n g (Lund). Art as spirituality in modern Russia	53
Е. П о г о с ь я н (Тарту). Россия древняя и Россия новая в исторической концепции Карамзина (1811 г.)	69
Я. Р о с с (Тарту). Об изменении парадигмы в музыкальной культуре Эстонии XVII–XIX столетий	87
Т. С т е п а н и щ е в а (Тарту) Баллады Жуковского: границы и возможности жанра	97
Л. П и л ь д (Тарту). Творчество И. С. Тургенева в оценке Валерия Брюсова	111
Л. С п р о г е (Рига). Вокруг “Реквиема” В. Плудониса / А. Блока	127
Т. С у н и (Хельсинки). Финляндия в творчестве С. Городецкого	134
И. Л о щ и л о в (Йоенсуу). Автопортрет Велимира Хлебникова 1909 года: к вопросу о границах личности поэта	155

K. L o d g e (Joensuu). Предвременная зеркальность: towards an interpretation of Khlebnikov's "Vremyshi-kamyshi"	184
М. Ч у д а к о в а (Москва). Русская литература XX века: проблема границ предмета изучения	193
Т. Ш о р (Тарту). Границы понятия "русская культура" в эстонской периодике 1920–1930-х гг.	208
Т. Х у т т у н е н (Хельсинки). "Циники" А. Б. Мариенгофа — монтаж вымысла и факта	223
Х. К о с т о в а (Хельсинки). Структура пространства в романе А. Платонова "Счастливая Москва"	237
И. Б е л о б р о в ц е в а, С. К у л ь ю с (Таллинн). Конец текста как отсутствие конца (К проблеме романа "Мастер и Маргарита")	257
М. К ё н ё н е н (Хельсинки). Петербург Бродского — три версии рая	267
С. Т у р о м а (Хельсинки). Метафизический образ Венеции в венецианском тексте Иосифа Бродского	282
Е. К у р г а н о в (Хельсинки). Анекдот, миф и сказка: границы, размежевания и нейтральные полосы	290
S u m m a r i e s	306

Ю. М. ЛОТМАН: ОТ ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ К СЕМИОТИКЕ КУЛЬТУРЫ (о границах лотмановской семиосферы)

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

На протяжении всей своей научной деятельности Ю. М. Лотман никогда не оставлял той области, по которой специализировался еще во время учебы в Ленинградском университете, — истории русской литературы. Недаром все, кто писал о Лотмане в последние годы (У. Эко, Вяч. Вс. Иванов, М. Л. Гаспаров и др.), подчеркивали, что среди широкого диапазона его научных занятий история литературы (и, в частности, русской литературы) занимает ведущее место. Дело, конечно, не в количестве работ, посвященных той или иной области, а в той роли, которая эта область сыграла в формировании системы Лотмана и, в частности, его теории культуры. Прежде, чем перейти к анализу причин, обусловивших эту особенность, нам необходимо будет изложить свое видение системы Лотмана в целом.

Сам Лотман, работая со своими учениками, всегда требовал от них, в первую очередь, квалификации историка литературы, полагая, что ученому в равной мере необходим как интерес к эмпирическому материалу, эвристические способности, умение видеть явление культуры в контексте эпохи, так и владение техникой анализа текста. Только при наличии этих качеств, по мнению Лотмана, рождается способность к обобщению, к постановке новых проблем — уже не только историко-культурных, но и теоретических. Он не разрешал студентам начинать путь в науке с теоретических построений, прямо предупреждая, что это приводит к бесплодным спекуляциям, жонглированию терминами и к “провинциализации” науки. Говоря о своем собственном научном пути, Лотман лишь в се-

редине 1980-х гг., уже после статьи “О семиосфере”, работая над книгой “Внутри мыслящих миров”¹ и задумывая “Культуру и взрыв”, позволил себе высказывания, что “созрел до чего-то итогового” в области теории, хотя его первая семиотическая книга “Лекции по структуральной поэтике” появилась еще в 1964 г.

Хотя теоретические построения в области культурной типологии (М. Л. Гаспаров называет их анализом “безличных механизмов культуры”²) являются общепризнанным вкладом Лотмана в семиотику, для самого Лотмана, по нашим наблюдениям, они были важны как предельное обобщение опыта анализа конкретных явлений культуры. Как нам кажется, эти построения служили одновременно двум целям: 1) чисто научной задаче раскрытия сущности человеческой культуры (отсюда характерное для Лотмана требование описывать феномен культуры как процесс во всем его многообразии и сложности, не жертвуя фактами ради “красоты” теории) и 2) продолжению самого дела культуры.

Структурализм начала 1960-х, как когда-то русский формализм, рождался как оппозиция методологической аморфности традиционного литературоведения. Пафос новаций был направлен в область метода. Новый метаязык, точные методы, казалось, навсегда отграничат структуральную поэтику от эссеизма, проведут резкую границу между наукой и объектом ее описания — искусством. Лотман достаточно рано понял, что стремление к формализации *всех* сфер гуманитарного знания, к их описанию с помощью точного, приближенного к математическому, метаязыка, оказалось одной из иллюзий раннего структурализма. Однако требование точности анализа материала, даже при рефлектируемой невозможности полного ее достижения, оставалось для Лотмана презумпцией труда ученого. Безусловно прав М. Л. Гаспаров, когда настаивает на том, что ценность лотмановского дискурса — в его научности, т. е. в принадлежности сфере науки, а не искусства. Исследователь верно пишет о том, что в XX в. вера в объективную и разумно постигаемую истину “не аксиома, а жизненная позиция”³.

Вместе с тем, теперь, когда научный путь Ю. М. Лотмана завершен, и мы имеем возможность рассматривать его как це-

лое, выявляется одна яркая и, по-своему, парадоксальная особенность его наследия. Оставаясь в пределах научного дискурса, оно *типологически* сближается с искусством — не по методу, не по языку, а по функции в культуре.

В отличие от Ю. Н. Тынянова, Лотман никогда не считал себя писателем, хотя был принят в Союз писателей СССР и Эстонии. Его книги о Пушкине, Карамзине и др. обладают несомненными литературными достоинствами, которых и сам он, при всей присущей ему скромности, не мог отрицать, но умение писать увлекательно Лотман не считал первостепенным. Эта была органическая часть его педагогического дара, артистизма его натуры. Ни в одной из своих работ он не переходит грани между изложением научной гипотезы и вымышленным повествованием, между наукой и искусством.

И все же наследие Лотмана не может быть охарактеризовано словами типа “выдающаяся научная теория” и т. п. П. Х. Тороп справедливо отметил отсутствие у Лотмана единого метаязыка⁴. М. Б. Плюханова даже полемически заключила, что “вопросы методологии были ему <Лотману. — Л. К.> достаточно безразличны”⁵. Однако интуиция каждого, кто более или менее глубоко знаком с его наследием, подсказывает, что перед нами — живая, не лишенная противоречий, но в чем-то главном единая система. Тот же П. Х. Тороп подчеркивает, что Лотман “может об одном и том же мыслить бесконечно долго и разнообразно. В этом мыслительном процессе он един, продуктивен и заразителен”⁶.

Можно ли подобрать определение системе, о которой идет речь? Вопрос этот пока не получил ответа, хотя ставился неоднократно⁷.

Мы полагаем, что наиболее адекватно эту область можно определить как “семиосферу Лотмана”. Перефразируя лотмановское определение семиосферы, мы можем сказать, что его наследие — это саморазвивающееся с помощью индивидуальных творческих усилий культурное пространство.

Думается, что перенос термина “семиосфера” на деятельность автора этой концепции — не просто эффектная метафора. Наше предложение основано не только на наших наблюдениях, но и на размышлениях большого числа исследователей,

оценивавших то, что было сделано Лотманом, как культурное строительство⁸.

Конечно, любая творческая деятельность человека по своей природе включена в семиосферу и изоморфна ей. Речь сейчас не об этом. Семиосфера Лотмана во многом определила контекст современной теории культуры. Когда Лотман писал о том, что исследователь-семиотик “преобразует окружающий его мир, высвечивая в нем семиотические структуры”⁹, он лишь имел в виду привлечь внимание к методологической трудности, вызываемой влиянием описывающего на объект описания. Но именно преобразующее воздействие системы Лотмана на современное гуманитарное сознание и, главное, — характер этого воздействия, оказались наиболее “востребованными” современной наукой. Вычленив и изучая культурные механизмы, лотмановская семиосфера сама становится процессом порождения культуры и вовлекает в этот процесс других.

В концепции семиосферы и в лотмановской семиосфере, в частности, современных читателей привлекает их гуманистическая природа. В основу концепции семиосферы положено убеждение в разумном и творческом характере деятельности человека, его свободном выборе в акте семиозиса. Свобода, многообразие, динамизм — черты, которые Лотман считает фундаментальными характеристиками семиосферы, условиями ее существования. Они же присущи и семиосфере Лотмана, которая не является ни идеологической, ни философской доктриной, ни утопическим или мифологическим учением (хотя, как любая развитая и масштабная концепция, она содержит в себе все названные черты), ни единой методологией (о чем говорилось выше).

Фундаментальным понятием в концепции семиосферы является, как известно, и понятие границы. По Лотману, семиосфера не может охватывать всего бытия, граница — неременное условие ее существования, обеспечивающее ей динамический резерв¹⁰. Семиосфера Лотмана здесь не исключение. В последних своих работах Лотман часто вспоминал автокаталитические реакции, где “необходимо, чтобы конечный результат уже присутствовал в каком-то количестве в начале реакции”¹¹. Это положение можно считать своеобразным крите-

рием того естественного отбора, который осуществляется семиосферой Лотмана. Она притягивает тех исследователей, которые воспринимают ее как мыслящую семиотическую структуру, а не как доктрину (доктрины рано или поздно обречены на догматизацию). Она дает исследователю, если он находится с ней в творческом диалоге, модель бытия в науке, а не конкретные указания, как обращаться с тем или иным материалом. Недаром Лотман так любил приводить слова А. В. Суворова, который отвечал на требование дать инструкции ведения боя: “Вы локальны”. Попытки стимулировать популярность лотмановской семиосферы и, тем более, превратить ее в “единственно верное учение” не смогут быть реализованы, т. к. противоречили бы ее природе.

Итак, семиосфера Лотмана остается в рамках научного дискурса, но преобразует мир гуманитарного знания, функционально уподобляясь в этом искусству. Эти особенности лотмановской семиосферы обусловлены, конечно, многими причинами, и одна из главных, на наш взгляд, заключается в том, что она сформировалась на исследовании художественных (в первую очередь — литературных) текстов¹². Лотман пишет: “Художественный текст есть акт создания мира, такого мира, в котором заложены механизмы непредсказуемого саморазвития”¹³. На заре семиотического этапа в “Лекциях по структуральной поэтике” Лотман подчеркивал, что текст — это структура, в последний период особую актуальность приобрел для него момент того, что это структура открытого типа.

И вот здесь мы хотим вернуться к тому, с чего мы начали свои рассуждения: к историко-литературным штудиям Лотмана.

У. Эко в предисловии к английскому изданию “Внутри мыслящих миров” дал резюме итальянской статьи Лотмана 1967 г. “О точных методах в русском литературоведении”. Второй тезис резюме гласит: “Чисто историческое изучение литературы неизбежно сводится к изучению истории общественного движения”¹⁴. Можно было бы добавить, что это — обобщение научного опыта самого Лотмана 1950-х гг. Недаром его первые труды посвящены мировоззрению, общественной позиции писателей, изучению литературной борьбы¹⁵.

Первым крупным художественным феноменом, которому Лотман посвятил большую статью, стал роман Пушкина “Евгений Онегин”. Статья была написана в 1957 г., называлась «К эволюции построения характеров в романе “Евгений Онегин”» и была опубликована в 1960 г.¹⁶ Этому роману Лотман посвятил потом ряд работ и свой знаменитый комментарий (1980), возвращался к нему и во “Внутри мыслящих миров”, и в “Культуре и взрыве” и о “Евгении Онегине” прочитал свой последний в жизни спецкурс в Тартуском университете в 1992/93 уч. г. Полагаем, что именно исследование этого текста в значительной мере определило лотмановскую концепцию художественного текста.

Нам кажется продуктивным обратиться к сопоставлению двух работ Лотмана о пушкинском романе: к уже упомянутой (С-1) и к «Художественной структуре “Евгения Онегина”» (1966)¹⁷, написанной после “Лекций по структуральной поэтике”. Последняя статья (С-2) составила основу изданного в Тарту в 1975 г. спецкурса «Роман в стихах Пушкина “Евгений Онегин”»¹⁸ и позже переизданного под названием «Своеобразие художественного построения “Евгения Онегина”» (перекличка заглавия со статьей 1966 г. очевидна)¹⁹. Промежуточным этапом между С-1 и С-2 будет статья С-3: «Идейная структура “Капитанской дочки”» (1962)²⁰, посвященная другому излюбленному Лотманом пушкинскому тексту; некоторые положения этой статьи заявлены в С-1. Предложенное сопоставление поможет, на наш взгляд, наглядно проследить динамику методологического развития Лотмана и, одновременно, роль историко-литературных изысканий в становлении семиотического подхода к тексту и к культуре в целом.

Сопоставление интересно еще в одном. Во второй “онегинской” статье Лотман пересматривает концепцию первой и полемизирует с собой, рефлектируя происшедшие методологические сдвиги. Однако заключительная часть второй статьи представляет собой своеобразный перевод важных для автора выводов первой работы на новый метаязык и переключение их в новую систему, что также позволяет проследить характер и существо достигнутых новаций.

С-1 — это дебют Лотмана в области пушкинистики. Он воспринимал создание С-1 как важную веху своего научного

пути. Вспоминая, как он пришел за отзывом о рукописи статьи к ведущему пушкинисту Б. В. Томашевскому, Лотман пишет: “В обширной пушкинистике тех лет практически не было новых синтезирующих работ о “Евгении Онегине”. Попытка начинающего автора, зарекомендовавшего себя в печати только несколькими статьями <...> могла восприниматься как дерзость. <...> Томашевский сказал мне, что прочел статью и что ее надо печатать <...> “А когда напечатаем, можно будет и по-дискутировать”. Это было одобрение, хотя и в свойственной ему сдержанной форме, и я вышел совершенно счастливым”. Вскоре Томашевский скончался, и дискуссия не состоялась. Лотман заключает: “Когда я много лет спустя вернулся уже под другим углом к той же теме, я многократно пытался представить себе полемические замечания Томашевского”²¹.

С-1 продолжает лучшие традиции пушкинистики и, одновременно, представляет собой полемику со многими авторитетными ее положениями²². Основной упор делается на исследовании изменений в замысле романа, происходивших от черновиков к окончательной редакции и от первой главы к финалу, в связи с этапами эволюции мировоззрения Пушкина (по принципу: меняется Пушкин — меняются его герои). По сути, перед нами очерк интеллектуальной истории России конца 1810 – начала 1830-х гг., написанный на обширном фактическом материале, богатству которого можно только поражаться. И все же тот вопрос, который Лотман задал самому себе во второй “онегинской” статье (С-2): “почему же в читательском сознании, при столь явном изменении эстетических позиций автора, роман существует как целое?”²³ почти не находит ответа в С-1 (нельзя сказать, что он не ставится²⁴). Другими словами, углубленно изучая отдельные элементы текста в их развитии и помещая их в большой и разнообразный контекст, Лотман пока еще не рассматривает текст как систему и, соответственно, не анализирует функций элементов внутри этой системы. Установка С-1: чтобы понять текст, надо выйти за его пределы, во внеположенные ему системы.

Следующий этап — С-3. Заглавие статьи наглядно демонстрирует изменения, происходящие в подходе Лотмана к тексту и в его историко-литературных изысканиях. В названии как бы присутствуют два начала. Одно связано со словом

“идейная” и отсылает к лотмановским исследованиям мировоззрения, общественной позиции писателей, к интеллектуальной истории. Слово “структура” сигнализирует о новом этапе.

Если говорить о существовании идей, то в этой статье Лотман реконструировал утопию позднего Пушкина. В интерпретации Лотмана, в середине 1830-х гг. Пушкин пришел к осознанию неизбежности и непримиримости социальных конфликтов в жизни общества, к пониманию трагизма конфронтации между людьми разных социальных групп. Социальной и политической ангажированности Пушкин противопоставил *человечность* — непоследовательность человеческого сердца, способного к милосердию вопреки доводам разума и классовым интересам.

Выводы, к которым пришел Лотман в этой статье, оказались столь важными, что легли в основу его концепции творчества позднего Пушкина, а также в основу последующих сопоставлений русской и западной моделей мира, религиозного и магического сознания и т.д., вплоть до размышлений Лотмана о перспективах развития России после перестройки в “Культуре и взрыве”²⁵. Отметим, что речь идет и о дорогах для самого Лотмана убеждениях, о краеугольных камнях его семиосферы.

Вместе с тем, для нас важно, что идеология позднего Пушкина реконструируется в С-3 из *анализа композиции* “Капитанской дочки”, поэтому и появление в заглавии статьи слова “структура” вполне закономерно и оправдано.

В С-2 подход к тексту выходит уже на совершенно новую стадию. Анализ “Евгения Онегина” начинается с вычленения структуры романа в стихах, выделения ее конструктивных принципов (в частности, “принцип противоречий”). Поэтому сразу появляется и стиховедческий анализ, совершенно отсутствовавший в С-1. В С-2 “Евгений Онегин” рассматривается как система открытого типа, сконструированная Пушкиным так, чтобы имитировать отсутствие структуры. Лотман делает при этом основополагающее наблюдение: для создания у читателя иллюзии простоты автору необходимо максимальное усложнение структуры на всех уровнях.

В С-2 основным понятием для описания художественной структуры “Евгения Онегина” становится понятие точки зре-

ния. Само это выражение встречается и в С-1 (см. “авторская точка зрения” — с. 162), но там это был лишь описательный оборот, а не термин. Ссылки на труды М. М. Бахтина — Волошинова в С-2 еще отсутствуют, они появились при последующих переизданиях. “Структура с рассеянным субъектом”, для которой характерна “множественность точек зрения”²⁶ — так теперь описывается поэтика пушкинского романа.

Аналогичную трансформацию претерпевают и имевшиеся в С-1 рассуждения о роли иронии (см. с. 136, 139), быта (см. с. 168 и др.), цитации (проблема “чужого слова”). Можно сказать, что в С-1 Лотман местами вплотную подходит к *проблеме функции* этих структурных элементов в романе, но все же исследование функции появляется лишь в С-2²⁷.

Лотман не отказался от своих наблюдений над эволюцией характеров в “Евгении Онегине”, сделанных в С-1, отослав к ней читателей С-2. Более того, он кратко прореферировал их в С-2, и при переводе на новую систему объем текста сократился в 10 раз. Однако изложение, выиграв в экономии средств, все-таки проиграло в глубине охвата контекстуального материала. Сам Лотман это чувствовал и со временем нашел этому материалу место в “Комментарии”²⁸.

В науке неизбежно распределение аспектов между различными жанрами исследовательских работ. И все-таки опыт пушкиноведческих трудов Лотмана в эпоху раннего структуризма приводит к более существенным выводам. Он наглядно продемонстрировал, что в исследовательском процессе историко-культурные штудии и изучение поэтики неразрывны. В противном случае историко-литературные труды будут сводиться к истории общественного движения, а исследования поэтики не смогут объяснить текста как явления культуры. Как кажется, этот опыт не потерял актуальности и поныне.

“Евгений Онегин” в научной биографии Лотмана стал тем же, чем был в творческой биографии Пушкина. Автор менялся, менял и свой взгляд на произведение Пушкина, но роман остался для Лотмана постоянным полем притяжения. Историко-литературные штудии Лотмана трансформировались, синтезируя историко-литературный и семиотический подходы. Можно сказать, что историко-литературные работы Лотмана начиная с середины 1960-х гг. составляют семиотическую ис-

торию литературы, которая перерастает в историю культуры. Однако и концепция семиосферы, и сама семиосфера Лотмана наверняка получили бы иной облик, если бы в начале пути не стояло исследование пушкинского романа в стихах. В дальнейшем будет интересно более точно проследить, в чем именно организация семиосферы Лотмана сближается с конструктивными принципами “Евгения Онегина” — во всяком случае, того “Онегина”, которого мы знаем по интерпретации Лотмана*.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эта книга сначала появилась в английском переводе: *Lotman Y. Universe of the Mind. A Semiotic Theory of Culture*. London; New York, 1990 и только через шесть лет в оригинале: *Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история*. М., 1996 — с предисловием Вяч. Вс. Иванова “Семиосфера и история” и с приложением статьи М. Л. Гаспарова “Лотман и марксизм” и перевода предисловия У. Эко к английскому изданию. Далее ссылки на эту книгу будут даваться следующим образом: *Внутри мыслящих миров* (с указанием страницы).
- ² *Внутри мыслящих миров*. С. 424.
- ³ Там же. С. 425.
- ⁴ См., в частности: *Топон П. Х. Тартуская школа как школа // Лотмановский сборник. I. М., 1995. С. 232.*
- ⁵ *Плюханова М. Б. Исследования Ю. М. Лотмана по древнерусской литературе и XVIII веку // Лотмановский сборник I. Лотмановский сборник. I. С. 180.*
- ⁶ *Топон П. Х. Указ. соч. С. 232.*
- ⁷ В частности, М. Плюхановой, которая пишет: “Вклад Ю. М. Лотмана в науку можно будет описать лишь тогда, когда получит определение та область умственной деятельности, в которой он работал и которую он в значительной мере создал” (Указ. соч. С. 180).
- ⁸ Б. М. Гаспаров отмечал, что “семиотические исследования представляют собой культурный текст” (*Гаспаров Б. М. Тартуская школа 1960-х годов как семиотический феномен // Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 279*). Исследователи из разных стран с редким единодушием пишут о

* Работа выполнена в рамках научной темы FLGR 0527.

том, что дело Лотмана — дело культуры, противостоящее “нарциссической филологии” деконструктивизма (*Гаспаров М. Л.* “Анализ поэтического текста” Ю. М. Лотмана: 1960–1990-е годы // Лотмановский сборник I. М., 1995. С. 191). Ср. Утверждение Р. Лахман: “Семиолог <...> берет на себя функции организации и структурирования превалирующего культурного контекста” (Там же. С. 209).

⁹ Внутри мыслящих миров. С. 6.

¹⁰ Там же. С. 175–192 (глава “Понятие границы”).

¹¹ Там же. С. 4.

¹² Несмотря на внимание к театру, кино, живописи, поэтике бытового поведения, большая часть материала для реконструкции общих закономерностей развития культуры или иллюстрирующих их примеров черпалась все же из художественной литературы. Культурология Лотмана *текстоцентрична*, и нам важно подчеркнуть, что его концепция текста исходит из опыта анализа литературных произведений.

¹³ Там же. С. 330.

¹⁴ Там же. С. 409.

¹⁵ Показательны заглавия его ранних работ: “Из истории литературно-общественной борьбы 80-х годов XVIII века: А. Н. Радищев и А. М. Кутузов”; “Был ли А. Н. Радищев дворянским революционером?”; “Эволюция мировоззрения Карамзина (1789–1803)”; “А. С. Кайсаров и литературно-общественная борьба его времени” и др. (см.: Список трудов Ю. М. Лотмана // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 441–442).

¹⁶ Лотман Ю. М. К эволюции построения характеров в романе “Евгений Онегин” // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 131–173. Далее ссылки на эту статью приводятся в тексте с указанием в скобках соответствующей страницы.

¹⁷ Лотман Ю. М. Художественная структура “Евгения Онегина” // Труды по русской и славянской филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1966. Вып. 184. С. 5–32.

¹⁸ Книга, изданная в 1975 г. тиражом в 500 экз., переиздана в фундаментальном томе: Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995, куда, к сожалению, не вошли обе анализируемые нами “онегинские” статьи.

¹⁹ См.: Лотман Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 30–107.

²⁰ Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 212–227.

²¹ Лотман Ю. М. Не-мемуары // Лотмановский сборник I. М., 1995. С. 57.

²² Не углубляясь в этот аспект, заметим, что полемика разворачивается по одному из наиболее “чувствительных” вопросов советского литературоведения — проблеме влияния среды на человека как краеугольном камне становления реалистического метода в искусстве. Спорить пришлось с Г. А. Гуковским, что было трудно вдвойне: с одной стороны, речь шла об одном из самых блистательных профессоров Ленинградского филфака времен студенческой юности Лотмана, а с другой — о репрессированном ученом, чье имя стало возможным упоминать в печати лишь в год написания С-1. Poleмика деликатно обрамляется комплиментами, но проводится последовательно: “в основе образа в первой главе романа лежит не социальная характеристика среды, а интеллектуально-политическая <...> оценка героя” (С. 140). Говоря о пятой главе, в противовес идее Гуковского, что “Татьяна сформирована средой, только эта среда — не семья Лариных, а русская деревня, народная поэзия, няня <...>, романтические книжки”, Лотман резонно замечает: “Совершенно ясно, что ни народная поэзия, ни романтическая литература не подходят под понятие социальной среды”. Вывод Лотмана иной: “Представление об общественной среде как об определяющем характер героя факторе в эти годы Пушкину еще чуждо. В основе конфликта лежит не социальное, а психологическое противопоставление образов” (С. 150). Вопрос о “влиянии среды” Ю. М. Лотман воспринимал очень лично и впоследствии еще неоднократно оспаривал мнение, что человека (равно как и литературного героя) “среда заедает”. Учитывая исторический контекст, в котором создавалась С-1, полемику придется признать совсем не безобидной. Ведь не далее как в 1961 г. в № 1 журнала “Вопросы литературы” была напечатана дискуссия вокруг романа “Евгений Онегин”, прошедшая в ИМЛИ им. Горького, где почтенные литературоведы всерьез обсуждали, был ли Онегин лишним человеком и верно ли оценивал Белинский Татьяну Ларину.

²³ Лотман Ю. М. Художественная структура “Евгения Онегина”. С. 6.

²⁴ Говоря о формировании историзма и об эволюции Пушкина в период работы над последними главами романа в стихах, Лотман пишет в С-1: “Именно на этом этапе “собрание пестрых глав” связалось в единую картину эпохи (вплоть до бытовых описаний первой главы) и порожденного ею героя; роман получил единство” (с. 169). Таким образом, проблема единства возникает, но получается, что оно достигается Пушкиным лишь в конце романа, когда финал как бы “задним числом” объединяет собой текст в

синтетическую "картину эпохи". В С-2 Лотман уже не был удовлетворен подобным объяснением.

²⁵ Лотман Ю. М. Культура и взрыв. М., 1992. С. 258–259.

²⁶ Лотман Ю. М. Художественная структура "Евгения Онегина". С. 8–9.

²⁷ Показательно, что когда через 30 лет после С-1 в соавторстве с сыном М. Ю. Лотманом была написана статья «Вокруг X главы "Евгения Онегина"» (см.: Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 124–151), то многие положения С-1, относящиеся к проблематике X главы, были сохранены; имеются и текстуальные совпадения (особенно важен анализ воспоминаний М. В. Юзефовича: С-1. С. 157–158). Но в новом контексте они трансформируются, как и в случае с перекличкой идей С-1/С-2.

²⁸ Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 472–762.

ПРОБЛЕМА ГРАНИЦЫ В РАЗЛИЧНЫХ ВИДАХ ИСКУССТВА

ЕЛЕНА ГРИГОРЬЕВА

В настоящем сообщении речь пойдет о проблемах разграничения пространства-времени произведения искусства и пространства-времени неискусства, или, иными словами, пространства-времени, воспринимаемого в качестве 'искусственного' (принадлежащего искусству), и пространства-времени субъекта, воспринимающего 'искусственное' пространство-время в качестве такового.

Как известно, этот вопрос отграничения мира вторично закодированного от мира первично закодированного в сознании создателя-реципиента (в данной ситуации различие между ними для нас будет несущественно) является одним из наиболее двусмысленных и сомнительных с точки зрения искусствоведения, а самая эта 'пограничная' область, соблюдение ее запретов и их нарушение — одним из главных искушений и сферой плодотворного приложения сил со стороны самого искусства. С наибольшей очевидностью эта проблема проявляется при рассмотрении понятия рамки, интенционально занимающей межевую позицию. Очевидно, что феномен рамки тесно связан в первую очередь с изобразительными видами искусств и, кроме того, преимущественно с разнообразными вариантами соотношения объема и плоскости и/или их имитациями. Именно поэтому мы предпочли вынести в заглавие более общий термин 'граница', поскольку предполагаем рассмотрение более общих закономерностей. (Простейшей иллюстрацией терминологического различия понятий 'рамки' и 'границы' в приложении к нашей проблематике будет пример несовпадения традиционно акцентированной и оформленной рамы с краями изображения).

Семиотическое напряжение феномена рамки в изобразительном искусстве неоднократно подчеркивалось теоретиками искусства, в частности и в особенности в интересующем нас аспекте — ее медиативной роли и функции между пространством изображенным и пространством изображаемым¹.

Аналогия и генетическая связь между рамой картины и рамой окна, а также его инверсированного двойника — зеркала, также является *loci communes* искусствоведческих штудий². С этой точки зрения рама как бы открывает иное пространство и одновременно препятствует проникновению в него. (Здесь следует заметить, что уподобление рамы картины раме окна акцентирует функцию окна как отверстия в преграде.) Как представляется, эта амбивалентность является основополагающим свойством искусства вообще (как, вероятно, и свойством любого языка, однако нас эта функция будет интересовать в приложении к языку искусства). Кроме того, нас будет интересовать также неоднократно отмечавшийся факт (Виппер), что рама повышает значимость того, что в нее помещается. Здесь термины 'значимость' и 'знаковость' необычайно близки. Или, иными словами, феномен рамки, а также амбивалентность смысловых коннотаций понятия 'значение' демонстрируют свойство вторично закодированного пространства не только значить что-либо, но и быть более значительным для воспринимающего. Иногда эта последняя функция даже превалирует: это искусство, следовательно оно значимо. Провал всех попыток, например, современного абстрактного искусства перестать что-либо означать и продажа за бешеные деньги на аукционах гарантированных 'имен'³ являются следствием указанной закономерности.

Рама в определенной своей функции отделяет значимое от незначимого. При подобном подходе можно и следует говорить о том, что пространство, заключенное в раму, является переводом при помощи определенного кода некоего предполагаемо нейтрального (в значении 'незакодированного') пространства и времени, причем это 'пространство-время' может располагаться как с 'этой' стороны, стороны наблюдателя, и совпадать с его локальным 'пространственно-временным' кон-

тинуумом⁴, а может располагаться ‘по ту сторону’ изображения, как это мыслится в случае иконостаса. И в том, и в другом случае ‘нейтральное’ пространство-время актуализуется, получает выражение только в процессе перевода⁵.

Аналогия замочной скважины с системой ворот — врат в Храме по Флоренскому — как бы ни казалось подобное сравнение кощунственным — с подобной точки зрения вполне правомерна: оба принципа соположения наблюдателя и наблюдаемого позволяют увидеть невидимое⁶. Этот культурный эффект, по всей видимости, основан на физических свойствах оптики — способности маленького отверстия концентрировать изображение, делать его четче.

Кроме того, феномен ‘замочной скважины’ демонстрирует предельный вариант ‘связанности’, насильственной ограниченности зрительного пространства-времени, диктат, исходящий как бы ‘изнутри’ изображения, имманентный ему. Эта о-граниченность диктуется множественными факторами. Например, законами восприятия регулярного поля изображения — прежде всего, в живописи (композиционное использование преимущественных направляющих движения глаза по плоскостям и объемам, торможение движения глаза цветовыми и световыми акцентами, установка на более или менее традиционные семантические связи между элементами и расстановка семантических акцентов в пределах регулярного поля изображения)⁷.

Можно привести несколько цитат:

“С одной стороны, рама концентрирует, как бы собирает вовнутрь впечатление зрителя от картины, с другой — замыкает, ограничивает картину от внешнего мира. Подобно постаменту, рама выделяет картину над действительностью и усиливает ее живописное единство, ее иллюзорность”⁸.

“Отграничение алтаря необходимо, чтобы он не оказался для нас как ничто. <...> Алтарная преграда, разделяющая два мира, есть иконостас <...> Иконостас есть граница между миром видимым и невидимым, и осуществляется эта алтарная преграда, делается доступной сознанию <...>. Иконостас есть **видение**”⁹.

“Вещественный иконостас не заменяет собой иконостаса живых свидетелей и ставится не вместо них, а лишь как указание на

них, чтобы сосредоточить молящихся вниманием на них. Направленность же внимания есть необходимое условие для развития духовного зрения. <...> Уничтожить иконы — это значит замуравить окна"¹⁰; "Через их стекла мы видим, по крайней мере можем видеть, происходящее за ними"¹¹.

Таким образом, рама и, шире (особенно в трактовке Флоренского) — граница, преграда есть механизм перевода принципиально непереводимого и достижения принципиально недостижимого. В сущности, это тривиально вытекает из амбивалентной природы самого понятия границы (стекло нельзя разбить только с одной стороны, хотя их у него две). В определенном смысле само изображение есть свойство или порождение границы¹². Граница рождает химеры¹³.

В изобразительном искусстве эксперименты с рамочными конструкциями приводят наглядные примеры, демонстрирующие специфику понимания границы в ее функции 'полупроводника' в трансцендентное: такие как изображение отказа от изображения ("Черный квадрат" Малевича)¹⁴. Другой вариант — демонстрация фальсифицированности пути внутрь, доведение до логического конца идеи 'рамочности' как входа в изображение: так называемая 'геральдическая конструкция', когда в изображение инкорпорируется уменьшенный дубликат 'первичного' изображения¹⁵. В обоих этих примерах не рама окантовывает, ограничивает изображение, она сама является и изображением, и его границей.

В "Китайской рулетке" Фассбиндера лицо героини сравнивается с китайской монетой с дыркой посередине — пример, как бы обращающий феномен православной иконы в окладе. И в том, и в другом случае предполагается манипулирование идеей возможности трансцендирования зрителя. В этом контексте (еще и с этой точки зрения в дополнение к многочисленным) кадр с разрезаемым глазом в "Андалузском псе" Бунюэля действительно безнадежно немилосерден: тело — рама лица, лицо — обрамление глаз, глаза — окна (или зеркало) души. Вивисекция именно глаза обнажает онтологическое противоречие несовпадения 'содержимого' глаза с его 'содержанием': преграда уничтожена, но вытекающая вовне субстанция есть ли та самая 'мыслящая душа', которая традици-

онно за ней предполагалась? В сущности, все эти примеры есть свидетельство того, как искусство трансформирует философский вопрос означаемого и означающего.

Все вышесказанное демонстрирует, как тесно связан вопрос о физических границах произведения искусства с вопросом о ментальном разграничении пространства произведения искусства и пространства его реципиента, а также то, что даже в двухмерном изобразительном искусстве вопрос о выделении пространства изображения не ограничивается вопросом о рамке или окантовке, но должен рассматриваться как проявление более общего принципа.

В этом смысле весьма показателен античный анекдот о соревновании двух живописцев, в котором победил не тот, кто нарисовал виноград, который клевали птицы¹⁶, а тот, который так искусно изобразил занавес, что его соперник долго и тщетно пытался его отдернуть, чтобы увидеть спрятанную за ним картину. Для нас здесь не существенно, почему победил второй, а существенна ошибка его соперника: он был обманут местом расположения границы между изображением и 'реальностью'. Она оказалась ближе, чем он думал. Кроме того, здесь весьма примечательны обман ожидания наличия занавеса, преграды между зрителем и изображением, и дерзкая декларация, что изображение подобной границы уже есть изображение или произведение искусства.

В сущности апофеозом подобной декларации является творчество великого упаковщика — Кристо, визуализирующее ту невидимую пленку, которой отделено от нас пространство произведения искусства, и идентифицирующее эту пленку с произведением искусства как таковым или совмещающее осознание наличия этой границы с актом творчества. Античный живописец и Кристо при этом гипостазировали принцип трансцендирующей природы искусства, трансформировав мгновенность перехода в его пролонгированную демонстрацию с этой стороны (впрочем, самое понятие демонстрации предполагает эту сторону; так же как в случаях с 'геральдической конструкцией' и "Черным квадратом"), что становится очевидным при сравнении этих актов с маркированным

оформлением явления (рождения) произведения искусства — традиционное снятие покрывала с публично открываемого памятника или полотна¹⁷. Думается, что возведение иконографии к плату Вероники и Плащанице — явление того же порядка: изображение — отпечаток на полотне. Здесь же можно вспомнить некоторые супрематические эксперименты Малевича, в которых цвет-изображение как бы проступает сквозь грунтовку холста — не наоборот.

Тот факт, что эта пленка непрозрачна, непреодолима, сводит понятие границы к понятию преграды, материализует то разграничение, которое существует в сознании реципиента. Действительно, мы можем видеть изображение яблока, но дотронуться до изображения мы не можем — осязать мы можем только холст, покрытый краской. Концептуальное размывание, растворение этой пленки приводит к исчезновению образа, самого изображения. Здесь уместно вспомнить идею “Неведомого шедевра” (“Le chef-d’oeuvre inconnu”) Бальзака, где стремление художника максимально приблизить изображение к натуре приводит к уничтожению читаемого изображения: на холсте остается только недифференцируемая масса красочных мазков и пятен, т. е. прежде всего размываются границы между изображаемыми объектами¹⁸.

Концептуальный эксперимент Бальзака только подчеркивает практически полную безнадежность размывания пленки-границы, что хорошо прослеживается на примере авангардных попыток такого рода. Последовательность восприятия абстрактного искусства (или еще раньше — размывающего изображение импрессионизма) такова: первая реакция — “это мазня”, “ничего не значит”, “это не искусство” — сменяется признанием и такого искусства, вплоть до восторгов именно знатоков и профессионалов и признания ‘такого’ искусства едва ли не более интеллектуальным, т. е. более осознанным в качестве искусства, чем немедленно становящийся в устах рафинированных снобов ‘махровым’ реализм. Этот процесс практически идентичен процессу восприятия намеренно концептуально усиленной условности, т. е. подчеркивания ‘искусственности’ или акцентирования внимания на языке иску-

ва, как в случае с примитивами: от “это не искусство, потому что и я так могу” до восторгов и поисков самих истоков искусства в наивозможно архаичной архаике (своеобразный ‘руссоизм’ от живописи — история культуры не чужда каламбуров). Таким образом, граница, отделяющая пространство искусства, снова оказывается ‘перед занавесом’.

Разрушение ‘четвертой стены’ в театре и вовлечение зрителей в действие скорее приводит к усилению ощущения условности происходящего — граница не разрушается, она перемещается. При этом очень часто такое ощущение совпадает с ощущением насильственного навязывания вовлеченности, т. е. насильственности проведения этой демаркационной линии. Она замечается при ее перемещении, что отчасти совпадает с эффектом разрушения традиции. Это приводит к вполне тривиальному заключению, что именно традиция, культурное научение, т. е. коллективная семиотизация мира, в значительной степени возводит эти преграды. Кстати, ощущение неудобства при смещении границы в случае с, так сказать, ‘физической’ вовлеченностью реципиента тесно связано с той функцией рамки (или постамента), которая повышает значимость заключенного в нее, возводит произведение искусства на котурны, с инверсированным “и я так могу” (т.е. “как же так, я же так не могу!”), которое сродни той самой идее непреодолимости границы между дольным и горним, о которой говорилось выше. Граница по своей сути имеет свойства и ‘того’, и ‘этого’ мира: отсюда иллюзия возможности ‘вживания’ в искусство (вариант — жизнетворчество) и ‘вживления’ искусства (вариант — Пигмалион).

То, что нахождению границы учатся, пожалуй, с наибольшей наглядностью можно проследить на восприятии возникновения нового типа искусства, использующего ранее не задействованную технику. Речь, разумеется, идет о кинематографе и знаменитом “Прибытии поезда”. В сознании первых зрителей не оказалось “четвертой стены” для движущегося изображения, т.е. оно было не защищено фронтальной непроницаемой границей — отсюда эффект восприятия поезда как реально опасного. Самая подвижность рамы могла восприни-

маться как результат некоего насилия над реальностью (или над традиционно неподвижным изображением). Кинематограф, возникший практически на глазах еще живущего поколения, дал необычайно ценный опыт этому и последующим поколениям осознанности процесса научения восприятию искусства, а следовательно, осознанного внимания к законам его языка, т. е. к различению его элементов и правил их соединения (это сопоставимо с осознанным изучением нового иностранного языка в зрелом возрасте). Неслучайно появлению кино последовало обнаружение ряда 'кинематографических' приемов в живописи, литературе, даже музыке.

С точки зрения нашей проблематики, кинематограф дает опыт осознания 'насильственности' рамы в частности и 'ограничивания' произведения искусства вообще. Кинематограф, сущностно (эссенциально) преодолевший предписываемую правильность статического закрепления позиции зрителя в ренессансной прямой перспективе (разумеется, нарушения 'одноглазости' случались и раньше, однако, именно случались, или даже рекомендовались¹⁹, на фоне достаточно жесткой схемы), необычайно расширил 'плоскость непроницаемости', еще раз продемонстрировал обман зрительского ожидания помощи от искусства в трансгрессии черты реальности и тщетность подобных попыток в силу способности человеческих культурных сообществ к чрезвычайно быстрой семиотической регенерации. Новая мифология, которой быстро обросло новое искусство, весьма недвусмысленно указывает на то, что подобная коллизия имела место. "Загробный кинематограф" Блока, залетейские тени на белой простыне, быстрое освоение "вампирических" сюжетов — лишь отдельные сигналы 'потусторонности' восприятия кино.

Здесь также можно вспомнить, что закадровое пространство, согласно Лотману-Цивьяну²⁰, зарезервировано за приближающейся неведомой опасностью. Эта опасность, ужас тем самым как бы локализуется в темноте зрительного зала, предстающим в таком ракурсе как коллективное бессознательное. Кажется неслучайным, что разработки психоанализа и развитие поэтики кинематографа исторически параллельны. Фрейд,

по сути дела, переместил границу трансцендентности в сферу человеческой ментальности.

Кинематограф специфичен в этом отношении. По всей видимости, дело здесь именно в принципиальной мобильности границы между изображением и не-изображением. Пространственно-временные характеристики соотношения 'наблюдаемого' и 'наблюдателя' в кино схематично могут быть представлены в виде трех локальных хронотопов: 'видимое' в данный момент на экране, предполагаемое продолжение этого 'видимого' в зрительском воображении и собственно локальный хронотоп 'реальности' наблюдателя. Последний в кинематографе оказывается чрезвычайно редуцированным, прежде всего, в силу того, что кино 'навязывает' реципиенту еще и движение. Происходящее на экране очень активно, гораздо более активно, чем сам зритель, почти неподвижный, ограниченный креслом, погруженный в темноту²¹. Темнота зрительного зала как бы 'рассасывает' автономную значимость тела реципиента как носителя активного начала. Таким образом, зритель почти полностью лишен возможности реагировать действием, ему в удел остаются эмоции, тем более острые. При этом 'закадровость' зрительского страха 'сообщается' экранному изображению. Искусство кино в одной из своих граней является искусством создания определенного напряжения, настроения до²² подобной же реакции экранных героев²³.

Такая 'тройственность' соотношения локальных хронотопов свойственна не только кинематографу, но практически всем видам искусства, как репрезентативным, так и нерепрезентативным²⁴, кино просто необычайно 'оплотняет' это 'промежуточное' пространство тем, что периодически визуализирует его. В этом смысле нет искусства, настолько направленного на 'сотворчество' со зрителем и, соответственно, настолько же авторитарного в степени ограничивающего пространства 'воображения' зрителя, поскольку оно диктует и навязывает ему 'предполагаемое' видение²⁵. Кино до такой степени игнорирует 'реальность' зрителя, не в смысле учитывания/неучитывания его желаний и предпочтений, а скорее в смысле свободы его 'физического самовыражения'²⁶, что тем самым

убеждает реципиента в том, что кино как никакое другое искусство есть 'большая' или 'высшая' реальность по отношению к его собственной. Симптоматично в этом смысле, что бродячий театральный сюжет убийства актера на сцене из зрительного зала²⁷ (или из-за кулис) в кино трансформируется в убийство, выстрел с экрана в зрительный зал, что ярко демонстрирует большую степень пассивности зрителя кино по сравнению с театральным.

Здесь представляется своевременным еще раз подчеркнуть тот факт, что все наши рассуждения о 'непроницаемости' границы в значительной степени обосновываются постоянными попытками искусства ее преодолеть (как в авангардных экспериментах) или представлениями о 'в-какой-то-степени-проницаемости' (как в случаях сакрализации изображения), т. е. вернуться к вопросу об амбивалентной природе этого феномена. Кроме того следует заметить, что почти все приведенные примеры относились к изобразительному искусству, причем моделирующему преимущественно пространство на двухмерной поверхности. Поэтому мы позволили себе оперировать понятиями типа 'фронтальной границы' или 'непроницаемой плоскости', или даже 'четвертой стены', сведя тем самым ментальное разграничение к геометрической проекции пространства на плоскость. В качестве оперативного допущения для демонстрации базового принципа это представлялось корректным. Вместе с тем, вопрос даже о чисто физическом разграничении пространства человеческого тела и пространства произведения искусства вне всякого сомнения гораздо сложнее.

В сущности, это вопрос, смыкающийся с проблемой разграничения 'естественного' пространства человеческого тела и пространства 'искусственного' (вторичного), созданного человеком не биологическим путем, или, все же, чтобы не забывать о сознании и о вполне возможных исключениях: пространства, воспринимаемого/декларированного в качестве искусственного, или — закодированного. Сложность подобного разграничения очевидна: всевозможные авангардные и, в особенности, поставангардные хэппининги, ритуальные действия и т. п., где самое человеческое тело, не выходя из себя, перестает рав-

няться самому себе — ярчайший пример подобной сложности. Вне понимания постоянного качания, перехода из одного состояния ('естественного') в другое ('искусственное') подобные акции не выполняли бы своей задачи.

Нам бы, однако, хотелось обратить внимание на более традиционные и привычные формы осуществления этой амбивалентности, свидетельствующие о том, что потребность в ней составляет, возможно, самую основу культуры. В первую очередь речь пойдет об одежде, о том самом 'искусстве' одеваться, которое, даже не будучи поименовано искусством, является исключительной особенностью человека. Покрытием своего тела человек как бы начинает игру в прятки со своей 'естественностью' (или естеством) по принципу (я прошу прощения за некоторую фривольность цитаты): "Купальник, правда, есть на ней, но под купальником, ей, ей...". Одежда или различного рода украшения (амулеты, татуировка) семиотизируют человеческое тело, деформируют его естественные границы²⁸, метонимизируют его, указывая на некую функцию, очень часто именно биологическую, однако, указывая при помощи создания преграды (или имитации этой преграды). Таким образом, граница между закодированным и незакодированным пространствами здесь принципиально подвижна: она то 'перед', то 'за'. Отсюда принципиальное отличие одежды, покрывающей-обнажающей живое человеческое тело, ритмизирующей его во времени, и одежды, демонстрирующей на манекене (даже покачивание платьев на плечиках вешалки дает большее ощущение амбивалентности ожидания тела). Отсутствии подвижности границы в такой ситуации превращает одежду в текстиль, натянутый на каркас пространства в форме человеческого тела.

Как кажется, именно этот факт, а не невежество 'русских дикарей', вызывает инвективы куратора передвижной выставки Ив Сен-Лорана, побывавшей также и в Эрмитаже, Стефана ди Пьетри:

"Русские изголодались (the Russians were famished for) по моде, стилю, дизайну. Они прямо-таки облюбовали (they almost salivated at) шелк, тафту, вельвет. Они больше смотрели на ткани,

чем на платья... К закрытию выставки платья просто задыхались (entirely devoid of atmosphere). Они были совершенно вымотаны (The dresses were completely tired. They had been looked and looked at and studied and studied until nothing was left). На них смотрели, и смотрели, их изучали до тех пор, пока от них ничего не осталось”²⁹.

Таким образом, русские зрители как бы съели, проглотили материальные оболочки, но ничего не осталось потому, что нечему было оставаться. Платья ничего не скрывали и, соответственно, ничего не могли открыть, обнажить, — они не осуществляли себя в качестве одежды, играющей с границами ‘реальности’ и искусства. При этом этот профессионал готов признать и общий принцип: “Одежда, выставленная надолго, “умирает”. Слишком долго выставлявшаяся одежда отличается от той, которую долго носили. Платье каким-то образом “питается” теплом тела человека, который его носит. Но платье на холодном манекене под светом и пылью, падающим на него, что-то теряет. И сколько бы вы его ни чистили и не освежали, забавно, но оно кажется утратившим жизнь”³⁰.

Различие между статуей и человеческим телом (одетыми или обнаженными), с точки зрения нашей ‘пограничной’ проблематики, состоит в одной простой вещи: обнимая статую (одетую или ню), мы можем осязать только камень, дерево, бронзу или что там еще, форму и фактуру материала (всевозможные психические отклонения или переизбыток воображения нами здесь не рассматриваются), обнимая же человеческое тело, мы осязаем человеческое тело (сквозь фактуру ткани или без оной). Статуя ограничивает пространство, заполняя его своей материальностью согласно определенной форме, она предстает нам как некое значимое пространство, которое внеположено нашему телу, но доступно нашему сознанию, и в этом сознании оно не равно своей материальности. Разумеется, тактильность в качестве воздействующего эстетического фактора является составным элементом произведения искусства этого рода, однако, самая эта тактильность предполагает преграду, которую встретит наше сознание вместе с органами осязания.

Впрочем, 'реальность' прикосновения к человеческому телу, или то, что в пределе выражено понятием 'обладания' телом, также не обеспечивается безусловно его обнажением. Эта закономерность 'неполучения' тела хорошо известна на примере искусства стриптиза, вплоть до правила, которое можно было бы окрестить 'правилом борделя', согласно которому обещание обнажения (т. е. игра с подвижными границами) 'обнажает' в гораздо большей степени, чем оно само. "В стриптизе, по мере того как женщина якобы обнажает свое тело, на него накладываются все новые и новые покрывала <...> цель стриптиза — не извлечь на свет нечто глубинно-скрытое, а обозначить наготу, освобожденную от причудливо-искусственных нарядов, как природное одеяние женщины, то есть в итоге плоть возвращается в абсолютно целомудренное состояние"³¹. Безусловность возвращения к 'целомудрию' в этом высказывании Барта вызывает некоторые сомнения. Скорее, здесь следует говорить о том, что при ликвидации казалось бы 'последней' границы, в ситуации демонстрации (или искусства) мы сталкиваемся с новой или даже с многими границами — границами имиджа. Это блестяще продемонстрировал Теофиль Готье в "Поэме женщины": обнажаясь, героиня принимает один за другим облики и образы, маркированные названной или легко опознаваемой традицией искусства³². Парадоксальным образом эта граница имиджа делает объект 'желанным' в качестве вновь недостижимого³³. Человеческое сознание обеспечивает себе гарантии 'подлинности' тела тем, что 'упаковывает' его в образ.

Трансгрессия как вечно неосуществимая возможность **требу**ет границы³⁴. Граница же по существу своему является иллюзией, вернее — ее непреодолимость требует от нее быть постоянно отодвигаемой иллюзией. Если нет одежды, такой границей становится кожа — очередная ступень иллюзорности:

"Телесная красота заключается всего-навсего в коже. Ибо, если бы мы увидели то, что под нею <...> уже от одного взгляда на женщину нас бы тошнило. Привлекательность ее составляется из слизи и крови, из влаги и желчи. Попробуйте только помыслить о том, что находится у нее в глубине ноздрей, в гортани и чреве: одни нечистоты. И как не станем мы касаться руками слизи и

экскрементов, то неужто может возникнуть у нас желание заключить в объятия сие вместилище нечистот и отбросов?"³⁵

В этом высказывании монаха XV века характерно отношение к объекту эстетики или сексуальности как некоторой пленке. 'Красота — это кожа', сними кожу и постигнешь истинную сущность (которая, кстати, еще не мыслится как 'то же самое').

Красота, таким образом, это граница иллюзии, вернее, граница=иллюзия, оболочка, в которую мир облекает свои соблазны. Чтобы идти дальше в постижении подлинного, надо действительно сорвать кожу. Поиски маркиза Де Сада в этом направлении закономерны, как закономерна уже в XX веке реакция Азazelло на извинения Маргариты³⁶, и в равной степени бесплодны. Эстетствующий эротоман, даже вывернув свою возлюбленную наизнанку, обнаруживает там только себя, со своей системой языка образов и уподоблений: "Упрекаю природу только в одном — в том, что я не мог, как хотелось бы, вывернуть мою Лолиту на изнанку и приложить жадные губы к молодой маточке, неизвестному сердцу, перламутровой печени, морскому винограду легких, чете миловидных почек!"³⁷ Парадокс состоит в том, что 'подлинность' тела гарантируется наличием скрывающей его упаковки иллюзии, соответственно, до тех пор, пока тело воспринимается как эстетический объект, 'подлинно' обладать им невозможно, обладать же имиджем невозможно по определению.

Нагота человеческого тела в основном потоке (main stream) изобразительного искусства в постренессансной европейской традиции (сначала с обязательным кивком на античность³⁸ в эстетике и на Адама и Еву в сюжете, а затем и без оных) лишается подчеркнутой остроты сексуальности, вернее, сексуальность эстетизируется, а, значит, в качестве 'искусственной' становится все более и более иллюзорной. Это, с одной стороны, приводит к завершенной отлакированности тела — 'банному' бидермайеру Брюллова и Беклина, а с другой — через вольность поз Рубенса, продублированных в редуцированных мутноватых зеркалах Фрагонара, к 'гинекологическим' позам Тулуз-Лотрека и Эгона Шиле, в качестве стрем-

ления оставаться все же как можно ближе к 'черте'. В первую очередь, мы имеем в виду нарушение в искусстве табу на изображение 'раскрытых' женских половых органов, осязаемое тем более, чем более 'реалистично' (в данной ситуации понятие 'реалистичности' совпадает с повышенной степенью 'индивидуализации') это изображение. Как кажется, острота этого табуирования и его нарушения состоит в опасности приближения к 'выходу' (вовнутрь или вовне — это уже вопрос метафизический) за пределы познаваемого, а, следовательно, и поддающегося кодировке, пространства. В этой связи хочется заметить, что искусство, эмансипировавшись от религиозных задач, в значительной степени трансформировало само содержание и направленность стремления к трансцендированию своего объекта.

Здесь, конечно, очень многое зависит от интенции отношения и создателя, и реципиента к изображению. Поэтому кажется все же целесообразным разграничивать понятия 'порнографии' и 'искусства'. Объединение, ставшее достаточно общеупотребимым, этих понятий общей формулой 'порнографическое искусство' без специфицирующего анализа представляется некорректным. Это разграничение необходимо, поскольку одни и те же объекты могут получать различную интерпретацию принадлежности к искусству или к порнографии. Для определенного типа культурного сознания и "Венера" Джорджоне является порнографией. Характерно, что именно для человека, так сказать 'чуждого' искусству, невовлеченного в игру его условностей, обнаженное тело в изобразительном искусстве остается 'непристойным', т. е. 'недесекуализированным'. Порнография в гораздо большей степени трансгрессивна: она допускает получение физиологического удовольствия от нефизиологического объекта³⁹. Здесь происходит нарушение закона преимущественно 'сознательного' восприятия произведения, т. е. разрушение ментальной границы между человеческим телом и артефактом. В этом смысле, как только творчество, например, Де Сада провозглашается искусством или философией, оно теряет свои трансгрессивные свойства,

и, напротив, в определенных условиях и портрет Махатмы Ганди может стать объектом направленной сексуальности.

Примечательно, что мужские гениталии гораздо быстрее и безболезненнее подлежат изображению в рамках 'высокого' искусства, однако, лишь в подчеркнуто 'спокойном' состоянии — в таком виде они принадлежат 'внешнему' миру и не представляют собой угрозы его преодоления. Шиле нарушает и это табу: эрегированный орган, да еще и в автопортрете, слишком явно заявляет о себе как об инструменте 'проникновения' художника за дозволенные искусству пределы, чтобы его изображение оставалось нейтральным. Этот пример демонстрирует также с очевидностью эссенциональное различие задач и законов искусства и анатомии, содержания понятий 'познания' применительно к этим двум способам описания человека. В отличие от анатомии, искусство сущностно заинтересовано в сокрытии сокровенного.

Вероятно именно поэтому искусство (опять-таки в *main stream*, понимаемом нами достаточно широко) не пошло путем Шиле⁴⁰. При том, что соположение инструмента, орудия труда художника с фаллосом в XX веке становится вполне тривиальным. Подкрепленное, по всей вероятности, психоаналитической теорией сублимации, это соположение само по себе становится так сказать санкционированным рефлексией над искусством. Это уже как бы искусство об искусстве, т. е. следующий уровень острашения и кодификации. Так, у Пикассо есть весьма объемный графический цикл "Художник и модель", где недвусмысленное уподобление кисти вышеназванному органу является так сказать организующим лейтмотивом⁴¹. Также музыкальный инструмент стабильно притягивает 'генитальные' коннотации. В джазовую эпоху это в особенности относится к саксофону ('сексофону' — "Такси-блюз"), но и вообще, ко всякого рода духовым⁴² в соответствии с неоднократно трансформированной архаической традицией (дудочник-Мусагет), следы которой можно обнаружить даже в творчестве такого целомудренного автора, как Окуджава (постоянный мотив 'музыканта-соперника-в-любви'). Более или менее очевидна и сексуальная функция электрогитары, мик-

рофона, да и вообще всей исполнительской концертной поп-рок-панк-рэп атрибутики, вплоть до специфической метонимизации 'физического тела' самого исполнителя, в пределе — Майкла Джексона⁴³.

Музыка вообще в рассуждении нашей проблематики представляет особый интерес. Культурные коннотации восприятия музыки как наиболее адекватного инструмента трансцендирования исключительно устойчивы, будь то трансцендирование в философском или религиозном смысле (пифагорейская "музыка сфер", "предустановленная гармония"), или трансцендирование сексуальности (в качестве наиболее острого примера здесь можно привести "Крейцерову сонату" Толстого⁴⁴). Как кажется, это обусловлено тем, что понятие 'границы' в первую очередь связано с пространственными характеристиками, которые в музыке оказываются достаточно неопределенными, при том, что музыкальное произведение как правило имеет четкие временные ограничения. Пространственность же, в свою очередь, связывается преимущественно с наличием визуального образа, отсутствующего (либо совершенно произвольного) в музыке. Музыка как ритмическое чередование звуков и пауз между ними, разумеется, определяет себя и в отношении к пространству (ритм как процесс возвращения является синтетической пространственно-временной конструкцией), но в отсутствии визуализации пространственные границы ритмических построений оказываются слишком подвижными, чтобы 'означать' что-либо с достаточной долей регулярности и конвенциональности.

При этом, при, вероятно, максимальной редукции каналов восприятия, дозволенной искусству (показательно, что именно музыка как искусство доступна восприятию даже слепо-глухонемых), музыка оказывается наиболее физиологичной из всех его видов. Это прежде всего следует из того, что человеческое тело не защищено непреодолимой оболочкой от звуковых колебаний. Человеческое тело не является чем-то физически внеположенным организованному звуковому явлению. Этот канал рецепции не требует в обязательном порядке включения остранивающего, кодирующего/декодирующего механизма созна-

ния (как это необходимо в звуковой цепочке, организованной в соответствии с другими семиотическими законами, — речи) для того, чтобы произошел перевод-восприятие внешнего во внутреннее. Ритмическая пульсация человеческого организма и ритмически организованная звуковая конструкция могут непосредственно взаимодействовать друг с другом, совпадать/не совпадать друг с другом, накладываться друг на друга, т. е. вступать в отношения перевода.

Поэтому музыка, ритмически повторяющая родовые схватки (“Иван Грозный” Прокофьева), предполагает непосредственное физиологическое воздействие, осуществимое помимо сознания. В этом смысле допустимо говорить (и часто говорится) о том, что музыкальное повествование обращается непосредственно к бессознательному, и в этом смысле музыка обладает повышенными трансцендирующими (и в другом преломлении — трансгрессивными) возможностями. Согласно, например, Толстому она как пресловутый “двадцать пятый кадр” вызывает неконтролируемую сознанием реакцию, в пределе — преступление. Согласно, например, Кортасару музыка вызывает непосредственную сексуальную реакцию, при этом обвинение в порнографии ей предъявить затруднительно (чувствительность Толстого к данной проблематике здесь исключение), что, с нашей точки зрения, обусловлено именно отсутствием артикулированного посредничества, семантических зацепок, которые могут быть истолкованы как провоцирующие подобную реакцию.

С другой же стороны, в силу своей асемантичности музыка воспринимается как предельно абстрактное оперирование чистыми закономерностями, подобно математике (Моцарт и Сальери в различении Пушкина как раз представляют собой персонификацию этих двух полюсов восприятия музыки). И таким образом внутренняя экзистенция человеческого организма при помощи музыки приводится в соответствие с наиболее общими законами универсума, доступными человеческому сознанию в наиболее свободном от материи (а, значит, и от тела) виде. Граница между этими полюсами восприятия музыки по сути совпадает с границей между физиологией и созна-

нием и характеризуется той же степенью амбивалентности и подвижности, 'нераздельности и неслиянности', что и во всех уже описанных случаях рецепции искусства, однако, в силу указанных особенностей, в более обостренной форме.

В завершение нашего вынужденно краткого обзора подвижности границ мы рассмотрим пространственно-временные отношения человека с визуальными объемами и массами, значительно превышающими объем и массу человеческого тела. Как представляется, изменения масштаба здесь имеют весьма существенные семиотические последствия. Так, монументальное полотно 6 на 8 м, даже построенное в полном согласии с законами прямой перспективы (что в идеале предполагает фиксированность позиции наблюдателя в пространстве, а следовательно, игнорирование временного фактора), не может быть воспринято одновременно (и тем более, 'одноглазо' — в сущности, реально такую возможность может дать только замочная скважина, однако, она-то как раз, как правило, предполагает наблюдение процесса — ситуация наиболее близкая к кино: время наблюдателя практически полностью отключено при наблюдении за временем изображения). Тем более, не может быть исключен временной фактор наблюдателя при восприятии архитектурных объемов и конструкций. В пределе — и в сочетании (в общем, вполне традиционном) со стенной росписью — это живописное пространство Берлинской стены, восприятие которого предполагает движение зрителя как минимум со скоростью автомобиля. В сущности, это как бы кино наоборот, в котором изображение оставалось бы статичным и фрагментарным, если бы не двигательно-моторная (вплоть до моторизованной) активность зрителя.

Архитектура, в отличие от кинематографа, с необходимостью предполагает (или с необходимостью включает предполагаемое) движение воспринимающего субъекта, а кроме того его включенность (а не предстояние, как в живописи) в свое организованное пространство. Для принципа 'включенности' несущественно, внутри или снаружи, скажем, некоего конкретного здания находится наблюдатель, архитектура все равно организует пространство **вокруг** него (например, в силу

того, что определяет собой окружающий ландшафт). Границей воспринимаемого пространства архитектуры при этом становится человеческое тело как единственное внеположенное искусственно организованному континууму.

В оппозиции к музыке, восприятие архитектуры включает максимально возможное число каналов рецепции: визуальный (при этом многоаспектный и подвижный), двигательнo-временной (а значит, и физиологически-ритмический), тактильный (также воображаемо тактильный, в принципе верифицируемый в возможности прикосновения к поверхности, фактура которой, разумеется, небезразлична для восприятия произведения архитектуры), акустический (например, звук шагов, дающий представление о конфигурации пространства и о фактуре поверхностей; вообще, акустическая организация пространства архитектуры — один из важнейших факторов воздействия этого вида искусства) и, наконец, читаемо-семантический (архитектура не в обязательном порядке, но с достаточной степенью регулярности включает в себя репрезентативные элементы). И в то же время архитектура, как никакое другое искусство, типологически сходна с музыкой, поскольку «архитектура есть, с одной стороны, самое материальное, самое вещественное и, с другой — самое абстрактное искусство. Будучи вполне конкретной частью натуры, служа самым реальным и утилитарным целям, архитектура вместе с тем выражается знаками, числами, абстрактными отношениями»⁴⁵. И к музыке, и к архитектуре в равной степени приложимо определение Лейбница — «духовная деятельность, бессознательно оперирующая числами». Но если материал музыки, так сказать, «внутренне физиологичен», то материал архитектуры «внешне физиологичен», обступая человеческое тело вплотную со всех сторон. При этом, в отличие от кино, активность реципиента не подавляется. Распределение и организация материальных масс в пространстве, оставаясь статичным и раз и навсегда заданным, подвержено индивидуальным и многоаспектным рецептивным трансформациям⁴⁶.

Представляется неслучайной культурно-историческая взаимосвязь музыки и архитектуры. Архитектурные сооружения

регулярно возводились для создания специфических условий восприятия музыки, а музыка создавалась с учетом и в расчете на такие условия. Архитектура является специально сконструированной материально-пространственной границей для развивающейся преимущественно во времени музыки. Ситуация уловленной, словно огромным слуховым аппаратом⁴⁷, архитектурным пространством музыки может быть метафорически определена как семиотическая оранжерея для помещенного в нее реципиента. Пожалуй, это наиболее синтетическая и суггестивная ситуация восприятия искусства, где уравниваются пространственный и временной факторы, внешне- и внутренне-физиологические аспекты, свобода и определенность интерпретационной активности, ее максимальная материальная данность и максимальная степень абстрагированности. Следует, однако, заметить, что здесь весьма ослаблен семантический аспект процесса интерпретации и перевода, он в значительной степени осуществляется в автоматическом режиме, переводя, так сказать, закономерности 'низших' уровней в глобальные практически без участия артикулированного сознания. Это ситуация данного почти задаром трансцендирования, почти исключаящая трансгрессию, что в определенном типе культурного сознания исключает и понятие ценности приобретенного. Поэтому искусство в своей ограничивающей, творящей, а не растворяющей, преграды функции продолжает оставаться актуальным.

В этой функции, по сути дела, различать искусства следует по принципу 'ограничения' реципиента временем и 'ограничения' пространством. Искусство в своей основе есть специфическая форма ограничения и деформации рецепторных возможностей человека, а также специфическая форма ограничения и деформации реакций человека на рецепторное раздражение. Человек как физиологическое устройство может быть представлен в виде 'матрешки', состоящей из серии рецепторных 'оболочек', определяющих расстояние и поле его воспринимающих возможностей. Соответственно, любой объект, попадающий в это поле (вернее, систему полей), предопределен смыслом занятого места. Границы этих 'оболочек' не

являются абсолютно четкими и замкнутыми (так термическое поле, окружающее человеческое тело, размывает четкость тактильной 'оболочки' кожи, а слышимый звук корректирует периферийную область зрения), кроме того, 'локальный предсмысл' мутирует во времени, поскольку человек обладает возможностью произвольного движения, соответственно — произвольного перемещения предметов в системе рецепторных полей.

Наконец, сознание, с этой точки зрения представляющее как развившаяся способность помнить об уже не воспринимаемых объектах (т. е. опыт существования объектов в отсутствии рецепции)⁴⁸, расширяет и размывает границы перцептивных возможностей человека до *пределов неопределимых*. Последнее существенно — сознанию не подлежит то, что неопределимо. Сознание и есть *о-пределимость* или *о-пределенность*⁴⁹. Вопрос о том, существует ли нечто, неопределимое принципиально, решается в отношении к этому пределу, т. е. в нахождении его или его конструировании. Искусство в качестве процесса конструирования границ (или стратегии редукции) является в этом смысле моделью ограничивающей (определяющей) функции сознания и произвольного обнаружения или установления того предела, за которым предполагается уже не подлежащее таковому определению или еще не подвергшееся ему. Определенность (или кодификация) — это "фигура, появляющаяся при взгляде на нее".

С другой стороны, эта определенность исключительно подвижна (поскольку подвижны произвольно устанавливаемые границы) и в силу этого — размыта. Можно сказать, что процесс определения обладает свойствами обратимости. И функционирование искусства в системе культуры подтверждает это положение. Рецепторная и ментальная (или кодификационная) редукция, имеющая место при каждом акте искусства, как бы погружает все остальное, запредельное ему, пространство-время в состояние меньшей определенности, соответственно, требующее новых определений.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ См., напр.: *Brunner B.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 167–168; *Лотман Ю.* Текст в тексте // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 155–157; *Успенский Б.* Поэтика композиции // Успенский Б. Семиотика искусства. М., 1995. С. 174–207; *Даниэль С.* Искусство видеть. Л., 1990; *Он же.* Картина классической эпохи. Л., 1986.
- ² Достаточно упомянуть: *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук. М., 1977.
- ³ Имя художника является главным гарантом принадлежности объекта искусству. Следующим по значимости ценностным фактором (а ценность выражается напрямую — в денежном эквиваленте) является возраст произведения, т. е. чем старше, тем более ‘искусственным’ становится произведение. С этим фактором конкурирует в значимости редкость, уникальность объекта, реализующая идею искусства как явления экстраординарного. Все эти факторы, тем не менее, не могут считаться исчерпывающе определяющими понятие искусства, поскольку применимы к любой вещи, выставленной на продажу с аукциона. Произведение искусства уже заранее должно быть к нему причислено, но дальнейшее приложение факторов оценки способно повышать/понижать степень принадлежности к искусству.
- ⁴ С определенной долей условности можно сказать, что таково было соотношение изображения и ‘жизни’, например, для ‘передвижников’ в живописи и ‘неореалистов’ в кинематографе.
- ⁵ Все интенции искусства и в варианте “мы вам покажем, как есть на самом деле” (передвижники), и в варианте “мы вам покажем, как должно быть на самом деле” (соцреализм “Кубанских казаков” и ‘учительствующая’ линия классицизма), и в варианте “покажем, что можно показать в соответствии с традицией” (иконопись), объединяет общий пафос показа, демонстрации того, что “вы так просто не увидите”.
- ⁶ Традиционно невидимое: будь то культурные табу на лицезрение половых органов (вуаеризм предполагает именно игру с этими табу — ср. эстетические эффекты в “Подглядывающем” Тинто Брасса) или философские табу на видение объекта веры. Граница видима и маркирована как проницаемая и непроницаемая одновременно. Таково стекло у Брасса и Царские врата по Флоренскому: “Как-то мне пришлось стоять в Рождественской Сергиево-Посадской церкви, почти прямо против закрытых Царских врат.

Сквозь резьбу их ясно виднелся престол, а самые врата, в свой черед, были видимы мне сквозь резную медную решетку на амвоне. Три слоя пространства; но каждый из них мог быть видим ясно только особой аккомодацией зрения, и тогда два другие получали *особое* положение в сознании и, следовательно, сравнительно с тем, ясно видимым, оценивались как полу-существующие". (Флоренский П. Мнимости в геометрии. Расширение области двухмерных образов геометрии. (Опыт нового истолкования мнимостей). М., 1922. С. 59).

Так, используя все тот же, по всей видимости, наиболее примитивный и, следовательно, очевидный, пример вуаеризма с замочной скважиной, можно говорить о наиболее семантически предзначимых элементах в наблюдаемой композиции и, соответственно, — о их местонахождении в более или менее 'выгодной' композиционно наблюдаемой точке данного 'регулярного поля'. Понятие визуальной композиционной 'выгодности', с одной стороны, условно и индивидуально, с другой — подчинено некоторым общим закономерностям психологии восприятия, что и становится очевидным из данного 'скважинного' примера. Как кажется, нет необходимости доказывать, что один и тот же семантически определенный элемент 'композиции' для разных наблюдателей может восприниматься 'выгодно расположенным' в различных точках 'поля', и в то же время, можно говорить о некоторых закономерностях 'предпочтительности'. В этом случае необходимо признать, что 'формальные' законы визуального восприятия будут деформироваться семантически зависимыми закономерностями восприятия. Так 'формальная' периферия регулярного поля может стать его семантическим 'центром' для одного наблюдателя, в то время как для другого такое смещение может оказаться досадным композиционным сбоем, вплоть до разрушения игровой иллюзии. Чем более заранее семантически нагруженным будет элемент композиции, тем чувствительнее он будет к занимаемому месту, как в количественном (сколько пространства, сколько повествовательного времени — особенно, в вербальном тексте, ему выделено), так и в качественном (какое положение относительно центра симметрии он занимает; в вербальном повествовании — относительно 'основного' текста, так пролог и эпилог могут иметь весьма косвенное отношение к герою). Хрестоматийными примерами сдвигов семантических и формальных центров относительно друг друга являются такие композиции Брейгеля, как "Падение Икара" и "Путь на Голгофу".

- ⁸ Виннер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 167.
- ⁹ Флоренский П. Иконостас. СПб., 1993. С. 37–40.
- ¹⁰ Там же. С. 41.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Это свойство границы используется в частности рамкой, создающей просто самим фактом ограничения фрагмента пространства пространство произведения искусства — например, взятый в раму кусок стены.
- ¹³ Наиболее ярко это положение разрабатывалось русскими символами, в особенности Андреем Белым. См.: Григорьева Е. Принцип пограничности в “Симфониях” А. Белого // Проблемы типологии русской литературы: Тр. по русс. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 645. С. 101–111, а также: Григорьева Е. Распыление мира в дореволюционной прозе А. Белого // Актуальные проблемы теории и истории русской литературы: Тр. по русс. и славян. филологии / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1987. Вып. 748. С. 134–142.
- ¹⁴ Здесь еще, конечно, очень важен тотальный отказ от всех преимуществ композиционных сдвигов относительно абсолютизированной идеи симметрии и, менее значительный, имеющий место отказ от сдвигов колористического порядка. Кроме того, “черный квадрат” при очевидной интенции демонстрации бесконечности интерпретаций, разумеется, не может избежать определенной редукции этой бесконечности, а, следовательно, определенной направленности стратегии интерпретации. Это значит, что будучи вполне определенной геометрической формой, обладающей ‘предмыслом’ или культурно-традиционной семантической аурой, “черный квадрат” определим, прежде всего, в системе очень стабильных бинарных оппозиций.
- ¹⁵ В пределе — это специфическое пространственно-семантическое поле, образуемое двумя отражающими друг друга зеркалами — отражение в степени *n*.
- ¹⁶ Симптоматично, что этот миф отзывается в рассуждениях Петрова-Водкина о реализме в изобразительном искусстве: “На холсте у меня было начало картины. Ниже чем посередине картины шел в горизонтальном направлении холодный цвет в синих и граничил с теплым в оранжевых. Отыскивая форму и цвет, я еще не знал, какие предметы обозначат эти два цвета. В мастерской в это время летала канарейка. В один из полетов птица повернула к картине по направлению касания холодного цвета с теплым и,

зная по опыту разницу между ними в натуре, то есть их неслиянность, решила, что значат эти две плоскости, и на острие касания одного цвета с другим можно отдохнуть, и я видел, как она при полете, вытянув лапки, приготовилась сесть на этот край и ужасно растерялась, царапаясь по холсту, потеряла расчеты равновесия и кувырнулась чуть не до пола. Я считаю этот пример чрезвычайно ярким для иллюстрации понятия реализма в живописи.” (Петров-Водкин К. С. Форма // Мастера искусства об искусстве. М., 1970. Т. 7. С. 445–446.) Характерно, что понятие ‘реализма’ Петров-Водкин связывает с наличием четких границ между формами внутри изображения, по принципу ‘чтобы можно было различить’, ‘знать разницу’. Так, парадоксальным образом, живописная иллюзия совмещается с понятием ‘разграничивания’. По сути дела, Петров-Водкин (скорее всего неосознанно) совмещает и заостряет оба античных примера ‘иллюзионизма’: в первом случае художнику удалось убедить птиц в отсутствии преграды, во втором художнику удалось обмануть коллегу в наличие таковой. Последнее признается высшей степенью иллюзии.

17 Сопоставление инверсии этой процедуры с покрыванием полотном трупа эксплицировано Висконти в “Туманных звездах Большой Медведицы”.

18 Весьма примечательно, насколько Бальзак аналитически тонко характеризует тенденцию барокко к размыванию границ внутри изображения, противопоставляя ее стремлению к классической определенности, что позже было подробно проанализировано Вельфлином в его противопоставлении тектонических и атектонических тяготений. Однако, в отличие от Вельфлина, у Бальзака, пожалуй, еще более тонко: Френхофер — персонаж вымышленный, но явно тяготеющий к барочному направлению, демонстрирует свой ‘шедевр’ именно Николя Пуссену — художнику, ужасно неудобному для демонстраций Вельфлина, в силу его явной ориентации на классическую ясность при том, что он вписывается в “атектонический”, по Вельфлину, период. Кроме того, Бальзак с очевидностью характеризует процесс видения как процесс познания: неразличимый — невидимый — неведомый.

19 См.: Успенский Б. Поэтика композиции. М., 1995. С. 10.

20 Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 77–79.

21 Мы отдаем себе отчет, что описываем некий более или менее исторически и культурно ограниченный кинематограф. На заре кинематографа, когда он еще не был окончательно причислен к раз-

ряду высоких искусств, поведение зрителя в зале было гораздо более свободным (Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллинн, 1994. С. 47–48), также различалось поведение аудитории в сельском клубе и столичном кинотеатре, не говоря уже о том, что в эпоху видеомagneтофонов появляется совершенно иной вид просмотра фильма, не имеющий практически ничего общего со спецификой зрительного зала.

²² Это явление похоже на запланированную реакцию детской аудитории в театре, предупреждающих героя: “Он там, он там!”, или в литературе (опять-таки в первую очередь ориентированной на детскую аудиторию) вводные фразы типа “но мы-то с вами знаем...”. В кино подобный эффект большей информированности зрителя, чем героя, часто достигается при помощи ‘периферийных’ средств, вроде ‘соответствующей’ музыки или титров “а в это время...”, но, в основном, за счет традиции и повторяющихся композиционных схем. “Отчаянье” Набокова — не единственный, но, наверное, самый немилосердный эксперимент по разрушению подобной комплиментарности по отношению к реципиенту, в данном случае — читателю вербального текста, который, так сказать, ‘слеп по определению’, с точки зрения автора.

²³ Разумеется, в кино используется и противоположный прием — внезапности, непредсказуемости действия, но гораздо реже, прежде всего в силу самой специфики этого приема зритель не должен к нему привыкать, иначе он не подействует.

²⁴ В определенном смысле это вообще универсальное свойство восприятия человеком окружающего. Искусство как модель восприятия человеком мира моделирует и эту его особенность.

²⁵ Это положение элементарно иллюстрируется частым несовпадением читательского ‘видения’ литературного произведения при его экранизации.

²⁶ В театре и даже в выставочном зале зритель имеет пусть даже весьма ограниченную возможность влиять на результат (освистать актера, отойти подальше от картины), в кино он может разве что закрыть глаза на ‘страшном’ кадре или заснуть и тем самым выразить свободу своего выбора, однако, в этом случае следует уже говорить о ‘прерванном акте’ искусства.

²⁷ Наиболее виртуозно обыгрывается этот сюжет в “Дежавю” Махульского, где на сцене идет “Тоска”, т. е. по сюжету расстрел героя должен быть симитирован, однако, по сюжету же — его расстреливают ‘по-настоящему’, но это — театр, т. е. ‘по-настояще-

му' также оказывается имитацией, которую 'исправляет' из ложи наемный убийца.

²⁸ Иногда вплоть до соматических деформаций — вытягивание шеи при помощи колец или деформация стопы до размеров козьего копытца в еще очень недавней китайской традиции и т. п.

²⁹ *Symons S. "The Great Travelling YSL Roadshow"*. Цит. по: *Jennifer Craik. The Face of Fashion. Cultural Studies in Fashion*. London, New York, 1994. P. 16.

³⁰ *Ibid.* P. 16.

³¹ *Барт Р. Стриптиз* // Барт Р. Мифологии. М., 1996. С. 189.

³² *Gautier T. Émaux et Camées*. М., 1989. P. 36–40. Ср. хотя бы 'именные' образцы: Клеомен, Фидий, Анадиомен (опознаваемая античность), Энгр — "Одалиска" (и весь примыкающий комплекс 'экзотического' и 'сентиментального' романтизма).

³³ Понятие 'желания', впрочем, тривиально включает в себя понятие 'недостижимости'. Достигнутое не является объектом желания. Сказанное есть еще один повод для возражений рассуждениям Барта — в стриптизе тело не 'десексуализуется', а скорее 'сексуализуется' вновь и вновь в процессе создания новых ограничений. В противном случае, этот вид демонстрации полностью потерял бы свою привлекательность для зрителя.

³⁴ По всей видимости, осуществление трансцендирования возможно только в варианте полного отказа от 'желания' — принцип, близкий к учению буддизма. Понятие 'трансгрессии' как некоей стратегии 'преступления', 'преодоления', следовательно — попытки достижения 'желаемого', предполагает наличие или создание преграды. В локальном случае вопроса о существовании искусства, отсутствие преграды, границы будет означать отсутствие искусства как такового.

³⁵ Цит. по: *Хейзинга Й. Осень Средневековья*. М., 1988. С. 152–153, а также прим. 9 на с. 382.

³⁶ "Но простите, Азazelло, что я голая! — Азazelло просил не беспокоиться, уверял, что видел не только голых женщин, но и женщин с начисто содранной кожей" (*Булгаков М. Мастер и Маргарита*. Минск, 1988. С. 640).

³⁷ *Набоков В. Лолита*. М., 1991. С. 184. Гумберт Гумберт ненавязчиво стилизует описание 'внутренней' Лолиты под описание морского дна, т. е. в его представлении существует как бы 'поверхностная' и 'подводная' лолиты. Последняя ему недоступна физически, так же как недоступно 'подлинное' сознание Лолиты ('может быть, где-то, за невыносимыми подростковыми штампа-

ми. в ней есть и цветущий сад, и сумерки и ворота дворца. — дымчатая обворожительная область, доступ к которой запрещен мне” — С. 313), и именно эта недоступность составляет его наслаждение и трагедию (“Кто знает, может быть истинная сущность моего “извращения” зависит не столько от прямого обаяния прозрачной, чистой, юной, запретной, волшебной красоты девочек, сколько от сознания пленительной неуязвимости положения, при котором бесконечные совершенства заполняют пробел между тем немногим, что дарится, и всем тем, что обещается, всем тем, что таится в дивных красках несбыточных бездн. *Mes fenêtres!*” (С. 291) — симптоматичные ‘окна’).

- ³⁸ Ср. анализ Ю. Лотманом портрета Елизаветы Петровны кисти Каравака, где индивидуальное лицо императрицы было, так сказать, приставлено к обнаженному телу, изображенному в соответствии с каноном изображения Венеры (*Лотман Ю. М. Театр и театральность в строе культуры начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 269*).

- ³⁹ Разочарование милиционера, покидающего Эрмитаж с фразой “Никакого удовольствия, кроме эстетического” (*Безродный М. Конец цитаты. СПб., 1996. С. 136*), свидетельствует уже об определенной стадии эстетической искушенности.

- ⁴⁰ В кино с этим аспектом дело обстоит несколько сложнее. В основном, разделение на искусство и порнографию здесь проходит как раз по линии изображения/неизображения гениталий. Однако и здесь можно, пожалуй, говорить о наличии определенной линии десексуализации половых органов в ‘высоком’ кино — так Дзига Вертов в “Человеке с киноаппаратом” снимает процесс родов (роды, в отличие от зачатия, несексуальны, поскольку зачатие есть только возможность, а не реализация). При этом, конечно, функция киноаппарата как всевидящего ока, фиксирующего ‘начало всех начал’, очевидна. Ошима в “Империи чувств” хирургически шоковым финалом радикально отчуждает сексуальность от плоти, тем самым перечеркивая сексуальность очевидной трансгрессии всего предшествующего дискурса. Пограничным явлением в этой сфере является творчество Тинто Брасса. Пожалуй, только по отношению к нему применимо отвергнутое нами понятие ‘порнографического искусства’.

- ⁴¹ В этой связи продукт творчества стабильно и уже вполне традиционно ассоциируется с результатом полового акта. Достаточно вспомнить высказывание Бальзака о том, что дети и книги делаются из одного материала.

- ⁴² Ср. знаменитое описание восприятия джаза у Кортасара: “И вдруг труба врывается и за всех мужчин разом одной жаркой фразой пронзает всех девушек” (*Кортасар Х.* Игра в классики. М., 1986. С. 95).
- ⁴³ Фигура Майкла Джексона, на наш взгляд, является действительно на данный момент предельным выражением самой сути имиджа как упаковки для возделенной недостижимости ‘звезды’. Существенно здесь, что в своем имидже он самодостаточен: не мужчина и не женщина, не черный и не белый, не ребенок и не взрослый — самосовокупляющийся символ унисекса и политической корректности.
- ⁴⁴ У Толстого отчетливо выражена ложная природа подобного трансцендирования, его иллюзорность, а также — весьма примечательно — его физиологически **насильственная** природа: “Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося...” и т. д. (*Толстой Л.* Крейцерова соната // Толстой Л. Собр. соч.: В 20 т. М., 1982. Т. 12. С. 179.)
- ⁴⁵ *Bunnet Б.* Введение в историческое изучение искусства. М., 1985. С. 215.
- ⁴⁶ Вероятно, именно с этим различием связана неудача всех попыток (технически вполне осуществимых) сделать кино стереоскопическим: физическая пассивность зрителя, невозможность участия в происходящем в этом случае возрастает до ощущения рецептивного дискомфорта. В то время как компьютерная архитектурная имитация (или просто имитация некоего организованного пространства), разрешающая (имитирующая) движение наблюдателя, оказывается очень плодотворной.
- ⁴⁷ Как бы ни было мало пространство какого-нибудь кабачка, где играет джаз, или котельной, где игрался underground рок, оно все равно существенно превышает объем человеческого тела.
- ⁴⁸ Возможно, эта способность развивается вследствие перемещения и деформации рецепторных полей двигательного-моторной активностью — выскользнувший из одного поля объект остается в пределах другого, таким образом, его существование становится относительным (на основании одних данных он есть, на основании других — нет). Таким образом опыт восприятия объекта разделя-

ется на рецепторный и ментальный. что, по всей видимости, можно считать уже деятельностью сознания. Сознание в этом случае предстает как результат определенной перцептивной редукции, или как процесс мнемонического 'протезирования' недостающих частей воспринимаемого объекта.

- ⁴⁹ Или "отграниченность семиосферы от окружающего ее вне семиотического или иносемиотического пространства", в определении Ю. М. Лотмана (*Лотман Ю. М. О семиосфере // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 13*).

ART AS SPIRITUALITY IN MODERN RUSSIA

FIONA BJÖRLING

This volume of articles committed to the concept of boarder or frontier in the study of culture has prompted me to pose questions under the presumptuous title, *art as spirituality in modern Russia*. My purpose is to try to put my finger on an aspect of Russian culture during the century now coming to a close, which distinguishes that culture from other. Western cultures. At the same time I am looking at a specific function for art, a function which, in tune with the geographical metaphor of borders, implies that Art is imputed with having extended its territory into another domain.

Spirituality is a large word and my point of departure or definition of spirituality is not so grand. I refer to the belief that individual existence becomes meaningful only in that it is experienced as part of something greater than itself; an individual adheres to something which exceeds the boundaries of his or her own physical existence. Spirituality is living in the face of a beyond irrespective of whether or not that beyond is named and comprehended.

Misa Gordon in Pasternak's "Doktor Zivago" attempts to define this something greater, this beyond. His thoughts, those of a ten-year old boy, are conveyed by the narrator:

Все движения на свете в отдельности были рассчитано трезвы, а в общей сложности безотечно пьяны общим потоком жизни, который объединял их. Люди трудились и хлопотали, приводимые в движение механизмом собственных забот. Но механизмы не действовали бы, если бы главным их регулятором не было чувство высшей и краеугольной беззаботности. Эту беззаботность придавало ощущение связности человеческих существований, уверенность в их переходе одного в другое, чувство счастья по поводу того, что все происходящее совершается не только на земле, в которую закапывают мертвых, а еще в чем-то другом, в том, что

одни называют царством Божиим, а другие историей, а третьи еще как-нибудь (III. 16–17)¹.

From this general stream, which may be no more than a *kak-nibud'*, Misa feels himself to be an unhappy exception. Being a Jew yet not understanding what that means, Misa suffers from a sense of exclusion and it is precisely this sense of exclusion which proves to be the fatal flaw in his character. It renders him vulnerable and susceptible to the closed thinking, to the rhetoric and dogmas of other people. In his youth Misa is an adamant follower of the theology explained and practised by Jurij's uncle Vedenjapin. Since the ideas presented as Vedenjapin's in the first part of the novel obviously carry with them the positive values of the author, it would appear that Misa has come under a good influence.

He is so to speak on the right side. It is only later in the novel, when Misa Gordon and his friend Nika Dudorov so clearly represent the new Soviet Intelligentsia swallowing the new ideology and its rhetoric wholesale, that we realise how dependent Misa is on the ready-made thinking of others and in fact always has been. As a consequence of his lack of spirituality, of not venturing into the beyond, Misa cannot or dare not think beyond his own skin. His lack of openness and spirituality leads to a limited and potentially dangerous subordination to the doctrines of others:

Рассуждения Дудорова были близки душе Гордона именно своей избитостью. Он сочувственно кивал головой Иннокентию и с ним соглашался. Как раз стереотипичность того, что говорил и чувствовал Дудоров, особенно трогала Гордона. Подражательность прописанных чувств он принимал за их общечеловечность.

Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Андреевича. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю. Так было в средние века, на этом всегда играли иезуиты. Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или как тогда бы сказали — духовным потолком эпохи. Юрий Андреевич скрывал от друзей и это впечатление, чтобы не сориться (III. 475).

Jurij Zivago, on the other hand, finds an outlet to the greater beyond in the quest to become a poet:

В такие минуты Юрий Андреевич чувствовал, что главную работу совершает не он сам, но то, что выше его, что находится над ним и управляет им, а именно: состояние мировой мысли и поэзии и то, что ей предназначено в будущем, следующий по порядку шаг, который предстоит ей сделать в ее историческом развитии. И он чувствовал себя только поводом и опорной точкой, чтобы она пришла в это движение (III. 431).

This quotation is taken from the chapter "Opjat' v Varykino" which is the high-point of Jurij's striving towards poetry. It is in this part of the novel that Jurij betrays Lara into leaving him and after her departure he becomes almost insane, insane with grief and with the effort of transposing that grief into poetry:

С Юрием Андреевичем творилось что-то несообразное. Он медленно сходил с ума... Так кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровотокащего и болезнетворного и них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого. Он не добивался этой цели, но эта широта сама приходила как утешение, лично посланное ему с дороги едущей, как далекий ее привет... За этим плачем по Ларе он также домарывал до конца свою мазню разных времен о всякой всячине, о природе, обиходном. Как всегда с ним бывало и прежде, множество мыслей о жизни личной и жизни общества налетало на него за этой работой одновременно и попутно (III. 447-448)².

2

Is spirituality thus understood specifically Russian? Certainly this kind of thinking has a firm tradition in the nineteenth century Russian rejection of the precepts of the Enlightenment and Western rationalism as found in the writings of the Slavophiles, followed by Dostoevskij and finally the religious philosophers of the turn on the century, the so-called Vexi thinkers. Two examples may be named: firstly the rejection of both liberalism and socialism given by Dostoevskij in his seminal "Zimnie zametki o letnix vpechatlenijax". And secondly, Berdjaev's launching of the so-called *Russian idea*. For many this latter concept serves as the receptacle for an understanding of Russian spirituality even to-day. It is enjoying a florid revival

in Post-Soviet Russia as may be gleaned from numerous books and articles on the Russian question.

The Vexi writers are interesting because their conversion from socialism to religious philosophy comes at the turn of the century, the beginning of a century when Western civilisation seems finally to have undermined the foundations for spirituality. In other words, the culmination and the crisis of modernity in the twentieth century has done much to prove the point of nineteenth century Russian scepticism. Europe, the cradle of Western civilisation, has seen a century of hideous wars, of ideologies run amok, of environmental destruction and the development of a technology we cannot deal with ethically; we live now under the power of an international market economy which, in conjunction with modern technology, undermines human responsibility, both on the level of the individual and on the level of democratic government. The ethos of modern life systematically blots out the significance of the beyond about which we are speaking: it reduces time to the now of the split second, and it reduces the motivation of human action to what is commercially valid and confined to the benefit of the actor. A reaction against this reduction of life to the confinement of the material is a concern of postmodernity or as some call it high modernity³.

Returning to the beginning of the century we observe that Russian modernism parallels, within the philosophy of art, the religious-philosophical insistence on spirituality with its refusal to reduce life to the here and now, to materialism, to physicality, to rational and empirical knowledge. The metaphysicality of Russian modernism was a feature of the second phase of symbolism. But even acmeism, a movement which, with its love of the concrete, the thing, the word, the specific gravity of life on earth, constituted a reaction towards symbolism, maintained a connection to the beyond, above all in its attitude to art. Mandel'stam's prose works on culture and time are perhaps the prime example, but his poems too (for example the poem "Dano mne telo — cto mne delat' s nim") convey the existential value of art and culture as a kind of beyond transcending individual mortality. In "Oxrannaja gramota" Pasternak himself quotes Gumilev's "Sestoe cuvstvo" (IV. 150). Two great Russian novels of the twentieth century, Pasternak's "Doktor Zivago" and Bulgakov's

"Master i Margarita", are but the greatest of many twentieth-century works of Russian literature which posit the existential value of art and poetry.

3

"Doktor Zivago" is a novel about spirituality, spirituality in general rather than Christianity in particular since the Christian motifs are used to signal and not to define the content of spirituality. The abundance of Christian imagery acts as a parallel to rather than the repository for Jurij's own spiritual quest which lies in the calling to use language in a spiritual way, to become a poet.

The theme of language and form as sacrosanct is a dominating theme and concern in all Pasternak's writings. This is true of the poetry, the prose — both literary and non-literary; it is true of his private letters as well as of his public statements and speeches. This attitude which demands of language originality and integrity is what gives Pasternak's writings from the first to the last their internal consistency.

In this presentation I have chosen to concentrate on a specific aspect of language as upheld by Pasternak, namely its essentially transgressive nature. Language crosses borders, opens into something new. True language avoids stereotypes, rhetoric; it transgresses the already-said. Let us return to "Doktor Zivago" and to the final meeting between Jurij Zivago and his friends Misa Gordon and Nika Dudorov. During this conversation the narrator presents the contrast between Jurij's independence and freedom from Soviet stereotyped thought and rhetoric and his friends' dependence on and adherence to the same. Jurij perceives his friends as members of the Soviet intelligentsia and he abhors their substitution of stereotyped imitations for genuine thoughts and feelings. The scene begins with a presentation in third person narrative of the way the conversation was conducted; the significance of the language itself is made explicit:

У кого-нибудь есть достаточный запас слов, его удовлетворяющий. Такой человек говорит и думает естественно и связно. В этом положении был только Юрий Андреевич.

Его друзьям не хватало нужных выражений. Они не владели даром речи. В восполнение бедного словаря они, разговаривая, расхаживали по комнате, затягивались папиросою, размахивали руками, по несколько раз повторяли одно и то же ("Это, брат, нечестно; вот именно, нечестно; да, да, нечестно").

Они не сознавали, что этот излишний драматизм их общения совсем не означает горячности и широты характера, но, наоборот, выражает несовершенство, пробел.

Гордон и Дудоров принадлежали к хорошему профессорскому кругу. Они проводили жизнь среди хороших книг, хороших мыслителей, хороших композиторов, хорошей, всегда, вчера и сегодня хорошей, и только хорошей музыки, и они не знали, что бедствие среднего вкуса хуже бедствия безвкусицы.

Гордон и Дудоров не знали, что даже упреки, которыми они осыпали Живаго, внушались им не чувством преданности другу и желанием повлиять на него, а только неумением свободно думать и управлять по своей воле разговором (III. 474)⁴.

On the one hand we have those whose language keeps them within the fold of Soviet orthodox thinking, and on the other we have the poet, Jurij Zivago, who explicitly believes in the validity of the unique and who strives to become a poet, to use words to transgress the boundary between what is old and accepted and what is new and yet to be said.

This same distinction, between the stereotype, the average and the mediocre on the one hand and the creative and new on the other, is the subject of most of Pasternak's public writings and speeches in the 1930s, in his role as official member of the Soviet Writers' Union. As early as 1925 Pasternak wrote an article concerning the Party resolution of the same year (СК РКП(б)). Pasternak polemicists with the resolution's supposition that a style, appropriate to the epoch, will be created. For Pasternak the idea that the new epoch should create its own style, a once-and-for-all appropriate style, is deeply offensive. In fact Pasternak regretfully establishes the fact that such a style has already been found:

...следовало сказать так: он <т. е. Стиль. — *F. B.*> уже найден, и, как средняя статистическая, он призрачного и нулевого достоинства. В главных чертах он представляет собой сочетание сменовеховства и народничества. С этим можно от души поздравить. Стиль революционный, а главное — новый. Как он получился?

Очень просто. Из неревolutionных форм допущена самая посредственная, таковая же из революционных. Иначе и быть не могло, таковая логика больших чисел. Вместо обобщений в эпохе, которые предоставлялось бы делать потомству, мы самой эпохе вменили в обязанность жить в виде воплощенного обобщения (IV. 618–619).

For Pasternak the creation of an appropriate style amounts to saying that there is no need for poetry, for original and unique language. He concludes his article with a firm statement to the contrary:

Главное же, я убежден, что искусство должно быть крайностью эпохи, а не его равнодействующей, что связывать его с эпохой должны собственный возраст искусства и его крепость, и только в таком случае оно впоследствии в состоянии *напоминать* эпоху, давая возможность историку предполагать, что оно ее отражало. Вот источник моего оптимизма. Если бы я думал иначе, вам незачем было бы обращаться ко мне (IV. 619).

For Pasternak originality of language and poetry is connected to a sense of responsibility toward the epoch and towards history. To be true to the epoch and to history does not mean to be the same as everyone else, to speak in the clichés of one's time, but on the contrary, it means to cross the boarder from what has been said to what has never been said before. For Pasternak originality of thought is inseparable from originality of language; to give original expression to the epoch is the duty of the poet. The poet does not escape from his times into the esotericism of original language but serves his epoch in giving it unique expression. It is the uniqueness of an epoch which legitimates its place in history. In the Minsk speech from 1936 Pasternak confesses his intention to move against the stream, to try for new directions in his own poetry. The tone of his speech is both accusatory and self-defensive:

...на эти общие для всех нас темы я буду говорить не общим языком, я не буду повторять вас, товарищи, а буду с вами спорить, и так как вас — большинство, то и на этот раз это будет спор роковой и исход его в вашу пользу (IV. 637).

He concludes:

Искусство без риска и душевного самопожертвования немислимо, свободы и смелости воображения надо добиться на практике,

здесь именно уместны неожиданности, о которых была речь выше, не ждите на этот счет директив (IV. 637–638).

In this blatantly political situation, a public speech at an official assembly of the Soviet Writers' Union, Pasternak gives proof of his talent for playing the holy fool, if talent it is. Time and again under a guise of naively he accuses his colleagues of remaining within the folds of orthodox thinking, of saying what everyone else says, of not daring to venture into original thought and expression. With his insistence on the value of the unique, Pasternak gives voice to an essentially dynamic conception of history: history unites human beings through time, but its movement should not be arrested in petrified forms and final solutions. The same thought, this time directed to metaphysics rather than politics, is expressed in "Oxranaja gramota" (1930):

На свете есть смерть и предвиденье. Нам мила неизвестность, наперед известное страшно, и всякая страсть есть слепой отскок в сторону от накатывающей неотвратимости. Живым видам негде было бы существовать и повторяться, если бы страсти некуда было прыгать с той общей дороги, по которой катится общее время, каковое есть время постепенного разрушенья вселенной.

Но жизни есть где жить и страсти есть куда прыгать, потому что наряду с общим временем существует непрекращающаяся бесконечность придорожных порядков, бессмертных в воспроизведении, и одним из них является всякое новое поколение.

Нагибаясь на бегу, спешили сквозь вьюгу молодые люди, и хотя у каждого были свои причины торопиться, однако больше всех личных побуждений подхлестывало их нечто общее, и это была их историческая цельность, то есть отдача той страсти, с какой только что вбежало в них, спасаясь с общей дороги, в несчетный раз избежавшее конца человечество" (IV. 211).

My intention here has been to show the consistency of Pasternak's views on language, poetry, history and politics⁵. The historical and accordingly political role of art is stressed time and again in "Oxranaja gramota":

За деревьями стояло искусство, столь прекрасно разбирающееся в нас, что всегда недоумевашь, из каких неисторических миров принесло оно свою способность видеть историю в силуэте (IV. 211).

Поколение было аполитичным, мог бы сказать я, если бы не сознавал, что ничтожной его части, с которой я соприкасался, недостаточно даже для суждения обо всей интеллигенции. Такой стороной было оно повернуто ко мне, скажу я, но тою же стороной обращалось и ко времени, выступая со своими первыми заявлениями о своей науке, своей философии и своем искусстве (IV. 214).

For Pasternak it is an imperative not just to question rhetoric, but to use language in order to give voice to the epoch. The word used integrally does not encapsulate and confirm, as in a society which is centred on an orthodox truth, it gives meaning and thereby makes whole, sanctifies (spiritualists) existence. The connection between existence and form or expression is conveyed in the thoughts of Jurij Zivago:

За этим расчерчиванием разных разностей он снова проверил и отметил, что искусство всегда служит красоте, а красота есть счастье обладания формой, форма же есть органический ключ существования, формой должно владеть все живущее, чтобы существовать, и, таким образом, искусство, в том числе и трагическое, есть рассказ о счастье существования (III. 448–449).

4

If we consider the components of Pasternak's thoughts on the validity of the unique and the importance of language to articulate and recognise the significance of the times, we see that in fact his basic values are close to those of Baxtin. Pasternak and Baxtin share an anti-Marxist, antidogmatic and anti-rhetorical insistence that the word should be new every time it is used; to use words, to give names for the first time is the business of every human being⁶. For Pasternak as for Baxtin language and what is expressed and understood in a unique language exchange has existential significance. In their book *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Gary Saul Morson and Caryl Emerson analyse what they consider to be Baxtin's global concepts prosaics, unfinalizability and dialogue. These three concepts could well be applied to Pasternak's thoughts on language, art and history.

In Part Three of "Oxrannaja gramota", Pasternak discusses the dynamics of a meeting of the known with the unknown, that which

he calls *legend* and *history*. The ideas expressed in the following quotation are very close to Baxtin's ideas as they are developed for example in the article "Epos i roman" (Baxtin 1975, 447–483):

Я понял, что, к примеру. Библия есть не столько книга с твердым текстом, сколько записная тетрадь человечества, и что таково все вековечное. Что оно жизненно не тогда, когда оно обязательно, а когда оно восприимчиво ко всем уподоблениям, которыми на него озираются исходящие века. Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым — актуальный момент текущей культуры (IV. 208).

For both Pasternak and Baxtin the point is that a living text (here the Bible) changes to meet new times and new situations. In retrospect Pasternak appears to be addressing the first Council of the Soviet Writers' Union in 1934 in almost Baxtinian terms! See for example the following:

Что такое поэзия, товарищи, если таково на наших глазах ее рождение? Поэзия есть проза, проза не в смысле совокупности чьих бы то ни было прозаических произведений, но сама проза, голос прозы, проза в действии, а не в беллетристическом пересказе. Поэзия есть язык органического факта, т. е. факта с живыми последствиями (IV. 631).

The allusion to the "living consequences" of language underlines the ethical aspect of Pasternak's thinking; the dynamics of truth does not mean that the poet or the prose of life bears no responsibility for its unique expressions.

5

It is tempting to suggest that the attitude to Art, or more broadly Culture, as a form of spirituality (or at worst a surrogate for spirituality) might be considered a modern form of *Berdjaev's Russian Idea*. I have before made such a suggestion and quoted amongst other statements an article by Dmitrij Lixacev in support of such a thesis⁷.

A number of articles in both “Voprosy filosofii” and “Novyj mir” from the 1990s appear to be calling for culture in the same way as Lixacev, for example an article in “Novyj mir” by A. Panarin, “O vozmozhnostjax otecestvennoj kul’tury”. We soon realise however that the stress is not on culture as such but specifically on Russian culture (here *russskij kosmizm* which is launched as an alternative to Western culture). Let us call this Neoslavofilism (or even New-Wave Slavofilism), that is classic Slavophile thinking with the addition of a number of postmodern concepts such as *ecology sadholistic thinking*, concepts which appeal to Western critics of Western civilisation. Since spirituality as I have defined it has to do with transgressing limits to become part of a greater whole, I would hesitate to embrace a specifically national spirituality, since the nation is of itself a unit defined by limits. More spiritual than the direct appeal to *russskij dux* is the following thought expressed by Baxtin in 1970:

В области культуры “вненаходимость” — могучий рычаг понимания в неразрывной связи с проникновением “изнутри” путем вживания. Чужая культура только в глазах другой культуры раскрывает себя полнее и глубже (но не во всей полноте, потому что придут и другие культуры, которые увидят и поймут еще больше). Один смысл раскрывает свои глубины, встретившись и соприкоснувшись с другим, “чужим” смыслом: между ними начинается как бы диалог, который преодолевает замкнутость и односторонность этих смыслов, этих культур. Мы ставим чужой культуре новые вопросы, каких она сама себе не ставила, и чужая культура отвечает нам, открывая перед нами новые свои стороны, новые смысловые глубины. Без своих вопросов нельзя творчески понять ничего другого и чужого (но, конечно, вопросов серьезных, подлинных). При такой диалогической встрече двух культур они не сливаются и не смешиваются, каждая сохраняет свое единство и открытую целостность, но они взаимно обогащаются (Baxtin 1970, 240)⁸.

This kind of openness could not be confined to any specifically Russian idea. It is the kind of transgression, from the individual to a greater beyond, to which Lixacev and Pasternak, both clearly Westerners with no leanings towards Slavofilism, could subscribe. It is a kind of spirituality which is possible in a secular and postmodern

civilisation. In fact it is not the romantic and half mystical idea of Art which is at stake, but rather communication as such, communication between and beyond one with the other. Let us abandon the idea of *art as spirituality* putting in its place the more humble but in fact more workable idea *communication as spirituality*. There is nothing national about this idea in itself, but certain aspects of Russian culture in a historical perspective do provide for fertile response.

6

In Russian culture there has until now existed a persistent belief in the power of the human utterance. The very fact of censorship (in Russia a feature of life from Katarina II onwards), together with the exalted status of the writer in Russian and Soviet society, bears witness to veneration but also fear for the spoken or written word. Veneration and fear bear witness to power. The power of individual human utterance — surely a basic tenet of humanism — has been circumvented in the Western analytic tradition by the ethos of rational argument, whereby logic or reason is considered the decisive factor in right thinking or decent human thought, while poetry and the inspiration of one person by another through a specific utterance, is considered suspect.

Somewhat paradoxically it is the cult of Orthodoxy in Russia, both in its Christian and Soviet variants, with its insistence on maintaining the identity between form and content, the necessity of keeping to authorised forms, which renders those very forms vulnerable and thereby tacitly acknowledges the power of the unique human utterance.

An orthodox truth has to be guarded over. Orthodoxy undermines its own forms by petrifying them into what Pasternak calls rhetoric.

In Russia right up until the post-Soviet period and the advent of postmodernism, we see how the belief in Art or Culture as being able to uplift is an aspect of the belief that what a human being says — writes, paints, acts — may actually affect, change, enrich another human being. It may affect not only intellectually through power of argument, but because it is proof of another human be-

ing's attempt to reach beyond the limits of his or her isolation. This belief is in deep contrast with a materialistic, deterministic and in fact logical attitude to life and it is much more important than anything we might choose to define as *russkaja ideja*, *russkij dux* or *russkij kosmizm*. Ideas are contagious only in as much as we believe that human beings are affected by one another and are not sealed off as self-contained units. This is a question of dialogue between two or more people where truth is created between them and cannot be imposed from without as finally proved. Dialogue is not merely a matter of lucid and practical exchange of messages, it becomes existential and as such we may call it a kind of spirituality.

Having discovered in Pasternak Baxtin's concept of dialogue, it remains to find in Bachtin Pasternak's veneration and respect for the vocation of poet. This we find in the early piece by Baxtin, "Art and Answerability":

The poet must remember that it is his poetry which bears the guilt for the vulgar prose of life, whereas the man of everyday life ought to know that the fruitlessness of art is due to his willingness to be unexact and to the unseriousness in the concerns in his life. The individual must become answerable through and through: all of his constituent moments must not only fit next to each other in the temporal sequence of his life, but must also interpenetrate each other in the unity of guilt and answerability.

Nor will it do to invoke "inspiration" in order to justify want of answerability. Inspiration that ignores life and is itself ignored by life is not inspiration but a state of possession. The true sense, and not the proclaimed sense, of all the old arguments about the interrelationship of art and life, about the purity of art, etc. — that is, the real aspiration behind all such arguments — is nothing more than the mutual striving of both art and life to make their own tasks easier, to relieve themselves of their own answerability. For it is certainly easier to create without answering for life, and it is easier to live without any consideration for art (Baxtin 1995, 2).

This quotation, exacting as it does responsibility for the word, is reminiscent of Pasternak. For Pasternak poetry is not a pretty decoration, an excuse to relax — either for the poet or for his readers. For Pasternak real words have consequences. Language must in this sense always be poetic, just as for Baxtin it must always be dia-

logue. Spirituality resides in crossing the borders between the known to the unknown and believing that this is more meaningful than resting within what is easily available. It is also taking responsibility for the transgression and thereby becoming a part of the unique epoch in the movement of history.

NOTES

¹ All quotations from Pasternak are taken: *Пастернак Б. Собр. соч.*: В 5 т. 1989–1992.

² Examples of a thought or an emotion extending beyond the limits of personal experience are not confined to Pasternak's fictional works. The following example from "Oxrannaja gramota" refers to a supra-personal sorrow flowing along the railway lines at the outbreak of the First World War: "Это только в первые месяцы державшееся причитанье было шире горя молодых и матерей, в нем изливавшегося. Оно чрезвычайным порядком вводилось по линии" (IV. 221).

³ See: Bjorling 1996 and Bjorling 1997.

⁴ Compare Pasternak's accusation at the Assembly of the Board of the Soviet Writers' Union in Minsk 1936:

За редким исключением, очень немного ораторов говорили спокойно, трезво, по существу <...> Множество ложных взглядов стало догматами потому, что они утверждаются всегда в паре с чем-нибудь другим, неопровержимым и даже священным, и тогда как бы часть благодати с этих абсолютных бесспорностей переходит на утверждения, далеко не для всякого обязательные (IV. 634–635).

During the session Pasternak has been accused of shirking stage recitals of his poetry. Pasternak defends himself comparing rowdy stage performances to the books of poetry by Puskin and T'jutcev still in circulation. He concludes that he himself has decided to work towards the revival of the book of poetry, its pages speaking with the force of a deafening silence.

⁵ Bjorling forthcoming discusses in greater detail Pasternak's public role in the 1930s.

⁶ This thought is most succinctly expressed through a description of Lara in "Doktor Zivago":

Лара шла вдоль полотна по тропинке, протоптанной странниками и богомольцами, и сворачивала на луговую стезю, ведущую к ле-

су. Тут она останавливалась и, замурив глаза, втягивала в себя путано-пахучий воздух окрестной шири. Он был роднее отца и матери, лучше возлюбленного и умнее книги. На одно мгновение смысл существования опять открывался Ларе. Она тут, — постигала она, — для того, чтобы разобраться в сумасшедшей прелести земли и все назвать по имени, а если это будет ей не по силам, то из любви к жизни родить себе преемников, которые это сделают вместо нее (III. 76–77).

⁷ See: Bjorling 1996: 22–24.

⁸ Baxtin's *vnenaxodimost'* may fruitfully be compared to Ricoeur's concept *distanciation*:

In my view, the text is much more than a particular case of intersubjective communication: it is the paradigm of distanciation in communication. As such, it displays a fundamental characteristic of the very historicity of human experience, namely that it is communication in and through distance (Ricoeur 131).

BIBLIOGRAPHY

- Baxtin: *Baxtin M. Art and Answerability. Early Philosophical Essays* by M. M. Bakhtin / Ed. by M. Holquist and V. Liapunov, 1995.
- Bjorling 1996: *Bjorling F. Modernity and Postmodernity as Relevant Concepts for Describing Russian Culture // Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре: Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, V. Helsinki, 1996. P. 13–26.
- Bjorling 1997: *Bjorling F. Dostoevskij's Outburst of Wounded Patriotism — Prejudice or Perspicacity? On the first visit to Europe as presented in Winter Notes on Summer Impressions // Reciprocal Images. Russian Cultures in the Mirror of Travellers' Accounts*, 1997. P. 74–92.
- Bjorling forthcoming: *Bjorling F. Whether 'tis nobler in the mind ... Pasternak i нравstvennaja dilemma poslerevoljucionnoj intelligencii*, in forthcoming volume edited by Boris Uspenskij (*Papers from Intelligencija russa e intellettuale occidentale: storia e tipologia*. Napoli, 29–30 maggio).
- Morson: *Morson G. Saul and Emerson, Caryl. Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*. 1990.
- Ricoeur: *Ricoeur P. The hermeutical function of distanciation // Hermeneutics and the Human Sciences* / Ed. and transl. by J. B. Thompson, 1981.
- Бахтин 1975: *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. М., 1975.

Лихачев: *Лихачев Д. С.* Культура как целостная среда // Новый мир. 1994. № 8. С. 3–8.

Панарин: *Панарин А.* О возможностях отечественной культуры // Новый мир. 1996. № 9. С. 177–185.

Пастернак: *Пастернак Б.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1989–1992.

РОССИЯ ДРЕВНЯЯ И РОССИЯ НОВАЯ В ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ КАРАМЗИНА (1811 г.)

ЕЛЕНА ПОГОСЯН

Противопоставление “древней” и “новой” России задано Карамзиным уже в заглавии записки “О древней и новой России”, написанной им для Александра I в 1810–1811 г. Анализ позиции Карамзина-историка неизбежно ведет исследователя к вопросу о границе этих двух эпох. Так, Н. Я. Эйдельман пишет: “Главное обвинение историка: в XVIII веке нарушены некоторые важные, естественные пути, которыми прежде шел народ, двигалась русская история; речь идет о “повреждении нравов” в России (хотя щербатовского потаенного памфлета историк, по-видимому, не знал)”; и далее Эйдельман приводит слова Карамзина: “*Виню Петра*”¹.

Характеризуя политическую концепцию записки “О древней и новой России”, Ю. М. Лотман писал: “Угроза бюрократии была осознана публицистами эпохи Просвещения. Еще Руссо, а в России — Радищев, указали лекарство — прямое, непосредственное народоправство. <...> Ни прямое проявление власти народа, ни идея народного суверенитета Карамзина не привлекали. <...> Он противопоставлял бюрократии другую силу: *человеческое достоинство* <...>. Здесь начинался счет, который он предъявлял *Петру I*: Петр осуществил необходимую реформу, но превысил полномочия государственной власти, вторгшись в сферу частной жизни, в область личного достоинства отдельного человека”².

Но проходила ли для Карамзина граница между Россией древней и Россией новой там, где начиналась петровская эпоха?

Записка “О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях” начинается историческим введением, где Карамзин дает краткий очерк истории России от Рюрика до Павла, после чего переходит к анализу первых десяти лет правления Александра I. Очевидно, что роль исторического введения состоит в том, чтобы на материале истории России показать читателю (в первую очередь, императору), какие тенденции развития государства являются благотворными для России, какие — опасными и даже губительными. Этот объективный фон должен был дать историку возможность оценить деятельность любого российского монарха. Уже название “Записки” указывает на то, что ключевыми для оценки будут понятия “древней” и “новой” России.

В самом начале “Записки” Карамзин вводит своего рода историческую “точку отсчета”: падение Рима знаменует начало “новой” эпохи в истории Европы. “Рим, — пишет Карамзин, — некогда сильный доблестью, ослабел в неге и пал <...>. Началось *новое* творение: явились *новые* народы, *новые* нравы, и Европа восприняла *новый* образ <...> В сию *новую* общую систему вошла и Россия”³. Это — исходный рубеж существования России как государства.

Настойчивое использование термина “новый” с первых строк “Записки”, когда речь идет о древнейшем периоде истории государства, определяет для читателя и исходную возможность понимания заглавия: “древняя Россия” и есть “новая Россия” — государство в момент “Творения”. Такое значение термина “новый” Карамзин подчеркивает, последовательно характеризуя этот период как период младенчества государства. “В конце X в., — пишет Карамзин, — Европейская Россия была уже не менее нынешней, то есть, во сто лет она достигла *от колыбели* до величия редкого” (2). И далее даст государству этого периода такие характеристики, как “пылкий *юноша*” (2) или “бодрый *юноша*” (3).

Вслед за этим термин “новый” на некоторое время исчезает из текста “Записки”, и дальнейшее повествование построено как сопоставление сменяющих друг друга эпох в развитии России. Эпоха Рюрика — это объединение “разнородных пле-

мен” и установление единовластия “на развалинах множества слабых, несогласных держав народных” (2). Следующий этап — “удельная система” — “язва тогдашнего времени” (3). “Народ, — пишет Кармзин, характеризуя этот период, — охладел в усердии к князьям, видя, что они, для ничтожных, *личных выгод*, жертвуют его кровию, и равнодушно смотрел на падение их тронов” (4). Но это не только эпоха, когда торжествуют личные интересы правителей, это и время, когда князья в борьбе с татарами проявляют необыкновенное личное мужество: “слабые разделением сил, несогласные даже и в общем бедствии”, русские князья “удовольствовались *венцами мучеников*, прияв оные в неравных битвах и в защите городов бранных” (5). Личное мужество князей в борьбе с татарами (“венцы мучеников”) получает у Карамзина определенно отрицательную оценку (“удовольствовались”): личная добродетель не есть добродетель высшего порядка, не есть государственная добродетель⁴.

Московские князья, напротив, не отличаются мужеством и независимостью киевских князей. Для “собирателя земли Русской” Иоанна Калиты Карамзин находит только одну яркую характеристику — “*хитрый*” (6); Иоанн готов “употребить самих Ханов в орудие нашей свободы”, “*снискав особую милость Узбека*” (6) (при этом ханы готовы верить ему “с детскою невинностию” — 7).

Противопоставление князя-воина, отличающегося личными доблестями, и мудрого правителя есть и в “Истории”. Особенно красноречива, например, характеристика Святослава: “Но Святослав, образец великих полководцев, не есть пример государя великого: ибо он славу побед уважал более государственного блага, и характером своим пленяя воображение стихотворца, заслуживает укоризну историка”⁵.

Характеристики “новая” и “древняя” по отношению к России появляются именно в рассказе об объединении государства под властью московских князей. Для объединения России и утверждения самодержавия (надлежало, по Карамзину, “единовластие усилить самодержавием”), необходимо было уничтожить “обыкновения”, которые сохранились от “правления

народного" (7). "Во всех *древних* городах наших, — указывает Карамзин, — бывало, так называемое, вече, или совет народный" (7). "Древний" становится здесь регулярной характеристикой именно веча как "республиканского учреждения" (7) ("*древнее* право веча" (8); "*древние* веча" (12) и др.). "Сей дух вольности, — пишет Карамзин, — господствовал в России до нашествия Батыева" (8); московские князья истребили "все остатки *древней* республиканской системы, основали истинное самодержавие" (8).

Таким образом, характеристика "древний" появляется как знак "республиканской" системы, которая господствовала в России до прихода татар и сохранялась вплоть до Московского периода. Сам же этот период подчеркнуто характеризуется Карамзиным как эпоха господства личных интересов и личных добродетелей.

Противостоит "древней России" "Россия *новая*, возрожденная" (9), которую характеризует "истинное самодержавие" и господство государственных интересов и государственных добродетелей. В интересах "новой России" в этот период была введена смертная казнь, "*неизвестная древним* независимым россиянам" (11). При этом Карамзин указывает, что смертная казнь была введена вопреки личным свойствам правителя: "Димитрий Донской <...> вопреки *своему редкому человеколюбию*, первый установил торжественную смертную казнь" (8).

Ярко эта же мысль проявляется, например, в характеристике Бориса Годунова. Годунов "среди великих усилий человеческой мудрости и в сиянии добродетелей наружных" "смягчал самодержавие в руках своих: кровь не лилась на лобном месте", но "нравственное могущество царское ослабело в сем избранном венценосце" (13)⁶.

Государственные добродетели монарха находятся для Карамзина в прямом отношении к понятию "народной добродетели". Так, говоря о правлении Ивана Грозного, он указывает: "Нигде и никогда грозное самодержавие не предлагало столь жестких искушений для *народной добродетели*, для верности, для повиновения" (12–13). "Самовольные *управы народа*, — пишет Карамзин, — бывают для гражданских обществ вред-

нее *личных* несправедливостей, или *заблуждений Государя*” (15). Говоря о Павле, Карамзин формулирует эту мысль еще более определенно: “Если некоторые Вельможи, Генералы, телохранители присвоят себе власть тайно губить Монархов, или сменять их, что будет Самодержавие? — игрищем Олигархии, и должно скоро обратиться в безначалие, которое ужаснее самого злейшего властителя, подвергая опасности *всех граждан*, а тиран казнит только *некоторых*” (40). То есть личные пороки монарха, как и личные добродетели, имеют только косвенное отношение в государственному благоденствию. Позднее, как известно, отношение Карамзина к Ивану Грозному значительно усложнится.

Таким образом, первая часть исторического введения “Записки” давала читателю ключ к совершенно определенному пониманию вынесенного в заглавие противопоставления: “древней” республиканской России Карамзин противопоставлял “новую” Россию, “вознесенную самодержавием”.

Заканчивая в “Записке” разговор о России до Петра, Карамзин вводит понятие “старый”: “Еще предки наши усердно следовали своим обычаям, но пример начинал действовать, и явная польза, явное превосходство одерживали верх над *старым* навыком <...>. Сие изменение делалось постепенно, тихо, едва заметно, как естественное возрастание, без порывов и насилия. Мы заимствовали, но как бы нехотя, применяя все к нашему и *новое соединяя со старым*” (21). Термин “старый” здесь не является адекватным характеристике “древний” (то есть не имеет отношения ни к республиканским традициям, ни к идее личной добродетели или порока). Напротив, он определенно имеет в данном контексте положительное значение. В то же самое время Карамзин временно отказывается от использования характеристики “древний” и избегает ее там, где, в соответствии с логикой изложения предшествующих событий, она должна появиться. Так, говоря о стрелецких бунтах, он перечисляет все признаки “древней” России, но не использует слова “древний”: “Явился Петр. В его детские лета самовольство вельмож, наглость стрельцов и властолюбие Софьи напоминали России несчастные времена смут боярских” (21). При

этом сами “времена смут боярских” ранее Карамзин характеризовал как “*древние смуты Боярские*” (16) — остатки древней “вольности”. Карамзин, таким образом, не сразу меняет значение понятия “древний”, а сначала противопоставляет ему близкое по смыслу понятие “старый” и, отделив лексически два употребления, получает возможность использовать и исходное слово “древний” уже в новом значении.

Следующий шаг в преобразовании противопоставления “древнего” и “нового” в “Записке” — трансформация значения термина “новый”.

Правление Петра I Карамзин противопоставляет России при московских князьях (которую, как мы видели, Карамзин определял как “новую Россию”): “Скажем ли, что Петр есть Творец величия государственного?... Забудем ли мы Князей московских: Иоанна I, Иоанна III, которые, можно сказать, из ничего воздвигли державу сильную” (22). Эти слова Карамзина звучат полемически не только по отношению к установившейся еще при Петре традиции описывать Россию начала XVIII века как “новую”, но, видимо, прямо соотнесены с наиболее ярко представлявшим эту традицию панегирическим творчеством Ломоносова⁷.

Петр, таким образом, для Карамзина не был творцом “новой России”, но термин “новый” Карамзин настойчиво использует при характеристике Петра. Так, целью преобразований Петра было, как пишет Карамзин, “не только *новое* величие России, но и совершенное присвоение обычаев Европейских” (21); “сильною рукою дано *новое* движение России”, “*новый* порядок”, “*новые* важные перемены” (29) и т. д.

Однако “новое” при Петре оказывается отрицательной характеристикой, “вредной стороной блестящего царствования” (22). “Сия *страсть к новым* для нас обычаям преступила в нем границы благоразумия” (22) (“страсть”, видимо, также появляется не случайно — именно “страсть” была одной из характеристик политических деятелей, от которых зависела судьба “древней”, “республиканской” России).

Вслед за этим уже в измененном, положительном значении появляется термин “древний”: “Искореня *древние* навыки,

представляя их смешными <...> Государь России унижал Россиян в собственном их сердце" (22), — пишет Карамзин. "Для утверждения *новых* обычаев, — продолжает он, — требуется долговременность. Петр ограничил свое преобразование Дворянством. Дотоле, от сохи до Престола, Россияне сходились между собою <...> со времен Петровых высшие степени отделились от нижних" (23). Заметим, что Карамзин продолжает полемику с Ломоносовым: в данном случае Карамзин использует известную ломоносовскую формулу "от земледельца до царя", чтобы подчеркнуть не единство нации, как у Ломоносова, а именно ее разделение в петровскую эпоху. И далее уже регулярно "древний" выступает как положительная характеристика: "вместо *древней* славной Думы, явился Сенат" (24); "вместе с *древними* привычками, отнимает у них самое отечество" (26) и т. д.

Показательно и то, что "вольность" и "страсти" — характеристики "древнего" в истории России до Ивана III — теперь связаны автором с "новым": "Россиянки перестали краснеть от нескромного взора мужчин, и Европейская *вольность* заступила место Азиатского принуждения" (24); "*вольные* общества Немецкой Слободы, приятные для необузданной молодости", "пылкий монарх с разгоряченным воображением" (26).

Точно так же Карамзин относит теперь представление об индивидуальных, частных достоинствах к "новому россиянину" (в первой части, как мы видели, они характеризовали "древних" князей), а "гражданские" и "народные добродетели" — к эпохе допетровской, то есть к "древней" России: "Не говорю и не думаю, чтобы *древние россияне* <...> были вообще лучше нас. Не только в сведениях, но и в некоторых *нравственных отношениях*, мы превосходнее <...> однакож должно согласиться, что мы, с приобретением *добродетелей* человеческих, *утратили гражданские*" (25).

Полная симметрия между "древней" республиканской Россией первой части исторического введения и "новой" Россией после Петра устанавливается тем, что Карамзин прямо упоминает республику как политический идеал послепетровской эпохи. Екатерина, указывает Карамзин, — "вторая образова-

тельница *новой России*” — “пленилась характером древних республиканцев” (33); ее эпоху Карамзин связывает с “мечтаниями гражданской вольности и равенства” (38). Соответственно, правление Екатерины становится моментом наивысшего расцвета частных, индивидуальных достоинств человека: “Исчез у нас дух рабства <...>. Следствием были спокойствие сердец, успехи приятностей светских, знаний, разума” (33–34). В то же время, “любовь к *Святой Руси*, охлажденную в нас переменами Великого Петра, монархиня хотела заменить *гражданским честолюбием*; для того соединила с чинами новые прелести, или выгоды, вымышляя знаки отличий” (35). Очевидно, что, с точки зрения Карамзина, это была далеко не адекватная замена: личное честолюбие процветало, но “не было <...> твердых правил и нравственности в *гражданской жизни*” (37).

Во второй части исторического введения, как мы видели, Карамзин меняет значение противопоставления “древней” и “новой России” на противоположное не только ценностно, но и по основным характеристикам каждого из понятий. То есть именно эпоха Иоанна III становится своеобразным ценностным центром истории России как государства. Этот центр определяет для Карамзина значение каждого события: историк смотрит на историческое развитие именно из этой эпохи. Россия до этого поворотного момента оценивается им как “древняя” и термин “древний” получает отрицательный смысл; Россия после него — “новая”, и теперь уже “новый” становится отрицательной характеристикой. Только тенденции, ведущие к России Ивана III (“новое” при взгляде из этой точки на “древнюю” Россию), и традиции России Ивана III (то есть “древнее” в “новой” России) Карамзин оценивает как положительный исторический опыт.

В 1811 – начале 1812 г. Карамзин работал над 6-ым томом “Истории государства Российского”, целиком посвященным правлению Ивана III. Представления Карамзина об историческом развитии России, изложенные во введении к “Записке”, нашли здесь самое подробное отражение.

“Отселе История наша, — пишет Карамзин, — приемлет достоинство истинно государственной <...>. Образуется держава сильная, как бы *новая* для Европы и Азии”. И далее характеристика “новый” по отношению к России Иоанна III появляется здесь регулярно (“*новая держава*”, “*новые потребности Москвы*”, “*новая честь духовенства российского*” и др.)⁸. Противостоит “новой” самодержавной России, как и в “Записке”, “древняя” Новгородская республика: борьба Ивана III с Новгородом является центральным сюжетом 6-го тома “Истории”. Новгородцы, пишет Карамзин, “вздумали <...> унижить гордость Москвы, восстановить *древние* права своей вольности”; и далее регулярно, говоря о Новгороде, он использует характеристику “древний” (“*древние уставы гражданской свободы*”, “*древнее обыкновение*”, “*древнее место веча*”, “*любовь к древней свободе*” и др.)⁹. Соответственно, сторонники новгородской вольности оказываются носителями страстей и частных интересов. “Борецкие, — пишет Карамзин о Марфе Посаднице и ее сторонниках, — овладели правлением и погубили отечество, как жертву их *страстей личных*”¹⁰.

На особенностях республиканского правления Карамзин останавливается в “Истории” специально. Так, говоря об окончательном подчинении Новгорода Москве, он пишет: “В первобытном составе всех держав народных, <...> надлежит искать образцов новгородской политической системы, напоминающей ту *глубокую древность народов*, когда они, избирая себе сановников вместе для войны и суда, оставляли себе право наблюдать за ними”¹¹. То есть “древний” оказывается характеристикой более универсальной для республики, чем только указание на роль Новгорода в истории России. Республика здесь является древнейшей и несовершенной формой государственности¹².

Кроме того, здесь Карамзин и прямо указывает на связь республиканского правления и господства частных добродетелей и пороков: “Летописи республик обыкновенно представляют нам сильное *действие страстей* человеческих, порывы великодушия и не редко умильное *торжество добродетели*, среди мятежей и беспорядка, свойственных народному

правлению, так и летописи Новгорода в неискусственной простоте своей являют черты пленительные для воображения¹³. Но черты эти пленительны для воображения поэта (и на это Карамзин указывал, как мы видели, говоря о Святославе), но не для историка.

Идеалом Карамзина-историка является Иван III. “История, — пишет он, — не есть похвальное слово, и не представляет самых великих мужей совершенными. Иоанн *как человек не имел любезных свойств* ни Мономаха, ни Донского, но стоит как государь на высшей степени величия. Он казался иногда боязливым, нерешительным, ибо хотел всегда действовать осторожно. Сия осторожность есть вообще благоразумие: оно *не пленяет нас великодушием смелости*”¹⁴. Всю характеристику Иоанна Карамзин строит как “парадокс”: этот монарх велик *только как государь*: “Иоанн имел славолюбие не воина, но государя; а слава последнего состоит в целостности государства, а не в личном мужестве”; “Иоанн для государственной пользы <...> умел презирать маловажные, безрассудные оскорбления”¹⁵; и т. д.

Другой особенностью характеристики Иоанна III является тот факт, что с самого начала Карамзин строит эту характеристику как сравнение с деятельностью Петра I. Он указывает, что “Россия нынешняя образована Иоанном”¹⁶, и на протяжении всего тома заботливо отбирает факты таким образом, чтобы читатель видел, что все достижения, традиционно приписываемые Петру, есть достижения Иоанна, тогда как широко известные пороки Петра Иоанну были чужды. Так, при Иоанне III “устрояются лучшие воинства, призываются искусства, нужнейшие для успехов ратных и гражданских”; “посольства великокняжеские спешат ко всем дворам знаменитым; посольства иноземные одно за другим являются в нашей столице”; “земля открывает свои недра”¹⁷, и мы собственными руками извлекаем из оных металлы драгоценные”; иностранцы живут в Москве “в особенной слободе”¹⁸; и т. д.

Так же, как и Петр, Иоанн свободен от суеверий. “Истекала седьмая тысяча лет от сотворения мира по греческим Хронологам: суеверие с концом ее ждало и конца миру”, — пишет

Карамзин. В этой ситуации “Иоанн предпринял воинскими действиями <...> возбудить в россиянах дух бодрости”. Когда же является комета и “народ трепещет, ожидая чего-нибудь ужасного”, Иоанн “не участвуя в страхе суеверных, спокойно мыслил о важном завоевании”¹⁹.

Видимо, не без отношения к известным фактам биографии Петра, Карамзин приводит в “Истории” рассказ Канторини: “Перед отъездом обедая во дворце, он должен был выпить серебряную стопу крепкого меда и взять ее себе в знак особенной государственной благосклонности. Иоанн дозволил ему не пить”²⁰. Такую же роль призван был, видимо, выполнять и рассказ о заговоре в пользу сына Иоанна Василия. Заговорщики, пишет Карамзин, “клятвою обязались усердно служить сыну против отца и государя. Иоанн, узнав о том, вспылал гневом. Обвиняемых <...> казнили на Москве-реке”. Однако “Василий, коего рождение <...> было столь вожделенно для отца, не мог лишиться всех прав на любовь его. Вина сего князя — если и не сомнительная — находила извинение в незрелости ума и в легкомыслии молодых лет”²¹.

В конце тома появляется и прямое сопоставление с Петром. Новейшие историки, указывает Карамзин, “замечают в нем разительное сходство с Петром Первым: оба без сомнения велики; но Иоанн включил Россию в общую государственную систему Европы и, ревностно заимствуя искусства образованных народов, не мыслил о введении *новых* обычаев, о перемени нравственного характера подданных <...>. Петр думал *возвысить себя* чужеземным названием Императора: Иоанн гордился *древним* именем Великого князя и не хотел *нового*”²². Заметим, что здесь, как и в “Записке”, как только изменилась историческая перспектива и появилась петровская эпоха, сразу же изменилось значение терминов “новый” и “древний”.

Вывод, к которому приходит историк, — в том, что Иоанн “изобрел благоразумнейшую, на дальновидной умеренности основанную для нас систему войны и мира, которой его преемники должны были единственно следовать постоянно, чтобы утвердить величие государства”²³.

Вернемся к записке. Возникает вопрос: как вписывает Карамзин в эту схему царствование Александра I?

Карамзин оценивает достоинства Александра I очень высоко, но как достоинства частные: император обладает многими личными добродетелями (“не сомневаясь в добродетели Александра” (41); “все россияне были согласны в добром мнении о качествах юного монарха: он царствует 10 лет, и никто не переменит о том своих мыслей” (44); “едва ли кто-нибудь из государей превосходил Александра в любви, в ревности к общему благу” (44); “движимый любовью к общему благу” (54); “все намерения Александровы клонятся к общему благу” — 65). Ю. М. Лотман указывал, что в словах Карамзина об Александре “столь умел быть человеком на троне” использованы слова из стихотворения Державина, посвященного императору²⁴. Но для нас важен и тот факт, что державинское стихотворение включало две противоположные по смыслу характеристики:

Будь страстей твоих владетель,
Будь на троне человек²⁵.

То есть монарх, по мнению Державина, должен соединять в себе эти несоединимые качества: быть носителем страстей (человеком) и “владетелем” страстей (государственным мужем). Карамзин, видимо, намеренно использует только вторую часть характеристики: Александр в “Записке” только “человек”, хотя в своих человеческих качествах превосходит всех бывших до него русских государей.

Однако личные добродетели Александра (и это соответствует концепции исторического введения) недостаточны для произведения государственного блага (как мученической смерти князей в неравном бою было недостаточно для спасения государства от татар). Так, Карамзин пишет: “Бережливость государя *не есть государственная!* Александра называют даже скупым; но сколько изобретено *новых* мест, сколько чиновников *ненужных!*” (77); “от начала России не бывало государя, столь умеренного *в своих особенных расходах*, как Александр, — и царствования, столь расточительного, как Его!” (77). Кротость императора также не представляется ис-

торику достоинством. “Единственно в своих *личных*, тайных оскорблениях государь, — по мнению Карамзина, — может прощать достохвально, а не в *общественных*” (111); Александра подданные не боятся: “одно из важнейших *государственных* зол нашего времени есть безстрашие. Везде грабят, и кто наказан?” (108).

Мотивы людей, окружающих Александра — также мотивы частного порядка, хотя значительно менее возвышенные, чем мотивы императора. Говоря, например, об истории “Маркова посольства”, Карамзин пишет: “Здесь приходит мне на мысль тогдашний разговор одного молодого любимца государева и старого министра. Первый, имея еще более *самолюбия*, нежели остроумия, и весьма *несильный в государственной науке*, решительно объявил при мне, что Россия должна воевать <...>; второй с тонкою улыбкой давал чувствовать, что он способствовал графу Маркову получить голубую ленту в досаду консулу. Молодой любимец веселился мыслию схватить ее в поле с славным Бонапарте, а старый министр торжествовал, представляя себе безсильную ярость Наполеона” (47). “Старый” и “молодой”, как мы видим, не имеют здесь отношения к противопоставлению “древнего” и “нового”: речь идет не о возрасте и не о конфликте поколений. “Советники трона” думают, как показывает Карамзин, “единственно о пользе своего *личного самолюбия*” (52); поступают “*будто бы для общей*, а в самом деле для *частной* выгоды” (77).

В области же государственной деятельности Александр, как и многие его предшественники, вводит “новое”, и потому его царствование получает в описании Карамзина известные характеристики.

“Новый” становится регулярной характеристикой деятельности Александра в “Записке”. Говоря о внешней политике, Карамзин пишет о “*новом порядке вещей*” (47). При Александре появляются “*новости в главных способах монаршего действия*”, тогда как “*всякая новость в государственном порядке есть зло*” (53); “*новые государственные творения*” (61 и 118), “*новые уставы*” (62) и “*новые дополнительные уставы*” (58); “*новая форма*” предисловия законов (58), “*новые постановле-*

ния" (68); "*новые образования*" (59 и 62), а также "странности в сем *новом образовании*" (66); "*новые законодатели России*" (60). "*новая комиссия*" (94); "*новые меры государственного хозяйства*" (92); "*новые условия для службы*" (69), "*новые места*" (77, 112) и "*новые штаты*" (78, 112); "*новые декорации*" (95); "*новые налоги*" (76); "*новые подати*" (75 и 86); "*новые недостатки*" (76); "*новые ассигнации*" (86) и "*новые толкования на ассигнации*" (92) и т. д. (все, без исключения, в негативном контексте и с негативным значением)²⁶.

Старый и *древний* противопоставляются *новому* и в этой части "Записки": "К *древним* государственным зданиям, — пишет Карамзин, — прикасаться опасно. Россия же существует около 1000 лет и не в образе дикой Орды, но в виде государства великого" (62); "Для *старого* народа не надо *новых* законов" (99); и т. д. Карамзин в этой части ни разу не употребляет слова "*старый*" или "*древний*" в отрицательном значении. Там, где это необходимо, он заменяет их синонимами, например: "Хотя Уложение Царя Алексея Михайловича имеет еще силу закона, но сколько и в нем *обветшало*" (99).

Александр, таким образом, в своем правлении еще более своих предшественников удаляется, по мнению историографа, от государственного идеала эпохи московских князей. Однако для восстановления гармонии между "*древним*" и "*новым*", которая существовала при Иоанне III, Карамзин не предлагает отменить все "*новое*" и вернуться к "*древнему*". "Время, — пишет он, — даст надлежащую твердость уставам" (53). Менять что-либо "теперь поздно, — люди и вещи, большею частию, переменились; сделано столько *нового*, что и *старое* показалось бы нам теперь опасною *новостью*: мы уже от него отвыкли" (104).

Только такой переход из системы сущностного и ценностного понимания "*древнего*" и "*нового*" в систему хронологическую, где каждый следующий временной отрезок превращает "*новое*" в "*старое*" и потом в "*древнее*", дает Карамзину возможность строить оптимистические прогнозы относительно будущего России. Россия, по его мнению, как государство великое, все еще далека от окончательной гибели. Для спасения

се от монарха требуется, в первую очередь, бездеятельное ожидание. Тогда “новое” перестанет быть таковым, “родятся нужные для государства привычки, ход вещей сделается правильным, постоянным; *новое и старое сольются в одно*” (119).

Ориентация монарха на такого рода “ожидание” чревато “утратою многих выгод так называемой чести”, а потому не может быть и не будет понята большинством современников.

В “Записке” очерчены три возможные позиции отношения подданного к монарху. Так, заканчивая “Записку”, Карамзин пишет: “Возвращаясь к *безмолвию верноподданного* с сердцем чистым, моля Всевышнего, да блюдет Царя и Царство Российское!” (119). Позиция “верноподданного”, таким образом, предписывает сохранение “безмолвия” и молитву (безропотное повиновение тирану, как мы видели, Карамзин оценивает как “народную добродетель”).

Верноподданному противостоит историк и поэт. Поэт, если долг верноподданного не требует от него безмолвия, следует своим вкусам и пристрастиям. Он является частным лицом и поет личные добродетели своих героев. Так, для Карамзина — автора “Марфы Посадницы”, Марфа будет героиней безусловно положительной. С позиции историка он оценивает ее деятельность, как мы видели, иначе.

Историка сближает с монархом способность подняться над личными вкусами и отдать предпочтение “справедливости”. Для монарха, пишет Карамзин, “счастье состоит в *справедливости*” (27). Историк говорит о том, что ему “кажется *справедливым* и что некогда скажет История” (42). Показательно, что по мнению Карамзина, такую роль на Руси традиционно выполняли “первосвятители”, которые “имели у нас одно право, — вещать истину Государям, не действовать, не мятежничать, — право благословенное не только для народа, но и для Монарха <...>. Со времен Петровых упало духовенство в России. Первосвятители наши уже были только угодниками Царей и на кафедрах языком Библейским произносили им слова похвальные” (27). Указание на “похвальные слова”

должно было, видимо, отсылать читателя к эпиграфу “Записки”: “Несть лести в языке моем. (Псал. 138)”.

По мнению Карамзина, у монарха может быть только один союзник — историк. Принимая на себя это бремя, Карамзин, “республиканец в душе”, встает на сторону “справедливой” монархической системы; лично симпатизируя Александру, выступает с суровой и обидной критикой в адрес монарха.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Эйдельман Н. Последний летописец. М., 1983. С. 67 (здесь и далее курсив мой. — Е. П.).
- ² Лотман Ю. М. “О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях” Карамзина — памятник русской публицистики начала XIX века // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 201.
- ³ Karamzin N. M. A Memoir on Ancient and Modern Russia. The Russian Text / Ed. by Richard Pipes. Cambridge (Massachusetts), 1959. P. 1. Далее ссылки на это издание даются в тексте: в скобках указывается номер страницы.
- ⁴ Исследователи неоднократно подчеркивали важность добродетели монарха в системе Карамзина. Так, в уже цитированной статье Ю. М. Лотман писал о Карамзине — авторе “Записки”: “Вопрос о личных свойствах государственного деятеля не был для него исторически побочным. Злодей или честолюбец, низкий или преступный человек не мог для него быть хорошим политиком. В этом смысле примечательно, что, обращаясь к царю, Карамзин не пощадил человеческих качеств ни одного из его предков” (Лотман Ю. М. “О древней и новой России...” С. 202); В. П. Козлов указывал: «Характеристика царствования Ивана Грозного, данная Карамзиным в девятом томе, целиком соответствовала мировоззрению историографа и его идеологическим устремлениям. Согласно им, “истинное самодержавие” воплощено только в лице монарха, обладающего только целым набором личных и государственных “добродетелей”» (Козлов В. П. “История государства Российского” Н. М. Карамзина в оценках современников. М., 1989. С. 98). Однако в концепции “Записки”, как кажется, центральным моментом является именно противопоставление личных и государственных добродетелей монарха: ни личные пороки, ни личные добродетели не определяют исторических судеб

государства. Можно предположить, что одним из источников таких представлений для Карамзина стала историческая и публицистическая литература Смутного времени, где эти идеи получили самое подробное развитие.

⁵ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1892. Т. 1. С. 130.

⁶ Позднее Карамзин изменит свое представление о Борисе Годунове и будет говорить о его искренних усилиях по преобразованию России, однако общая оценка его роли как правителя сохранится: личные добродетели монарха не имеют решающего влияния на государственное благополучие.

⁷ Вопрос этот требует отдельного рассмотрения, отметим лишь, что целый ряд рассуждений Карамзина в “Записке” являются полемическим пересказом ломоносовских стихов (за приведенной выше цитатой стоят слова Ломоносова “Ты в гневе россам был Творец”); Карамзин использует ломоносовскую формулу в словах “Он сквозь бурю и волны устремился к своей цели” (21) и т. д. Точно так же Карамзин полемически пересказывает фрагменты ломоносовской “Древней Российской истории”.

⁸ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1892. Т. 6. С. 3, 224, 231.

⁹ Там же. С. 15 и 67, 19, 66, 68, 78.

¹⁰ Там же. С. 19. Характеризуя изменение позиции Карамзина — автора “Истории”, Ю. М. Лотман указывает, что теперь для него «даже бескорыстные порывы благородных утопистов, вроде Марфы Посадницы, на деле способствуют лишь “интересам” “бояр корыстолюбивых”» (Лотман Ю. М. Поэзия Карамзина // Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 189). К этому можно добавить, что в “Истории” Марфа, “гордая и честолюбивая”, открывшая “дом свой для шумных сомнищ”, изображенная среди нетрезвых гостей, сама делает Новгород жертвой своих личных страстей (Карамзин Н. М. История... Т. 6. С. 17–18).

¹¹ Там же. С. 83.

¹² Для историографии XVIII в. характерно было рассматривать республику как равноправную форму политической организации, наряду с монархией. Так, например, Ломоносов рассуждал о том, что отличие истории древнего Рима от истории России заключается в том, что Рим достиг своего величия, будучи республикой, и пал, переменяв форму правления; Россия же, напротив,

была порабощена из-за народного правления и достигла величия как государство самодержавное.

¹³ Там же. С. 85–86.

¹⁴ Там же. С. 222.

¹⁵ Там же. С. 94, 206.

¹⁶ Там же. С. 222.

¹⁷ Карамзин здесь, как и в “Записке”, говоря о Петре, постоянно полемизирует с Ломоносовым.

¹⁸ *Карамзин Н. М.* История... Т. 6. С. 3, 4, 219, 221.

¹⁹ Там же. С. 7–8, 31.

²⁰ Там же. С. 61.

²¹ Там же. С. 175, 178.

²² Там же. С. 223.

²³ Там же. С. 219.

²⁴ *Лотман Ю. М.* “О древней и новой России...” С. 202.

²⁵ *Державин Г. Р.* Анакреонтические песни. М., 1987. С. 11.

²⁶ В своем пафосе отрицания нового Карамзин отказывается верить не только в успех реформ Александра I, но и, например, в успешное применение паровых машин: “Слышу только, что славный Тульский завод приходит в упадок, что *новые* паровые машины действуют не весьма удачно и что *новые* образцовые ружья причиною разорения мастеров... Так ли?” (65).

ОБ ИЗМЕНЕНИИ ПАРАДИГМЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЭСТОНИИ XVII–XIX СТОЛЕТИЙ

ЯАН РОСС

В своем фундаментальном труде “Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки” Г. Гельмгольц (1875: 407; немецкий оригинал 1862 г.) пишет: “По указанию Эттингена (A. v. Oettingen) Эсты сопротивляются еще и теперь пению вводного тона в хорах минорного тона <лада. — Я. Р.>, если он даже и обозначается явственно органом”. Гельмгольц здесь ссылается на книгу Артура Эттингена “Das Harmoniesystem in dualer Entwicklung”, которая вышла в Тарту (Дерпте) в 1866 г. Заметим, что в этой книге рассматриваются принципы образования мажорного и минорного звукорядов и их связи со структурой натурального звукового строя. Как указал Numal (1984), эти идеи получили свое дальнейшее развитие в кандидатской диссертации покойного преподавателя Тартуского университета Яана Соонвальда, защищенной в Тарту по математике в середине 1970-х гг.

Упреки по поводу недостаточного качества конгрегационного пения на территории Эстонии впервые встречаются, конечно, не у Артура Эттингена. Уже в начале 17-го века таллиннский пастор Георг Мюллер сетует на то, что посетители во времени службы “laulwat ninck moekawat kudt ned Lambad, ia naemat eb moista, ewat tae kaas mitte, mea naemat laulwat” (“поют и производят звуки подобно стаду овец, не понимая и не зная, что они поют”) и настаивает на том, что должно будет “ned Lauluth eikesti opma laulma, kuy meye nente Schole Poyside kaas Chore siddes laulame” (“хоралы хорошо выучить, подобно тому, как вы услышите, мы вместе со школьниками поем в хоре” (Müller 1891: 94). Однако невозможно точно установить,

что именно здесь подразумевается Мюллером под неправильным исполнением хоралов: незнание текста или незнание мелодии, или неточное ее интонирование.

Артур Эттинген принадлежал к известному прибалтийско-немецкому роду. Он был одним из шести братьев, вышедших из поместья Визусти, северной части Тартуского уезда, и игравших очень значительную роль в общественно-политической жизни Лифляндской губернии во второй половине 19-го века. В частности, старший брат Август более пяти лет являлся губернатором Лифляндии, а позже выполнял обязанности рижского мэра. Второй по возрасту брат — Георг — в 1868 г. был избран ректором Тартуского университета и позднее был тартуским мэром, а четвертый брат — Александр — получил богословское образование и являлся деканом богословского факультета Тартуского университета (Palamets 1982: 122).

Самый младший брат Артур 1868 г. избран ординарным профессором Тартуского университета по физике. Он покинул Лифляндию и уехал в Лейпциг в связи с известной реорганизацией Тартуского университета в начале 1890-х гг. В Тарту А. Эттинген в числе других курсов читал спецкурс по теории музыки, — по имеющимся данным — единственный за всю историю университета до самых последних дней. Derpan (1970) описывает случай, когда А. Эттинген, узнав о выходе очередного издания вышеуказанной книги Гельмгольца, прекратил чтение своего курса в Тарту, пока он не смог познакомиться с новыми, по сравнению с предыдущим изданием, приложениями к тексту книги.

В чем же заключается сущность заметки А. Эттингена по поводу расхождения между пением общины во время протестантской церковной службы и его аккомпанементом, осуществляющимся, как правило, органом? Музыкальный репертуар протестантской церкви в Эстляндской и Лифляндской губерниях, как известно, был канонизирован в 1839 г. выходом сборника хоральных мелодий, составленного Иоганном Пуншелем (Punschel 1935). Сборник Пуншеля основывается преимущественно на немецкой музыкальной традиции, что под-

тверждается даже при беглом знакомстве с авторством мелодий хоралов, среди обозначений которых числятся, например: J. Ch. Bach (с. 59), J. S. Bach? Leipziger Mel. Um 1730 (с. 80), Alte Böhm. Mel. (с. 101), J. Schop, Componist in Hamburg, 1640 (с. 135) и т. д.

Звуковая структура западноевропейской, в том числе немецкой, музыкальной традиции приблизительно с XVII в. основывается на мажорно-минорной системе ладов. В основе мажорно-минорной системы лежат два лада с противоположной эмоциональной окраской — мажор и минор, и она опирается на связи не только отдельных звуков лада, но и аккордовых комплексов, в первую очередь, доминантсептаккорда и тонического трезвучия. Среди трех разновидностей минорного лада — натурального, гармонического и мелодического — в качестве элемента мажорно-минорной системы функционирует преимущественно гармонический минор со своей повышенной седьмой (вводной) ступенью, что обуславливается центральным положением доминантсептаккорда с разрешением в тоническое трезвучие в рамках мажорно-минорной ладовой системы.

Вероятно, сопротивление южноэстонской общины середины XIX в., отказывавшейся пользоваться повышенной седьмой ступенью при исполнении минорных хоралов пуншельского сборника, свидетельствует о наличии некоей другой традиции, свойственной музыкальному сознанию представителей эстонского народа того времени и препятствовавшей “правильному” исполнению хоральных мелодий.

Этой традицией является древний репертуар прибалтийско-финских народных песен. О происхождении этой традиции Тампере (1983: 6, оригинал 1956 г.) пишет следующее: “В эстонском фольклорном наследии значительное место занимают старые народные песни рунической формы, которые восходят в основном к периоду феодализма <...>. Однако данные, по которым можно было бы непосредственно определить время возникновения той или иной песни или художественного явления, здесь почти отсутствуют”.

Сведения о традиции рунических песен можно встретить у всех прибалтийско-финских народов, т. е. у финнов, эстонцев, карелов, ижорцев и води, за исключением вепсов и ливов, которые, ввиду периферийного характера места их обитания, или потеряли руническую традицию раньше других, или вообще не были в состоянии ее развивать (Lippus 1995, Tedre ja Tormis 1997).

Руническая песенная традиция хорошо прослеживается в хоровом творчестве известного эстонского композитора Вельё Тормиса, который использует хранящиеся в архивах записи рунических песен разных прибалтийских народов в качестве исходного материала в своих произведениях (может быть, в некоторой мере аналогично неоклассическим примерам музыки первой половины XX в. в целом). Хорошей иллюстрацией вышесказанному может, кстати, служить следующий подбор названий хоровых циклов Тормиса: “Ingerimaa õhtud”, “Eesti kalendrilaulud”, “Karjala saatus”, “Isuri eepos”, “Vadja pulmalaulud”.

Руническая песенная традиция по своей структуре и бытованию принципиально отличается от западноевропейской музыкальной традиции. В ее основе лежат два более или менее независимых друг от друга устных корпуса материалов: корпус текстов и корпус мелодий (Тампере 1983). Элементы из одного корпуса могут достаточно свободно комбинироваться с элементами из другого или, иными словами: тексты рунических песен свободно сочетаются с их мелодиями. Такая свобода выбора со стороны исполнителя предполагает некоторую структурную организацию материала, принципы которой были бы применимы в равной степени как с точки зрения поэзии, так и с точки зрения мелодики. Необходимая структурная организация рунической традиции создается с помощью стиха.

Значимой с точки зрения стиха единицей в рунических песнях является строка, состоящая из восьми слогов, т. е. строки не группируются в единицы высшего порядка — строфы. Так как стихотворным размером в рунических песнях служит хорей, в одну строку помещается четыре стопы. Подчеркнем, что

это в равной степени относится как к текстам, где таким образом создается контраст между двумя типами слогов, так и к напевам. Поскольку в рунических песнях, как правило, одна нота в мелодии соответствует одному слогу в тексте, таким образом создается контраст между двумя типами долготы.

В прибалтийско-финских языках слоги могут быть противопоставлены друг другу в стихе не только по наличию (или отсутствию) ударения, как это типично для индоевропейских языков, но и по долготе слогов. С фонологической точки зрения, все слоги на эстонском языке можно разделить на длинные и краткие. Фонетическое содержание этого противопоставления заключается в том, что эстонские слова разбиваются на двухсложные построения, а последние, в свою очередь — на три типа, а именно: короткие, длинные и сверхдлинные. Короткое двухсложное построение характеризуется отношением длительностей первого слога ко второму, что равно приблизительно 0,7, долгое двухсложное построение — отношением 1,5, а сверхдлинное построение — отношением 2,0 или даже больше (Liiv 1961, Lehiste 1997). В порядке грубого обобщения можно было бы отсюда заключить, что в эстонском языке двухсложная единица строится либо по модели “короткий–долгий”, либо по модели “долгий–короткий”.

В строке рунических напевов распределение коротких и длинных слогов контролируется тремя правилами (Tedre ja Toomis, 1997). Первое из них определяет, что в подъеме стопы, или в арзисе (другими словами, в нечетных позициях) не может находиться ударный короткий слог. Второе правило определяет, что в спуске стопы, или в тезисе (в четных позициях) не может находиться ударный долгий слог. Наконец, согласно третьему правилу, отклонения от нормы долготных соотношений допускаются в начальной (первой) стопе строки.

С определенной долей уверенности можно утверждать, что долготные правила в рунических строках функционируют для того, чтобы поместить в них слова, отличающиеся от других по двум признакам. Это слова, начинающиеся с короткого слога (например, *mine* или *isa*), и трехсложные слова. Согласно первому правилу, слова с исходным коротким слогом не могут

начинаться с нечетной позиции в строке. С другой стороны, наличие трехсложного слова в строке с определенными сложностями вписывается в хореический ритм строки и часто сопутствует включению и другого трехсложного слова в строку. Вероятно, наилучшим местом для трехсложного слова, начинающегося с короткого слога (например, *hõbedat*), является самый конец строки, т. е. позиции с 6-го по 8-й слог (Ross and Lehiste 1997).

Что нам известно об оппозиции нотных длительностей в четных и нечетных позициях восьмисложной строки рунического напева? Руническая традиция по своей сущности, естественно, устная, и поэтому письменные транслитерации мелодий возникают только в научном обиходе. За исключением некоторых рунических жанров, где ритмика напевов характеризуется целенаправленной функциональностью (как, например, в качельных песнях), временная структура рунических песен транслитерируется фольклористами обычно в изохронной форме, т. е. как последовательность нот одной и той же длительности (как правило, восьмых). Это как будто намекает на исчезновение в рунических мелодиях как метрического контраста между сильными и слабыми долями хореической стопы, так и фонетического контраста между короткими и долгими слогами в словах. Относительно первого вывода можно отметить, что, согласно Ross and Lehiste (1997), несмотря на номинальное равенство между подъемами и спусками стоп в строке, акустические длительности первых систематически отклоняются в большую сторону по сравнению со вторыми (отличие это является статистически значимым). А что касается второго вывода, то акустическая нивелировка длительностей фонологически коротких и долгих слогов действительно имеет место в рунических напевах (Ross and Lehiste 1994). На первый взгляд это может показаться неожиданным, учитывая продуктивность рассмотренных выше фонологических правил, регулирующих распределение слогов в строке. Нивелировку эту, однако, можно понять, если еще раз вспомнить о предельной свободе комбинации текстов с мелодиями в рунической традиции.

Что касается ладового строения рунической песенной традиции, то ситуация здесь принципиально отличается от мажорно-минорной системы в западноевропейской музыке. Гораздо более важным структурным признаком, чем ладовой характер той или иной рунической мелодии, является, как правило, ее амбитус. Поскольку амбитус в рунических напевах часто не достигает предела октавы, вопрос о ладовом характере мелодии не может быть решен однозначно. Lippus (1995: 152) приводит пример широко распространенного в рунической традиции звукоряда типа **соль–ля–си–до**, составляющего около 17% всего репертуара в Эстонии, около 12% — в Ингрии и около 5% — в Карелии. Напевы, основывающиеся на таком звукоряде, могут быть определены как мажорные с тоникой на **соль**, или как минорные с тоникой на **ля** и в то же время использующие натуральную (низкую) седьмую ступень, **соль**, вместо высокого **соль–диеза**. Очевидно, что категории “мажор” и “минор” в настоящем случае применимы лишь условно. Допуская, что лад с минорной терцией выше и высоким вводным тоном ниже тоники встречается весьма редко в рунической традиции вообще (и, в частности, в эстонской), можно понять, почему, по сведениям Артура Эттингена, звукоряды, которыми пользовались в некоей южноэстонской протестантской церкви органист, с одной стороны, и крестьянская община, с другой, расходятся.

Исторически процесс распада рунической традиции в Эстонии начинается уже в XVIII веке. Leicheer (1997: 464, оригинал 1956 г.) пишет: «Ei ole kahtlust, et 18. sajandi teisel poolel algas eestlaste pärisorjade muusikaarengus rahvamuusika kõrval, millesse suhtusid eriti põlastavalt pastorid ja vennastekoguduste juhid, tõhus uue muusikatunnetuse väljakujumine, mis lõi eeldusi tulevasele mitmehäälse koorilaulukultuuri arengule. Koraalide tuupimine koolis ja nende laulmine kirikus ei avaldanud selleks kuigi suurt mõju. Hoopis tugevamaks teguriks oli kindlasti vennastekoguduse “harmooniline”, seega mitmehäälne ja südamlikult kõlav laul, nagu seda iseloomustab üks teade 1791. aastast». Действительно, деятельность братьев-хернхудцев имела огромное влияние на психологию и культуру эстонцев (подробнее об этом, в частности, о Север-

ной Эстонии, см.: Пја 1995). Известно, что наибольшей популярности движение братской общины, например, на острове Сааремаа достигало в 1740-е годы, о чем свидетельствует полное отсутствие там криминогенной активности населения в период с 1740-го по 1745-й гг. (Vahtre 1994: 75–76).

Рассматривая судьбу рунической традиции в западной и центральной частях Южной Эстонии, Тампере (1983: 30) отмечает: “Если иногда в качестве причины исчезновения песен в Мульгимаа назывались религиозные движения, то в еще большей степени это относится к Оандимаа <район к востоку от Мульгимаа. — Я. Р.>. Уже в 30-е годы 18-го века братская община <...> благодаря доброжелательному отношению местных помещиков, пришедших из Германии миссионеров и пасторов, захватила Камбья <...> И там, где были построены их молельни, народные песни и старые обычаи попали в опалу и вымерли. Зато богатые песнями приходы Сангасте, Карула, Харгла, Каркси и Пайсту остались почти нетронутыми”.

Из вышеизложенного явствует, что распад рунической традиции протекал на территории Эстонии неравномерно. Принято считать, что т. н. новая эстонская народная песня, состоящая из строф и имеющая рифму, стала формироваться в стране со второй половины XVIII в. (Тампере 1983). Замена рунической традиции новой рифмованной песней происходила, очевидно, в течение всего XIX в. Однако в некоторых отдаленных или изолированных уголках (в частности, на острове Кихну и в Сетумаа) остатки рунической песенной традиции можно было найти до самого недавнего времени. Создается впечатление, что новая эстонская народная песня со свойственной ей мелодичностью и чередованием трех основных гармонических функций — тоники, субдоминанты и доминанты — до сих пор находится в центре музыкального сознания эстонского народа, о чем может свидетельствовать широкое распространение в стране творчества таких вокально-инструментальных групп, как “Kukerpillid”, “Suveniir” и т. п., исполняющих преимущественно музыку, которая основывается на новой народной песенной традиции.

Подведем некоторые итоги. Как известно, XIX в. во многих отношениях является переломным, или своего рода границей, в общественно-политической жизни на территории Эстонии. В сфере культуры это время т. н. национального пробуждения, возникновения эстоноязычной прессы, профессиональных театров, современной литературы, живописи и т. д. Происходящие в это же время изменения в музыкальном сознании этноса, может быть, на первый взгляд, менее заметны, однако они являются поистине существенными и продолжают влиять на развитие эстонской музыкальной культуры и сегодня. Поскольку развитие музыкальной культуры европейского типа в Эстонии осуществлялось в значительной степени вместе с распространением хорового движения, то в некотором смысле даже парадоксально, что ныне всеобщему осознанию значимости и красоты рунической песенной традиции во многом способствовало хоровое творчество Вельё Тормиса. Он смог произвести синтез прибалтийско-финской рунической песни с современной хоровой композиторской техникой несмотря на то, что вытеснителем древней рунической традиции столетие или два назад была по жанровой принадлежности также хоровая традиция типа *Liedertafel*.

ЛИТЕРАТУРА

- Гельмгольц 1875: *Гельмгольц Г.* Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки. СПб., 1875.
- Тампере 1983: *Тампере Х.* Эстонская народная песня. Л., 1983.
- Depman 1970: *Depman J.* Artur Oettingen Tartu Ülikooli füüsikaprofeessor // *Eesti Loodus*. 1970. Nr. 9. Lk. 551–554.
- Humal 1984: *Humal M.* Jaan Soonvaldi teooria ajaloolises perspektiivis // *Teater. Muusika. Kino*. 1984. 3 (12). Lk. 43.
- Н. Ilja 1995: *Ilja H.* Vennastekoguduse (hernhuutluse) ajalugu Eestimaal (Põhja-Eesti): 1730–1743. Tallinn: Logos, 1995.
- Lehiste 1997: *Lehiste I.* Search for phonetic correlates in Estonian prosody // *Estonian Prosody: Papers from a Symposium*. Ed. by I. Lehiste and J. Ross. Tallinn: Institute of Estonian Language, 1997. P. 11–35.
- Leichter 1997: *Leichter K.* Keset muusikat. Tartu: Ilmamaa, 1997.

- Liiv 1961: *Liiv G.* Eesti keele kolme vältusastme vokaalide kestus ja meeloodiatüübid // *Keel ja Kirjandus*. 1961. Nr. 4 (7 ja 8). Lk. 412–424 ja 480–490.
- Lippus 1995: *Lippus U.* Linear Musical Thinking: A Theory of Musical Thinking and the Runic Song Tradition of Baltic-Finnish Peoples (= *Studia Musicologica Universitatis Helsinkiensis VII*). Helsinki, 1995.
- Müller 1891: *Müller G.* Neununddreissig Estnische Predigten aus den Jahren 1600–1606. Verhandlungen der gelehrten Estnischen Gesellschaft zu Dorpat. B. 15. Dorpat, 1891. S. 341.
- Palamets 1982: *Palamets H.* Tartu Ülikool aastail 1865–1889 // *Tartu Ülikooli ajalugu*, II kd. 1982. Lk. 118–148.
- Punschel 1935: *Punschel J. L. E.* Koraali-wiiside raamat eestikeelse registriga, 15. trükk. Tallinn, 1935.
- Ross and Lehiste 1994: *Ross J., Lehiste I.* Lost prosodic oppositions: A study of contrastive duration in Estonian funeral laments // *Language and Speech*. 1994. N 37. P. 407–424.
- Ross and Lehiste 1997: *Ross J., Lehiste I.* Timing in Estonian folksongs as interaction between speech prosody, metre, and musical rhythm. Manuscript submitted to *Music Perception*. 1997.
- Tedre ja Tormis 1997: *Tedre Ü., Tormis V. koostajad.* Regilaulik. Tallinn: Muusikaprojekt, 1997.
- Vahre 1994: *Vahre S., koostaja.* Eesti ajalugu: kronoloogia. Tallinn: Olion, 1994.

БАЛЛАДЫ ЖУКОВСКОГО: ГРАНИЦЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ЖАНРА

ТАТЬЯНА СТЕПАНИЩЕВА

В истории русской баллады имя Жуковского прочно занимает первую строку. Жуковский, получивший прозвище “баллажник”, стал медиатором между европейской балладной традицией и русской поэзией начала XIX в. Тем более примечательно, что история жанра баллады в творчестве Жуковского еще не написана.

Исследователи Жуковского обращались к различным аспектам этой проблемы: вопросы генезиса жанра, особенности поэтики, переводческие принципы, место баллад Жуковского в литературном процессе. Для нас особенно важна работа И. М. Семенко “Жизнь и поэзия Жуковского”¹, ставшая началом изучения творческой эволюции поэта. Впоследствии эволюционный подход был положен в основу концепции А. С. Янушкевича, изложенной в его книге “Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского”². Основной тезис его работы — о непрерывной и в значительной степени осознанной эволюции творческого метода Жуковского³ — послужил для нас одной из исходных предпосылок. На второй его часть — о сознательном характере эволюции — мы хотели бы сделать особенное ударение.

В настоящей статье мы обратимся к малоразработанной проблеме — проблеме внутреннего развития балладного жанра в поэзии Жуковского. Взаимоотношения баллады с другими жанрами внутри поэтической системы Жуковского, к которым неоднократно обращались ученые (А. М. Микешин, И. М. Семенко, А. С. Янушкевич и др.⁴), не могут быть полно проанализированы без обращения к истории жанра. Описание

эволюции баллады представляется нам необходимым по нескольким причинам.

История балладного жанра в поэзии Жуковского охватывает почти половину творческого пути писателя — с 1808 по 1833 гг. Практически одновременно с завершением этой жанровой линии Жуковский отказывается от лирики вообще и обращается к эпосу. Таким образом, балладное творчество оказывается в некотором смысле срединным звеном между периодом преобладания лирики (расцвет — 1818–1824 гг.) и периодом эпического творчества (второй половины 1830-х — 1840-е гг.).

Эпоха балладного творчества в поэзии Жуковского делится на три периода (по И. М. Семенко и А. С. Янушкевичу): 1808–1814 гг. (время формирования жанра), 1816–1822 гг. и 1828–1833 гг. В книге Семенко о Жуковском в основу положено все же не хронологическое, а тематическое деление. Янушкевич делает хронологический принцип главенствующим в описании трансформаций баллады, но при этом большее внимание уделяет не имманентному анализу, а взаимоотношениям баллады с другими жанрами и месту балладной эволюции в творческих поисках поэта. В общем, ни один из периодов развития балладного жанра не был полностью описан исследователем. Ниже мы попытаемся показать, что каждый из периодов является новым этапом в жанровом развитии баллады.

Следует также отметить, что три “балладных взрыва” (определение А. С. Янушкевича) происходят на фоне не менее важных эволюционных процессов внутри творческой системы Жуковского. Так, баллады 1808–1814 гг. пишутся на фоне разрабатываемой Жуковским психологической элегии⁵; создание баллад 1816–1822 гг. протекает параллельно созданию “романтических манифестов” (“Невыразимое”, “К мимопролетевшему знакомому гению”, “Цвет завета”, “Лалла Рук” и др.). Последние свои баллады Жуковский пишет одновременно со стихотворными повестями (“Дедушкины рассказы” и др.). Однако баллада не только несет в себе отпечаток синхронных ей жанров. По нашему мнению, существует и обратный процесс, когда баллада оказывает воздействие на параллельные ей

жанры. Его анализ невозможен без очерка имманентного развития баллады Жуковского.

Представленный выше тезис об осознанном характере творческой эволюции поэта позволяет нам поставить вопрос об осознанности жанровых экспериментов Жуковского в области баллады.

Период формирования жанра в поэзии Жуковского приходится, как известно, на период 1808–1814 гг. В это время были написаны “Кассандра”, “Людмила”, “Светлана”, “Адельстан”, “Варвик”, “Ивиковы журавли”, “Эолова арфа” и др. На материале названных текстов можно вычлениить некоторую жанровую модель, обладающую рядом признаков:

- 1) развернутый сюжет “игры/борьбы с судьбой”. Подчеркнем, что данный сюжет принадлежит к сюжетам эпического типа: завязка — развитие — кульминация — развязка;
- 2) стилистическая близость к лирике Жуковского 1810-х гг.;
- 3) психологические описания (прежде всего автохарактеристики персонажей);
- 4) экзотическая тема или экзотический фон;
- 5) пейзажная экспозиция.

Иллюстрацией этой схемы может послужить баллада “Кассандра” (1808 г.). Сюжет ее основан на греческих мифах. В доме Приама готовятся к свадьбе Ахилла и Поликсены. Лишь пророчица Кассандра предается горю, предчувствуя скорую гибель. Она не успевает закончить свою речь, когда происходит убийство Ахилла, т. е. пророчество начинает исполняться.

Монолог Кассандры стилистически близок “унылой элегии” и наполнен психологическими деталями:

Их ласкает ожиданье,
Жизнь, любовь передо мной;
Все вокруг очарованье —
Я одна мертва душой.
Для меня весна напрасна;
Мир цветущий пуст и дик <...>
И вотще мое стенанье,
И печаль моя мне стыд:
Лишь с пустынями страданье
Сердце сирое делит.

Экспозиция (16 стихов) дает красочное описание приготовлений к свадьбе в “обители Приама”.

Та же модель вычленяется, например, в балладе “Варвик”. Отсутствие пейзажной экспозиции компенсировано развернутыми картинами “бурной” природы, с нагнетанием мотивов бури, ночного мрака, всеобщего хаоса. Стилистическая близость к лирике Жуковского 1810-х гг. в “Варвике” может быть выявлена по линии “кладбищенской элегии”. Пейзажные описания в балладе “Адельстан”, по нашему предположению, наполнены образами и мотивами, знакомыми читателю по элегии “Вечер”.

Нарушения модели ранних баллад мы находим уже в текстах 1816 г. — балладах “Мщение”, “Гаральд” и “Три песни”. Прежде всего обращает на себя внимание резкое изменение текстового объема: “Мщение” — 12 стихов, “Три песни” — 20, “Гаральд” — 48, в то время как “Светлана” — 280 стихов, “Эолова арфа” — 264, “Кассандра” — 128. Согласно подсчетам О. А. Левченко, среднее количество стихов в русской балладе начала XIX в. равно 80⁶. Уменьшение объема баллады, иначе — “обнажение” сюжета, происходит за счет отказа от пейзажных и психологических описаний. Ср. лаконичные зачины баллад-миниатюр 1816 г.:

Изменой слуга паладина убил:
Убийце завиден сан рыцаря был;

или:

И скальд выступает на царскую речь,
Подмышкою арфа, на поясе меч⁷.

и описательные фрагменты более ранних баллад (“Адельстан”):

День багрянил, померкая,
Скат лесистых берегов;
Реин, в зареве сияя,
Пышен тек между холмов.
Он летучей влагой пены
Замок Аллен орошал;
Терема зубчаты стены
Он в потоке отражал.

Так, гадания девушек в “Светлане” занимают 14 строк, пейзажные экспозиции в “Варвике” — 20 строк, в “Адельстане” — 12.

Редуцируется и речевая автохарактеристика персонажей. Только в балладе “Три песни” присутствует монолог героя, но и он выполняет функцию сюжетного развития. В более ранних текстах монологи персонажей описательны и пространны, см., например, в “Эоловой арфе” диалог Минваны и Арминия:

Что в славе и сани?
 Любовь — мой высокий, мой царский венец!
 О милый, Минване
 Всех витязей краше смиренный певец!
 <...>
 “Прости, уж бледнеет
 Рассветом далекий, Минвана, восток;
 Уж утренний вест
 С вершины кудрявых холмов ветерок!”
 — О нет! То зарница
 Блестит в облаках;
 Не скоро денница
 И тих ветерок на кудрявых холмах! — (169).

Внезапную трансформацию баллады можно объяснить, на наш взгляд, актуализацией лирики песенного типа в творчестве Жуковского середины 1810-х гг. В большинстве своем это переводы из Уланда: “Сон”, “Песня бедняка”, “Счастье во сне”, “Весеннее чувство”, два стихотворения под названием “Песня”. Баллады “Мщение”, “Гаральд” и “Три песни” также являются переводами из Уланда.

Стихотворение “Счастье во сне” демонстрирует, по нашему мнению, соотносительность баллады и стихотворения-“песни” для Жуковского. Сюжет стихотворения, вполне балладный, имеющий завязку, кульминацию и неожиданную развязку, развернут на пространстве в 12 стихов:

Дорогой шла девица,
 С ней друг ее молодой.
 Болезненны их лица,
 Наполнен взор тоской.
 Друг друга лобызают

И в очи, и в уста —
И снова расцветают
В них жизнь и красота.
Минутное веселье!
Двух колоколов звон:
Она проснулась в келье,
В тюрьме проснулся он (209).

Несмотря на то, что сюжет “Счастья во сне” вполне вписывается в парадигму балладных сюжетов “игры с судьбой”, автор не причислил текст к балладам. Возможно, предельная миниатюризация, “вершинность композиции” выводила стихотворение за рамки балладного жанра. Но в целом этот текст можно рассматривать в качестве пограничного явления между балладой-миниатюрой и стихотворением-песней.

С другой стороны, опыт баллады-миниатюры может быть связан не только с воздействием песенной лирики, но и с балладным экспериментом противоположной направленности — с “повестью в двух балладах” “Двенадцать спящих дев”. Жуковский начал ее в 1810 г. и закончил к 1817 г. Жанровая природа повести достаточно сложна: поэт использует сюжет прозаического романа Г. Шписа, преобразует его в балладные сюжеты, которые затем объединяет под заголовком “повесть”. Временная соположенность баллады-миниатюры и “повести в двух балладах”, т. е. противоположных по установке вариантов жанровой модели, также позволяет нам говорить о сознательном характере балладного эксперимента Жуковского.

До сих пор мы затронули лишь проблему “количественной” трансформации балладного сюжета: масштаб сюжета сохранялся (т. е. он оставался сопоставимым с сюжетом новеллы), но резко менялся текстовый объем. В позднейших балладах соотношение сюжета и объема текста уравнивается, эксперимент затрагивает другие уровни организации, например, соотношение сюжетного и стилистического уровней. Результаты этого эксперимента интересно рассмотреть на материале баллад начала 1830-х гг.: “Суд божий над епископом”, “Королева Урака и пять мучеников” и “Уллин и его дочь”.

Переводя балладу о епископе, Жуковский в значительной степени сохраняет “простонародный” стиль подлинника:

Слушать их вопли ему надоело <...>
К сроку собралися званные гости,
Бледные, чахлые, — кожа да кости (333).

В отношении к тексту оригинала перевод сопоставим с новой версией “*Lenore*” Бюргера. Если в ранней редакции (“Людмила”) переводчик избегал “простонародности”, сближая балладу с элегической лирикой, то теперь появляется новая разновидность балладного стиля — сниженный, “разговорный”. В “Суде божием над епископом” традиционный балладный сюжет наказания грешника также разрабатывается в ином стилевом регистре. Дополнительным обоснованием подобной трансформации нам представляется некоторая преувеличенность балладных ужасов (съеденный мышами епископ), носящая оттенок автоиронии и иронии по отношению к жанру. Очевидно, Жуковский-переводчик здесь воспользовался интонацией оригинала, обратив иронию (вообще Жуковскому не свойственную) на русский извод балладного жанра и на свою балладу в частности.

Противоположный вариант обновления стиля — “возвышающий” — демонстрирует баллада “Королева Урака и пять мучеников”. Сюжет ее можно определить как сюжет “игры с судьбой”: пять монахов, отправляясь к язычникам с проповедью и предвидя свою мученическую гибель, предрекают смерть тому, кто первым из королевской четы увидит их гробы. Королева боится смерти и безуспешно пытается предотвратить ее, посылая мужа вперед себя. Сюжет наказания разработан автором с использованием игры точками зрения (их противопоставление), реализованной на стилистическом уровне. Драматически соплагаются позиции персонажей: всеведущих мучеников, Ураки и не подозревающего о пророчестве короля Альфонзо.

Переводной текст, в отличие от оригинала Саути, решен в более высоком стилевом регистре. Из него выбиваются только реплики королевы, что дополнительно противопоставляет ее другим персонажам. Урака попадает в чуждый ей речевой мир монахов и Альфонзо. Реплики “чернецов” обладают подчерк-

нуто усложненной синтаксической структурой, с обилием придаточных и распространяющих членов предложения:

И тот, кто первый наши гробы встретит
Из вас двоих, король иль ты, умрет
В ту ночь; наутро новый день взойдет,
Его ж очей он боле не осветит.
Прости же, королева, бог с тобой!
Вседневно за тебя молиться станем,
Пока мы живы; и тебя помянем
В ту ночь, когда конец настанет твой (341–342).

По контрасту с остальным текстом реплики Ураки состоят из коротких фраз:

Король Альфонзо, знает ли что свет
О чернецах? Какая их судьбина?
Приял ли ум царя Мирамолина
Ученье их? Или уже их нет? (342)

В “Королеве Ураке” Жуковский представляет новый, возвышенно-риторический вариант балладного стиля на фоне традиционного балладного сюжета.

Существует и обратный вариант: когда стиль ранней баллады (эмоциональный синтаксис, обилие параллелизмов) накладывается на обновленный сюжет. Такова, например, баллада “Уллин и его дочь”. В балладе три основных персонажа: жестокий Уллин, его дочь Мальвина и ее возлюбленный. Мальвина и ее спутник пытаются спастись от погони Уллина, переплыв реку, но лодка тонет на глазах раскаивающегося отца. Таким образом, здесь сплетены воедино два основных сюжета “жуковских” баллад — и “наказание грешника”, и “обреченная любовь” (оба вписываются в сюжет “игры/борьбы с судьбой”). В предшествующих балладах Жуковского использовался лишь один из этих сюжетов (см., например, “Эолова арфа”, “Эльвина и Эдвин”, “Алина и Альсим” — сюжет “обреченной любви”, или же: “Адельстан”, “Варвик”, “Ивиковы журавли” — “наказание грешника”).

В целом соотношенность сюжетного и стилистического пластов в поздних балладах Жуковского можно описать следующим образом: резкая стилистическая трансформация сопрово-

ждается более традиционной организацией сюжета, и, наоборот, обновление сюжетной композиции происходит на фоне сохранения традиционного стиля, характерного для баллад раннего периода жизни жанра. Причем тексты, относимые нами к первой и ко второй группам, создаются Жуковским параллельно.

Выше мы говорили об экспериментах Жуковского с объемом баллады (“миниатюры” 1816 г.). Они не затрагивали масштаба балладного сюжета, т. е. по-прежнему события концентрировались вокруг наиболее драматического события в жизни персонажа (максимум — двух-трех персонажей). Приблизительно этот масштаб соответствует масштабу новеллистической сюжетной композиции (романтические новелла или повесть). В конце 1820-х — начале 1830-х гг. Жуковский пишет ряд текстов, свидетельствующих об интересе поэта к эпосу, точнее — к малым эпическим формам и к промежуточным лиро-эпическим жанрам.

Сближение эпоса и лирики, прозы и поэзии в начале 1830-х гг. ведется Жуковским в двух направлениях: создание “прозы в стихах” (нерифмованные стихи прежде всего: “Две были и еще одна”, “Красный карбункул” и др.) и стихотворные переложения прозы (“Неожиданное свидание” в 1831 г., позднее — неоконченные “Рейнские сказания”, “Ундина” и др.). Жанровые поиски Жуковского были представлены публике в сборнике 1831 г. “Баллады и повести”.

Сборник баллад и повестей отражает, как отметил А. С. Янушкевич в специально посвященной ему главе своей книги, новое направление в творчестве Жуковского⁸. В сборник не вошла лирика, но “повести”, новый для автора жанр, были выделены в особый раздел. Они были помещены во второй части сборника — вместе с поздними балладами. Противопоставление повестей и поздних баллад ранним балладам (1808–1822 гг.), как уже было отмечено в исследовательской литературе, играет в сборнике структурообразующую роль.

Соположение малого эпического жанра — повести в стихах — и лиро-эпической баллады акцентирует, по нашему мнению, эпический компонент последней — повествователь-

ный, сюжетный. Баллады сближаются с повестью, сюжет получает главенствующее значение. Продолжение этой линии (и завершение ее) отмечено в 1832–33 гг. переводами из Шиллера: баллада “Элевзинский праздник”, а также повести “Суд божий” и “Сражение со змеем”, имевшие в оригинале подзаголовки соответственно “баллада” и “романс”. Возможность циклизации балладных сюжетов, не совсем удачно опробованная в повести “Двенадцать спящих дев”, реализована Жуковским в тексте “Две были и еще одна”, который завершал раздел повестей в книге “Баллады и повести”.

Опыт эпизации баллады, давший образцы синтетических жанровых образований, дополняется у Жуковского опытом противоположного свойства. Отметим, что сосуществование противонаправленных по творческой установке жанровых экспериментов характерно и для поэзии Жуковского 1810-х гг. Баллада “Старый рыцарь” является, по нашему мнению, возвратом к опыту ранних баллад, типа “Кассандры” и “Ахилла”, которые М. Л. Гаспаров определил как “элегии в декорациях”⁹. Но это возвращение происходит уже на новом уровне. “Старый рыцарь”, согласно нашему предположению, представляет собой сюжетный “эпилог” всей линии “средневековых” баллад Жуковского.

Обычный балладный сюжет здесь отсутствует. Как писал А. С. Немзер, “любовная линия опускается, уходит в подтекст, ощутимый благодаря ранним балладам”¹⁰. Военно-героическая линия также остается в затекстовом пространстве:

Он был весной своей
В земле обетованной
И много славных дней
Провел в тревоге бранной (397).

В “Старом рыцаре”, таким образом, обе сюжетные возможности оказываются нереализованными. Балладный сюжет заменяется лирическим (“сублимированная лирика”, по А. С. Немзеру). Герой проходит жизненный путь и стареет, что резко выпадает из жанрового канона: балладные персонажи лишены биографии и возраста. Переход героя из “внешнего” сюжетного пространства во “внутреннее” означает ис-

черпанность рыцарского сюжета баллад, равно как и всей "средневековой" линии баллад. В "Старом рыцаре" Жуковский возвращается, таким образом, к лирике, — уже сквозь балладный опыт. Если в "Кассандре" и "Ахилле" лиризм присутствует, но как рефлекс элегической лирики Жуковского 1800-х гг., то в названной балладе это результат развития жанра, следствие усвоения балладой лирического субстрата. Возможно, что "Старый рыцарь" закрывает собой лирическое творчество поэта в целом (медитативная элегия, любовная лирика), о чем свидетельствует концентрация мотивов воспоминания, тишины, уединения, основных для "жуковской" лирики:

Из ветки молодой
Олива деревом стала.
Под нею часто он
Сидит, уединенный,
В невыразимый сон
Душою погруженный <...>
И внемля ей во сне,
Вздыхает он глубоко
О славной старине
И о земле далекой.

После 1833 г. Жуковский практически не создает лирических стихотворений, в центре его творческих интересов находится эпос, в классическом, античном варианте. Переход к эпосу отразился, в частности, и на последней его балладе "Элевзинский праздник".

Если линия "средневековых" баллад уходит в лирику, то античная линия, представленная, кроме "Элевзинского праздника", балладами "Торжество победителей", "Жалоба Цереры" и "Поликратов перстень", ведет в эпос. Если сюжет рыцарской баллады разлагается, уходит в затекстовое пространство, то сюжет античной баллады изменяет свой масштаб, в "Элевзинском прзднике" приближаясь к эпическому. Сюжетом становится не "игра с судьбой", не судьба отдельной личности, а судьба человечества в целом.

Сюжетный центр последней баллады Жуковского образует обретение человеком культуры, построение человеческого об-

щества. Богиня Церера, увидев дикость и хаос на земле, спускается к людям и приносит с собой божественные дары: земледелие, ремесла, мастерство градостроения, искусство общения. По нашему мнению, баллада “Элевзинский праздник” может быть приравнена к утопии, трактующей развитие человечества как путь просвещения и этического прогресса, т. е. как путь культуры. Балладная линия в творчестве Жуковского завершается “культурогоническим” сюжетом, напрямую связывающим линию баллад с эпическими переложениями Жуковского 1840-х гг. — с “Одиссеей”, прежде всего.

Так, путь балладного жанра в творчестве Жуковского берет начало в лирике, точнее — в элегической ее линии, и вливается в эпос. Балладная модель, создаваемая в начале 1810-х гг., формируется на фоне элегической лирики Жуковского, в значительной степени в противопоставлении ей. Уже с середины 1810-х гг. жанровая модель начинает расшатываться — при этом достаточно целенаправленно.

Первичный импульс балладным экспериментам был задан, очевидно, интересом Жуковского в 1810-е гг. к национальному эпосу, попытками создания своего варианта “народного” эпоса (см. неоконченную поэму “Владимир”). Жуковский разрабатывает малые формы стихотворного эпоса параллельно с написанием новых переводов баллад. Этим объясняется одновременное возникновение “Двенадцати спящих дев” и, с другой стороны, создание баллад-миниатюр 1816 г.

В поздних балладах (1828–1833) Жуковский пробует возможности жанра на других уровнях. Сюжетный и стилистический уровни включаются в сложные взаимоотношения: стилистическое новаторство сопутствует, как правило, традиционной сюжетной композиции (“Суд божий над епископом”, “Королева Урака...”), и наоборот (“Уллин и его дочь”). Разнообразятся стилевые возможности баллады: наряду с близким к элегической лирике стилем, появляются сниженный и возвышенно-риторический варианты.

На уровне сюжетосложения Жуковский идет по пути выявления и лирического, и эпического компонентов жанра. Если первый проявляется в тяготении исходного балладного сюже-

та к фрагментарности и, в итоге, к его ликвидации в “Старом рыцаре”, то эпический компонент реализуется путем расширения сюжетных рамок, укрупнения масштаба сюжета. Итог этой линии — построение человеческой культуры как сюжет в “Элевзинском празднике”.

К началу 1830-х гг. Жуковский опробовал, таким образом, практически все варианты трансформации жанровой модели его ранних баллад. Путь жанра завершается такими текстами, причисление которых к балладам основано лишь на воле автора (“Элевзинский праздник”, “Старый рыцарь”). Трансформация баллады, к которому Жуковский приступил непосредственно вслед за канонизацией жанра, завершена им уже в период эпических предложений. И примечательно то, что последующие балладные опыты русских поэтов продолжают ту линию жанра (“рыцарскую”, средневековую), которая у самого Жуковского не нашла продолжения.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975.
- ² Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. Томск, 1985.
- ³ Там же. С. 5–12.
- ⁴ Микешин А. М. О жанровой структуре русской баллады // Проблемы литературных жанров: Материалы научной межвузовской конференции. Томск, 1972; Левченко О. А. Жанр русской романтической баллады 1820х–1830х гг. Дисс. канд. филол. наук. Смоленск, 1990; Семенко И. М. Жизнь и поэзия Жуковского. М., 1975; Янушкевич А. С. Указ. соч.; Его же. Баллады Жуковского 1808–1814 гг. как поэтическая система // Проблемы метода и жанра. Томск, 1985. Вып. 11.; Его же. В. А. Жуковский: Семинарий. М., 1988.
- ⁵ О связях элегии Жуковского и баллады см. названные работы А. С. Янушкевича.
- ⁶ Левченко О. А. Указ соч. С. 58.
- ⁷ Жуковский В. А. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1906. Т. 1. С. 209–210. — В дальнейшем ссылки на это издание в тексте с указанием страницы.

- ⁸ Янушкевич А. С. Книга "Баллад и повестей" 1831 г. // Янушкевич А. С. Этапы и проблемы творческой эволюции В. А. Жуковского. С. 183–197.
- ⁹ Гаспаров М. Л. Три типа русской романтической элегии // Контекст-88. М., 1989.
- ¹⁰ Немзер А. С. "Сии чудесные виденья..." Время и баллады Жуковского // "Свой подвиг свершив...": Зорин А. Глагол времен; Немзер А. "Сии чудесные виденья..." Время и баллады Жуковского; Зубков Н. Опыты на пути к славе. М., 1987. С. 195.

ТВОРЧЕСТВО И. С. ТУРГЕНЕВА В ОЦЕНКЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

ЛЕА ПИЛЬД

Исследователи уже обращались к вопросу об отношении Валерия Брюсова к творчеству И. С. Тургенева. Так, на предметную соотнесенность брюсовских прозаических стилизаций с поздними произведениями Тургенева указала венгерская исследовательница Ж. Зельдхейи-Деак¹. Более детально рассмотрению тема “Брюсов и Тургенев” подверглась в предисловии С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова к публикации писем Брюсова 1896 г. к Н. Я. Брюсовой². Авторы предисловия пришли к выводу, что произведения Тургенева представляли тогда для Брюсова только историко-литературный интерес; Брюсов считал их устаревшими и отчетливо ограничивал от эстетической программы “нового искусства”. Однако, как видно из многочисленных высказываний Брюсова о Тургеневе, рассеянных по его письмам, дневникам и критическим статьям, отношение Брюсова к Тургеневу не сводилось лишь к сознательному неприятию его наследия и бессознательному следованию тургеневской традиции в стилизованной прозе.

Очевидно, что Брюсов много размышляет о Тургеневе в 90-е и в начале 1900-х гг. в связи с процессом становления русского символизма и, осознавая себя организатором нового направления в литературе, пытается не только вычленить те элементы в тургеневском творчестве и культурном поведении, которые с его точки зрения, важны для становления “нового искусства”, но и подробно проанализировать те черты тургеневских произведений, которые, по мысли Брюсова, “устарели”. Целью этой работы и будет попытка описать функции тургеневского наследия в процессе становления русского символизма, каким он представлялся Брюсову.

Сам процесс создания нового литературного направления был очень сложным, многосоставным явлением. Об издании

Брюсовым символистских стихотворных сборников, участии в организации издательства “Скорпион”, основании журнала “Весы” и т. д. много писалось³. При этом отмечалось, что Брюсов не только с повышенным вниманием относился к читательской реакции, но и часто старался ее предвидеть, прогнозировать. Сознательная ориентация на эпатаж публики предопределила многое в поведении Брюсова — редактора и поэта⁴. В более поздних работах о Брюсове говорится также и о том, что он, начиная свою деятельность историка литературы (воссоздание объективной картины истории русской литературы тоже входило в эстетическую программу Брюсова-символиста), стремился разрушить сложившиеся читательские стереотипы⁵. Эта установка осуществлялась посредством публикаций документальных материалов, освещающих биографию и творчество русских поэтов XIX века (Пушкина, Фета, Тютчева, Некрасова), которые разрушали многие мифы о том или ином литераторе, на протяжении десятков лет функционировавшие в читательском сознании.

Таким образом, читательское восприятие (с его устойчивыми шаблонами и стереотипами) уже в начале 1900-х гг. являлось для Брюсова важным и многозначительным элементом литературной культуры, с которым следует считаться и который следует сознательно и целенаправленно изменять на путях созидания нового литературного направления.

Пристальный интерес Брюсова к тургеневскому творчеству, начавшийся с середины 90-х годов, тоже связан, как нам кажется, с анализом механизмов восприятия художественного текста русским читателем. Так, например, в одном из писем к Зинаиде Гиппиус 1902 г. Брюсов, не соглашаясь с ее восторженным отношением к Италии, пишет: “А Италию, если нужно видеть, то лишь затем, чтобы убедиться, что она нам более не нужна. Такое же чувство, как *когда меня уверяют, что Тургенев прекрасный писатель* (курсив мой. — Л. П.). Но что же мне с ним делать? Италия безмерно прекраснее Тургенева, но и с ней мне делать нечего, ни с Липпи, ни с Боттичелли, ни даже с Тинторетто и Беллини”⁶.

Брюсов, адресуясь к Гиппиус, ссылается на некоторое коллективное мнение (“меня уверяют”, “что Тургенев прекрасный писатель”), приписывающее произведениям Тургенева признак “прекрасного”. В программной статье “Ключи тайн” (1904), опубликованной в первом номере “Весов”, Брюсов, как известно, протестует против “Красоты” как доминантного признака искусства. В этой статье опять появляется имя Тур-

генева как наиболее отчетливого выразителя эстетической картины мира, определяющей искусство через “красоту”: “С беспощадной прямоотой выразил эти мысли наш Тургенев. “У искусства нет цели, кроме самого искусства”, говорил он. А в письме к Фету и еще круче: “Не бесполезное искусство есть дрянь, бесполезность есть именно алмаз его лица”. Когда же сторонников этих взглядов спрашивали: что же соединяет в один класс создания, признаваемые ими художественными, почему и картины Рафаэля, и стихи Байрона, и мелодии Моцарта — все это искусство, что общего между ними? Они отвечали — красота!”⁷

Красота для Брюсова — синоним “покоя”, “недвижности”, внутренней успокоенности (познавательной инертности) созерцающего произведения искусства: “Как ни были безупречны формы сонаты, как бы ни было прекрасно лицо мраморного бюста, но если за этими звуками, за этим мрамором нет ничего, — что меня повлечет к ним? Человеческий дух не может примириться с покоем” (VI; 86).

Брюсову, конечно, хорошо было известно, что в читательском восприятии “красота” была основной и едва ли не единственной характеристикой произведений Тургенева, независимо от идеологических, философских или политических пристрастий читателя, часто независимо от его уровня образования и интеллекта. В конце XIX — начале XX вв. именно на эту особенность тургеневских текстов указывали литературные критики и ученые с различной эстетической и идеологической ориентацией. Многие из них обратили специальное внимание на читательскую реакцию. Приведем несколько цитат. «Я спрашиваю себя: за что я люблю, за что Россия любит Тургенева? <...> В его повествовании есть неуловимая прелесть, в речи — певучесть, которая *убаюкивает* <...>. Тургенев искал успокоения, какого мы безотчетно ищем в прошлом. В произведениях Тургенева — “только *гармоническое журчанье струй*”. <...> Он лирик, а лирика — это “*умеренное движение духа*”»⁸; “Общество всегда относилось к Тургеневу ровно. Любilo его. <...> Всякому из этого общества, склонного к романтическим чувствам, случалось пережить или хотелось пережить такую историю, как история Санина и Джеммы, Валерии и Муция, Клары и Аратова. Конечно, пережить не так, чтоб отравиться, как Клара, или умереть, как Аратов, а чтоб <...> испытать романтические чувства...”⁹ “Сколько красоты! <...> Такое широкое, всеобъемлющее чувство красоты, отливающее тысячью нежнейших оттенков в волнении ждущего любви

сердца”¹⁰. Последнее высказывание принадлежит Ф. И. Буслаеву, одному из основоположников мифологической школы в литературоведении, специалисту по истории древнерусской литературы. Публикатор его записей о Тургеневе А. А. Андреева указывает на то, что Буслаев к материалам о Тургеневе (он собирался писать книгу о Тургеневе) приложил размышления о сказках Шехеразады, типологически объединив с ними тургеневские тексты. В рассуждениях Буслаева о сказках Шехеразады речь идет главным образом о воздействии их на читательское восприятие. Сопоставление тех и других материалов приводит к выводу, что Буслаев в тургеневских текстах (как и в сказках Шехеразады) усматривает оздоравливающее воздействие на читательскую психику, психотерапевтический эффект. По сути дела, та же мысль кроется и в приведенных выше цитатах из книг Николаева и Гершензона. Тургеневские тексты, с точки зрения авторов, гармонизируют внутренний мир воспринимающего, “успокаивают” читателя, восстанавливают в нем внутреннее равновесие.

Этим, в частности, объясняется та притягательная сила, которая заставляет читателя вновь и вновь обращаться к тургеневским текстам. Читатель предельно ярко “переживает” текст, но при этом не проявляет творческой со-активности. Последний момент исключительно важен для Брюсова — основателя нового литературного направления. Как показали архивные разыскания С. Гиндина¹¹, Брюсов в ряде теоретических работ 90-х гг. считает очень важным со-творчество читателя в процессе возникновения символистского текста. Именно поэтому в трактате “О искусстве” (1899) Брюсов считает доминирующей характеристикой искусства коммуникацию, а основным “конструктивным признаком” нового направления в искусстве — “активизацию читательского восприятия”¹².

Совершенно очевидно, что ни один писатель из плеяды “гениев и талантов” XIX в. не мог сравниться с Тургеневым в области эстетического воздействия на читателя. Однако, как мы видим, это воздействие, согласно утверждениям критиков и самого Брюсова, заключалось не в активизации, а в успокоении, гармонизации читательского сознания. Такое отношение русского читателя к художественному тексту несомненно осознается Брюсовым как бессознательное следование нормам кантианской эстетики, которая, как известно, была неприемлема и для других “старших” символистов в конце 90-х — начале 900-х гг.¹³

Тем не менее, далеко не все “старшие” символисты соот-

носили эстетическую концепцию Канта со всеми сторонами тургеневского творчества. В отличие, например, от Мережковского, открыто причислившего Тургенева к предшественникам русского символизма в своем манифесте 1893 г.,¹⁴ Брюсов, казалось бы, делает все, чтобы его из числа этих предшественников исключить. Активность Брюсова возрастает по мере того, как он видит, что многие писатели, причисляющие себя к новому искусству, — не только третьестепенные, но иногда очень яркие и талантливые, — в своих прозаических опытах ориентируются на стилистику и тематику тургеневских повестей и романов. Так, например, в рецензии на сборник рассказов Марка Криницкого, одного из представителей “массового символизма” и своего близкого знакомого, Брюсов писал: “Писать теперь, как это делают Криницкий, Рафалович и Голиков, по трафаретам Тургенева, это все равно, что в век скорострельных ружей выступать против врага с рогатиной и пращей”¹⁵. Неприятие Брюсова вызывают и попытки З. Гиппиус писать прозу в духе Тургенева. Тургеневская проза для Брюсова — это проза, ставшая достоянием массовой литературы, литературных эпигонов.

Вместе с тем, собственные поиски Брюсова в области прозаических форм тоже свидетельствуют о попытке “преодоления” засилья Тургенева в прозе: “<...> у меня нет формы. Я не могу писать так, как писал Тургенев, Мопассан, Толстой. Я считаю нашу форму романа рядом условностей, рядом разнообразных трафаретов. Мне смешно водить за ниточки своих марионеток, заставлять их делать различные движения, чтобы только читатели вывели из этого: а значит у него (у героя) вот такой характер”¹⁶. Это высказывание Брюсова относится к 1896 г. Из него следует, что главным структурным элементом в прозаическом произведении (романе) для него в это время является *характер*. Характеры, как они обрисованы в классическом русском романе (прежде всего в романах Тургенева и Толстого), Брюсова не удовлетворяют отсутствием внутреннего динамизма: поведение героя предсказуемо для читателя, оно подчиняется извне заданным клише “положительного” и “отрицательного” или “активного” и “пассивного” персонажа.

В письме к Н. Я. Брюсовой от 17 июля 1896 г. Брюсов, говоря об Антигоне и Иемене — героинях трагедии Софокла “Антигона” — как “активном” и “пассивном” женских характерах, замечает, что “иных женских типов литература еще не знает”¹⁷.

Активизация читательского восприятия в процессе пости-

жения художественного текста, его сотворчество с автором для Брюсова является одной из возможностей динамизации, ускорения самого литературного процесса. Такое ускорение способствовало бы и преодолению разрыва между автором и читательской массой. Однако очень скоро Брюсов убеждается, что на сотворчество с автором способен только хорошо подготовленный читатель, поэтому в статье “Ключи тайн” (1904) — второй программной работе Брюсова после брошюры “О искусстве” — уже редуцирована мысль о контакте читателя с душой поэта. Проблема читателя для Брюсова — это в значительной степени проблема редукции в процессе литературной эволюции литературных клише, шаблонов, относящихся ко всем уровням функционирования художественного текста. С одной стороны, Брюсов понимает, что если возникающее литературное направление не будет воспринято массовым читателем, то оно не укоренится в культуре как автономный феномен. Например, внимание и любовное отношение Брюсова к творчеству Бальмонта в 90-е гг. вызвано тем, что в Бальмонте он видит поэта, способного быстро породить подражателей (массовый символизм) и создать новую читательскую аудиторию (массовый читатель). Так, в письме к П. П. Перцову от 19 июля 1896 г. Брюсов удовлетворенно отмечает, что у Бальмонта “уже много подражателей” и что в русской поэзии образуется “школа Бальмонта”¹⁸.

С другой стороны, как только поэтическая продукция Бальмонта начинает реализовывать брюсовские ожидания (у Бальмонта появляются эстетические единомышленники и подражатели), Брюсов начинает проявлять активное недовольство литературным “консерватизмом” бальмонтовских текстов. Так, в апреле 1902 г. он пишет: «Насколько Вы “безумнее” <...> меня в жизни, настолько же трезвеннее, литературнее в стихах. В вас есть что-то Меевское, обязывающее Вас на правильные размеры, на условности, на стихи, а не на поэзию...»¹⁹. В начале века Брюсов уже боится, что Бальмонт, быстро набирающий силу, будет, подобно многим писателям прошлого (в частности, подобно Тургеневу), способствовать консервации литературных форм в недрах символизма. В дальнейшем раздражение Брюсова против Бальмонта усиливается, он открыто причисляет Бальмонта к эпигонам, повторяющим самого себя.

О способах динамизации текста Брюсов размышляет и при создании прозы. В приведенном письме к Н. Я. Брюсовой он рассуждает об “активности” и “пассивности” как единствен-

ных характеристиках, определяющих поведение женского персонажа не только в тургеневских романах, но и во всей мировой литературной традиции. В начале века Брюсов приходит к выводу, что стереотипность поведения персонажей в русском классическом романе обусловлена еще и статичной характеристикой их эмоционального мира. Персонажи русского романа способны лишь на “любовь”, но не на “страсть”. “Любовь” как центральный компонент не только характера, но и фабульной линии романа, превращает русский классический роман в серию текстов с избыточным смыслом, с нединамичной архитектуроникой.

Стремясь динамизировать роман как прозаический жанр, Брюсов в своем наиболее значительном прозаическом произведении — романе “Огненный ангел” — рассматривает “страсть” не только как тематический компонент, но и как элемент поэтики, как структурный механизм, динамизирующий и фабульное построение (стремительность и разнообразие событий), и духовный мир героя: главный персонаж романа под влиянием страсти оказывается исключительно многоликим в проявлении своих внутренних потенций. Поведение персонажа лишается предсказуемости (в противоположность поведению героев русского классического романа), а, вместе с тем, и весь текст, по Брюсову, лишается смысловой избыточности. Протеизм Рупрехта — мировоззренческая характеристика персонажа — является структурным аналогом смысловой многозначности текста как целого²⁰.

С точки зрения Брюсова, русский классический роман как литературная форма, консервирующая в себе на различных уровнях текста стереотипы и клише, близок по принципам построения поэтике символистского романа. Известно, что Брюсова не удовлетворяла форма романов Сологуба, Мережковского, Ремизова²¹. Лейтмотивная техника, являвшаяся структурной основой романов этих писателей, приводила к выстраиванию как автором, так и читателем семантических рядов, восходящих к общим культурным архетипам. Текст, с точки зрения Брюсова, лишался динамики смысла, превращаясь, подобно русскому классическому роману, в избыточную структуру. В романе “Огненный ангел” Брюсов тоже в ряде случаев использует лейтмотивные построения, но при этом смысловые повторы служат цели расподобления, а не уподобления смыслов²². Одновременно Брюсов с полемической целью воспроизводит в романе построение, копирующее структуры формирующегося символистского романа. Так, в

“Огненном ангеле” главным героям Рупрехту и Ренате противопоставлен (кроме графа Генриха) еще эпизодический персонаж — Агнесса, которой Рупрехт несколько легкомысленно увлекается в то время, когда ему затруднительно оставаться с Ренатой. По мнению автора, это, во-первых, персонаж старой литературы: в Агнесе мы узнаем тот тип пассивного женского характера, который Брюсов отрицает. Агнесса вызывает ассоциации с Гретхен из “Фауста”, с Дездемоной из “Отелло”²³, а также с неким инвариантным образом тургеневских героинь. Целый ряд мотивов, сопутствующих истории взаимоотношений Агнессы и Рупрехта, восходит к повести Тургенева “Ася” (1857): “город на Рейне”, старший брат, заботящийся о своей сестре и выражающий свое сомнение в том, что герой на ней женится, “уход” героини, осознавшей, что герой ее не любит. Агнесса для Брюсова персонаж не только литературный, но и металитературный: “Больше я никогда не видел Агнессы, не говорил об ней ни с кем, и только начав эти записки, вновь оживил ее образ, покоившийся мирно в одном из гробов в темном углу моей памяти” (IV; 209). Герой, извлекающий героиню из “гробов в темном углу памяти”, близок автору, который на страницах своего романа прощается с определенным типом персонажа и с определенным типом структуры произвольного произведения.

Интересно, что Агнесса — это персонаж, вызывающий не только литературные, но и оперные ассоциации. Гретхен является также оперной героиней. Уже в последней трети XIX в. в литературе (в том числе и в массовой) мы встречаемся с героем, знакомым с художественной литературой по оперным либретто и спектаклям. Это поверхностно образованный, полукультурный герой²⁴. Брюсов, не поддерживавший интереса “младших” символистов к опере в вагнеровском ее варианте²⁵ считал этот жанр нарочито эклектическим, искусственным, нивелирующим глубину восприятия произведения искусства. Такая оценка оперы основывалась на более общей теоретической установке; Брюсов отрицал важную для символизма в целом идею “синтеза” искусств: «“Слияние искусств” есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого искусства — отвлечение. <...> Стремиться к слиянию искусств — значит идти назад» (VI; 383–384).

Тургеневские тексты, ставшие достоянием массовой литературы и массового читателя, как и опера, являясь одним из источников массовой полубразованности, для Брюсова становятся тем художественным материалом, который замедляет

литературную эволюцию. Введение этих двух смысловых пластов в текст “Огненного ангела”, конечно, имеет отчетливо полемический смысл и соотносится Брюсовым не только с поэтикой романов Мережковского и Сологуба, но и с установкой “младших” символистов на синтез искусств. Как лейтмотивная структура романа, так и попытка реформировать искусство при помощи вагнеровской оперы, по Брюсову, возвращают новое искусство к старому, традиционному, заставляют как авторов, так и читателя мыслить художественными клише, способствуют возникновению избыточности текстового смысла.

Другая причина, обуславливающая негативное отношение Брюсова к Тургеневу не только в 90-е, но и в 1900-е гг. — это непосредственная связь тургеневских текстов с жизненным поведением их читателей. Известно множество свидетельств мемуаристов и литературных критиков, указывающих на моделирование поступков по образцам поведения тургеневских героев не только современниками Тургенева, но и читателями последующих поколений. Так, например, французский критик М. Де Вогюз писал о романе “Дворянское гнездо”: “Вся Россия проливала слезы над этой книгой; несчастная Лиза сделалась идеалом всех молодых девушек. Трудно найти другое романтическое произведение, которое оказало бы такое громадное влияние на целое поколение и целую страну”²⁶.

Конкретный характер этого “влияния” отражен во многих художественных текстах последней трети XIX в. Например, Чехов в “Рассказе неизвестного человека” (1893) вкладывает в уста своего героя следующие слова: “Тургенев в своих произведениях учит, чтобы всякая возвышенная, честно мыслящая девица уходила с любимым мужчиной на край света и служила бы его идее <...> Край света — это *licentia poetica*; весь свет со всеми своими краями помещается в квартире любимого человека. Поэтому не жить с женщиной, которая тебя любит, в одной квартире — значит отказывать ей в ее высоком назначении и не разделять ее идеалов. Да, душа моя, Тургенев писал, а я вот теперь за него кашу расхлебываю <...> Всю свою жизнь открещивался от роли героя, всегда терпеть не мог тургеневские романы”²⁷.

Эта пространная цитата очень ясно демонстрирует, что Чехов к процессу взаимодействия тургеневского текста и “жизни” относится не только аналитически, но и иронически. Моделирование поведения по образцу тургеневских героев и героинь заканчивается для чеховских персонажей жизненным крахом.

Чехов не был одинок в своей художественной рефлексии над воздействием тургеневского текста на жизнь. Тема “тургеневский текст и поведение героя” присутствует, например, в произведениях Амфитеатрова, одного из предсимволистов Виктора Бибикова, Апухтина и др.²⁸

С точки зрения Брюсова, русский читатель не подготовлен к пониманию нового направления в искусстве, претендующего не только на создание “текстов искусства”, но и “текстов жизни”. Движущим механизмом “текста жизни”, по Брюсову, является “страсть”, а не “любовь” — структурная доминанта русского классического романа и “текста поведения” читателя этого романа. Поэтому в статье “Страсть” 1904 г. Брюсов четко разграничивает семантику слов “любовь” и “страсть”: “Любовь — чувство в ряду других чувств, возвышенных и низких, сестра ненависти и дружбы, чувство чести и властолюбия” (Весы. 1904. № 8. С. 25), «Страсть — прежде всего тайна <...> Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша “голубая тюрьма” (вселенная)», (Там же). Классики русской прозы не удовлетворяют Брюсова тем, что не изображают в своих романах страсть: “Искусство прошлого никогда не находило для изображения страсти той же силы, как для изображения любви <...> Наши русские писатели всегда сторонились в страсти от ее основной стихии, принимая ее отражения в любви <...> Таково отношение к страсти *Тургенева* <курсив мой. — Л. П.> и *Толстого*” (Там же. С. 26).

По Брюсову, именно “страсть”, а не “любовь” преодолевает внутреннюю ограниченность индивидуальности: «... и будет лишь полнота ощущений, в которых все утонет, все перестанет быть, и прямо очам *нашего истинного “я”* <курсив мой. — Л. П.> откроется бесконечность» (Там же. С. 23).

Как считает Брюсов, герои Тургенева (а вслед за ними и читатели романов Тургенева), переживающие любовь, слишком однообразны в своих поступках. Тургеневские характеры превращают роман и повесть в “шаблон”, “трафарет”. Однако клишированными оказываются при этом не только фабульные схемы и структуры персонажей в русском романе и повести, клишированным оказывается сознание русского читателя, строящего свое поведение по образцу тургеневских героинь и героев. Такой читатель не способен на преодоление ограниченности собственной индивидуальности и познание действительности. В романе “Огненный ангел” Брюсов, как мы видели, изобразил героев, которые под влиянием “страсти” становятся

свободными от любых шаблонов и в общем взгляде на мир, и в поведении.

Наконец, существует еще одна причина, обусловившая внимание Брюсова к литературному наследию Тургенева. Конец 90-х — начало 1900-х гг. — это время решительного размежевания символистов и эстетов 80–90-х гг.²⁹ Представители эстетизма (К. Случевский, И. Ясинский, В. Бибиков, С. Андреевский) считали Тургенева писателем, чье творческое наследие становится необычайно актуальным в современную эпоху³⁰. С. Андреевский в статье о Тургеневе писал: «Тургенев “исторический”, Тургенев — чуткий отразитель известной общественной эпохи — уже исследован вдоль и поперек <...> Но Тургенев “вечный”, Тургенев-поэт — не встретил еще должного изучения и объяснения, не заслужил еще подобающего поклонения и восторга...»³¹. Это высказывание, как и многие ему подобные, безусловно, вызывало неприятие Брюсова. Не только потому, что Брюсов относил тургеневский “эстетизм” к прошлому в истории русской литературы, но и потому, что представители эстетизма в русской литературе последней трети XIX в. настаивали на изучении художественных текстов Тургенева независимо от его биографии. Это было вызвано, в частности, противостоянием методу культурно-исторической школы с ее вниманием к реально-фактической стороне художественных произведений. Однако Брюсову хорошо было известно, что противостояние “эстетов” историко-культурным штудиям было голословным: биография Тургенева к началу века была исследована мало, особенно заграничный ее период³². Представление о личности Тургенева в работах исследователей его жизни и творчества зависело зачастую не от конкретного материала, а от тех многочисленных легенд, которые на протяжении второй половины XIX в. складывались в сознании мемуаристов — современников Тургенева.

Брюсов, стремившийся к восстановлению объективной картины истории русской литературы XIX в., не делает исключения и для Тургенева, хотя, безусловно, для него гораздо более важными фигурами в этом отношении являлись русские поэты, которых он причислял к предшественникам русского символизма (Пушкин, Фет, Тютчев, Некрасов).

Некоторые, хотя и немногочисленные, публикации Брюсова, основанные на документальных материалах, дают ясное представление о том, какую часть культурного наследия Тургенева он считает особенно значимой для становящегося русского символизма. Так, в символистском альманахе “Север-

ные цветы”, выходявшем под редакцией Брюсова, опубликованы отрывки из тургеневских писем к Фету за 1858–1873 гг. В редакционном предисловии к тому альманаха, в частности, говорится: «Издатели “Северных цветов” на 1902 год настаивают на отсутствии всякой партийности в выборе материала. Они полагают, что Некрасов, Тургенев, Фет, не говоря уже о Пушкине, — такие *значительные* (курсив мой. — Л. П.) деятели в литературе, что все написанное ими представляет ценность и любопытство»³³.

Отрывки из писем Тургенева, публикуемые Брюсовым, извлечены из тех тургеневских посланий, которые Фет опубликовал не полностью во втором томе “Моих воспоминаний”. Брюсов по подлинникам писем Тургенева восстанавливает не все, выпущенное Фетом, а преимущественно критические замечания, высказанные Тургеневым в адрес фетовских стихотворений. В предисловии к публикации Брюсов пишет о том, что Фет не только пропускал в письмах своих друзей значительные отрывки, но иногда даже изменял выражения³⁴.

В приведенных отрывках Тургенев справедливо указывает Фету на грамматические ошибки в его стихотворениях, на неверный перевод некоторых мест из “Фауста” Гете, на наивность его рассуждений в области эстетики. Он говорит также о недостаточной тонкости психологических нюансов в изображении лирического “я” у Фета.

В журнале “Весы” за 1904 г. Брюсов публикует рецензию на сборник статей о Тютчеве, составленный В. И. Покровским. Сборник подвергнут Брюсовым резкой критике за нарушение хронологического принципа в расположении статей, а особенно за выпуск целого ряда мест из статьи И. С. Тургенева о Тютчеве 1854 г.: “В статье Тургенева сделаны неуместные сокращения: пропущены все общие соображения Тургенева о сочинительстве в поэзии, пропущено все, что Тургенев говорит о *недостатках* <курсив Брюсова> Тютчева, как поэта” (Весы. 1904. № 8. С. 65).

Эти материалы дают основание для вывода о том, что в Тургеневе Брюсов, действительно, видит предшественника “нового искусства”. Тургенев важен для Брюсова как подспудный организатор и координатор процесса эволюции русской поэзии. Брюсов стремится указать и подчеркнуть эту функцию Тургенева в русской культуре, во-первых, потому что эта точка зрения существенно отличается от общепринятой (в том числе и от взгляда русских эстетов 80–90-х гг. на тургеневское наследие); во-вторых, потому что становящийся русский сим-

волизм, который осознает себя как направление не только изменяющее культурный процесс, но и как этот процесс организующее, нуждается в авторитетных предшественниках, и Брюсов находит одного из них в лице Тургенева.

Брюсов наиболее высоко ценит в Тургеневе интеллектуальное, аналитическое начало. Точка зрения на Тургенева как на интеллектуального лидера среди русских литераторов и читателей была распространена и до Брюсова. Ее, например, придерживались такие разные по своим взглядам литераторы, как С. А. Венгеров и В. В. Розанов. С точки зрения Венгерова, Тургенев "является могущественным фактом выработки новых общественных течений"³⁵. Интеллектуально-художественные способности Тургенева здесь сопряжены со сферой общественной идеологии. В. В. Розанов в статье, посвященной 20-летию смерти Тургенева, соотносит интеллектуализм писателя не только с "общественной идеологией", но и с философией, и приходит к выводу, что свое приложение он нашел в педагогике. Тургенев назван здесь "одним из величайших бессознательных педагогов", читая его произведения, русская интеллигенция "впитывала в себя философские и идеологические учения": «Идеи философские, исторические, общественные смешаны с ароматом любви, через призму этой "лазури" кажутся лучше, чем может быть есть на самом деле»³⁶.

По Брюсову, интеллектуализм Тургенева заключается не в адаптации культуры мысли для массового читателя, а в высочайшей общей культуре, которая позволяет ему с предельной степенью сознательности относиться к литературному процессу и направлять его изнутри. Брюсов был, пожалуй, первым историком литературы, обратившим пристальное внимание на это обстоятельство, и единственным символистом, интересовавшимся Тургеневым-литературным критиком с точки зрения эстетических задач, стоявших перед символизмом как формирующимся литературным направлением.

В тургеневском литературно-критическом и эпистолярном наследии Брюсов вычленяет то начало, динамизирующее литературное развитие, которого не достает художественным текстам Тургенева, и противопоставляет это начало не только тургеневскому же эстетическому консерватизму, но и литературному консерватизму своих собратьев-литераторов — символистов, пытающихся конструировать поэтику прозы по типологически сходным, характеризующимся избыточностью смысла, образцам.

Таким образом, в брюсовских оценках творчества Тургене-

ва отчетливо выделяются две позиции. Первая из них — это позиция основателя и организатора нового литературного направления — символизма. Вторая — позиция историка литературы. В оценках Тургенева со второй позиции у Брюсова доминируют исторические, объективные критерии.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Зельохейи-Деак Ж.* “Таинственные повести” Тургенева и русская литература XIX века // *Studia Slavica Hungarica*. 19. Budapest, 1973.
- ² Брюсов о Тургеневе / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 175.
- ³ См., напр.: *Максимов Д. Е.* Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.
- ⁴ См.: Там же. С. 23–24.
- ⁵ *Котрелев Н. А.* Переписка <В. Я. Брюсова> с С. А. Поляковым (1899–1921) // Валерий Брюсов и его корреспонденты: Лит. наследство. М., 1994. Т. 98. Кн. 2. С. 13.
- ⁶ Переписка В. Я. Брюсова с З. Н. Гиппиус / Публикация и подготовка текста М. В. Толмачева // *Российский литературоведческий журнал*. 1994. № 5/6. С. 295.
- ⁷ *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1976. Т. 6. С. 83 (В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в основном тексте с указанием в скобках тома и страницы).
- ⁸ *Гершензон М. О.* Мечта и мысль Тургенева. М., 1919. С. 125.
- ⁹ *Николаев Ю.* Тургенев М., 1894. С. 183.
- ¹⁰ *Андреева А. А.* Из заметок Буслаева о Тургеневе // *Вестник Европы*. 1899. № 12. С. 180.
- ¹¹ *Гиндин С. И.* Эстетика Льва Толстого в восприятии и эстетическом самоопределении молодого Брюсова (по рукописям книги “О искусстве”) // *Записки Отдела рукописей ГБЛ. М.*, 1987. Вып. 46.
- ¹² *Гиндин С. И.* Представления о путях развития языка русской поэзии в конце XIX века // *Вопросы языкознания*. 1989. № 6. С. 123.
- ¹³ См. об этом, напр.: *Кульюс С. К.* Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По (1890-е гг.) // *Брюсовские чтения* 1980 г. Ереван, 1983. С. 274.
- ¹⁴ См.: *Мережковский Д. С.* О причинах упадка и новых течений современной русской литературы // *Мережковский Д. С.* Эстетика и критика. М., 1994. Т. 1. С. 176–177.
- ¹⁵ *Весы*. 1904. № 5. С. 53–54. (Далее ссылки на журнал даются в тексте с указанием названия и страницы).

- ¹⁶ Переписка <В. Я. Брюсова> с А. Курсинским // Валерий Брюсов и его корреспонденты: Лит. наследство. М., 1991. Т. 98. Кн. 1. С. 314.
- ¹⁷ Брюсов о Тургеневе / Публ. С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова // Тургенев и его современники. Л., 1977. С. 175.
- ¹⁸ Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову: 1894–1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927. С. 78.
- ¹⁹ Переписка <В. Я. Брюсова> с К. Д. Бальмонтом // Валерий Брюсов и его корреспонденты: Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. С. 126.
- ²⁰ О протезизме главного героя романа “Огненный ангел” см.: Минц З. Г. Граф Генрих фон Оттергейм и Московский ренессанс // Андрей Белый: Проблемы творчества. М., 1976.
- ²¹ См. об этом, напр.: Силард Л. Поэтика символистского романа конца XIX – начала XX века // Проблемы поэтики русского реализма XIX века. Л., 1984. С. 265–284.
- ²² Ср. высказывание А. Белого в письме к Брюсову от 28 сентября 1905 г.: “Я ищу символов, новых сложностей, вы разлагаете символ” (Переписка В. Брюсова с А. Белым // Литературное наследство. Т. 85).
- ²³ Ср., напр., описание внешнего облика Агнессы: “Стройность и нежность ее образа, овальное детское лицо с зазубринами длинных ресниц над голубыми глазами, льняные золотистые косы, собранные под белым чепчиком, все это видение предстало мне, привыкшему к образам смерти и мучения, к чертам, искаженным страстью и отчаянием, как осужденным духам мимолетный полет ангела у входа в преисподнюю” (IV; 152). Ср. также изображение любви Агнессы к Рупрехту. Любовь зарождается во время слушания рассказов Рупрехта о его мучительной страсти к Ренате (то есть Агнесса, как и героиня Шекспира, вызывает в герое ответную симпатию за “сострадание” к его переживаниям).
- ²⁴ Чудаков А. П. Мир Чехова. М., 1986. С. 75.
- ²⁵ О взаимосвязи эстетики русских символистов с эстетической позицией Р. Вагнера см., напр.: Рицци Д. Рихард Вагнер в русском символизме // Серебряный век в России. М., 1993. С. 117–137.
- ²⁶ Вогюэ М. Иностранная критика о Тургеневе. 2-е изд. СПб., 1908. С. 57.
- ²⁷ Чехов А. П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1985. Т. 8. С. 156–157.
- ²⁸ См., напр., повесть А. Амфитеатрова “Отравленная совесть” (Амфитеатров А. В. Мертвые боги: Рассказы, роман. М., 1991); рассказ В. Бибикова “Первая победа” (Наблюдатель. 1888. № 11); повесть Апухтина “Дневник Павлика Дольского” (Проза русских поэтов. М., 1982). Во всех перечисленных произведениях любов-

ное поведение персонажей, ориентированное на сюжетные схемы тургеневских текстов, не выдерживает испытания жизнью.

- 29 О полемике Брюсова с представителями эстетизма 80–90-х гг. см.: *Мирза-Авакян М. Л.* Из неопубликованной переписки В. Я. Брюсова (90–900 годы) // Брюсовские чтения 1975 г. Ереван, 1977.
- 30 См.: *Случевский К.* Одна из встреч с Тургеневым (Воспоминания) // Случевский К. Новые повести. СПб., 1900. См. также заметку “И. Тургенев”, опубликованную И. Ясинским в журнале “Беседа”. В ней говорится, в частности, о том, что Тургенев-художник “до сих пор неоценен полной мерой” (Беседа. 1903. № 9. С. 566).
- 31 *Андреевский С.* Литературные очерки. СПб., 1902. С. 316.
- 32 *Алексеев М. П.* Письма И. С. Тургенева // Тургенев И. С. Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1982. Т. 1. С. 109.
- 33 Северные цветы на 1902 г. М., 1902. С. 1.
- 34 Там же. С. 180.
- 35 *Венгеров С. А.* Очерки из истории русской литературы. Изд. 2-е, без изменений. СПб., 1907. С. 61.
- 36 *Розанов В. В.* Иван Сергеевич Тургенев (к 20-летию его смерти) // Новое время. 1903. № 9865. С. 2.

ВОКРУГ “РЕКВИЕМА” В. ПЛУДОНИСА / А. БЛОКА¹

ЛЮДМИЛА СПРОГЕ

В русской периодике Латвии в 1926-м году, когда отмечалось пятилетие со дня блоковской памятной даты, актуализировалась тема “Блок в латышской литературе”. В одноименной статье Яниса Судрабкалнса среди активных переводчиков русского поэта были названы Карлис Крузе, Андрейс Курций, Карлис Зариньш, Вальтерс Давидс, Гербертс Дорбе, Янис Гротс и другие. Особый акцент в статье латышского писателя, лишь скромно упомянувшего о своих попытках перевести “Двенадцать”, занимает проблема влияния Блока на современную латышскую поэзию.

«Влияние Блока заметно у некоторых латышских поэтов молодого поколения, — пишет Я. Судрабкалнс. — Плудонис ему должен быть благодарен за отличный перевод “Реквиема” (в сборнике латышской литературы под ред. В. Брюсова и М. Горького)². Не зная совершенно латышского языка, Блоку по подстрочному прозаическому переводу удалось создать полный эквивалент подлинника (за исключением рефрена, с которым Блоку не посчастливилось)»³.

В рубрике “К 400-летию латышской литературы” сотрудник журнала “Новая нива”, писатель и переводчик Василий Гадалин публикует краткий очерк, где среди характеристик латышских лирических поэтов автор “Реквиема” представлен как “обладающий редкой музыкальностью и виртуозностью стиха”⁴.

Среди русских символистов повышенным вниманием у В. Плудониса пользовался К. Бальмонт, однако об интересе к русскому символизму в целом можно судить и по принадлежащему ему экземпляру “Русской литературы XX в. / Ред.

профессора С. А. Венгерова”, где отмечены были тексты символистов, и по многочисленным пометам в книге Эллиса “Русские символисты”, где интерес латышского поэта опять же проявился к очерку, посвященному поэзии Бальмонта, а также и к эллисовской интерпретации “символистской поэмы” Ницше “Так говорил Заратустра”, произведения, которое Плудонис перевел в 1908 г. на латышский язык.

Плудонис не был лично знаком с А. Блоком, и пока нет документов, свидетельствующих об особенном отношении к блоковскому творчеству латышского автора. Тем не менее именно благодаря переводу “Реквиема” Блоком, Плудонис становится известен широкому кругу русских читателей.

Процесс работы над текстом “Реквиема” прослеживается по “Записным книжкам” А. Блока, в ноябрьских и декабрьских записях 1915 г. Среди записей, относящихся к истории текста перевода, есть упоминание о встрече с латышским поэтом А. Курцием, входившим в комитет по подготовке “Сборника латышской литературы”. 30-го ноября Блок записывает: “Был латышский поэт Курций”⁵. “Сюжет” творческого сотрудничества автора подстрочника и переводчика “Реквиема” представляет собой ценный материал для понимания как рецепции творчества и личности Блока латышским поэтом и прозаиком, так и для изучения взаимосвязей блоковского творчества с латышской культурой. Вместе с тем, актуальным остается и процесс осмысления “дневниковой” событийности в контексте творчества Блока и Курция. Лаконизм блоковских записей впоследствии будет значительно восполнен А. Курцием: спустя шесть лет после описываемых событий в стихотворении 1921 г. “Aleksandra Bloka pieminai” (“Памяти Александра Блока”) — одном из первых иноязычных откликов на смерть поэта — Курций воспроизводит реалии “вечерней встречи”, передавая своеобразную атмосферу эпохи и мотив “тайны” бытия поэта в “туманном, глядящем сотнями тысяч огней Петрограде”⁶. Почти неизвестное в блоковедении стихотворение А. Курция воспроизводит событийный “контекст” ноябрьских-декабрьских дней 1915 г., а также и дешифрует краткие блоковские упоминания о времени работы над переводом Плудониса. Посещение дома под номером 57 по Офицерской улице связывалось для Курция с высокой культурной миссией: по-

знакомить русского читателя с наиболее характерными и значительными произведениями латышской литературы, начиная с момента ее исторического самоопределения — вплоть до настоящего времени.

Давая необходимые разъяснения к подстрочному переводу “Реквиема”, Курций впоследствии вспоминал и об интересе А. Блока к личности и творчеству Плудониса. На протяжении всей динамичной и суровой жизни Андрейса Курция воспоминания⁷ о встрече с Блоком становятся лейтмотивом, знаком кипучих молодых лет, проведенных в Петербурге-Петрограде, поэтому отнюдь не случайно среди переводов Пушкина и Некрасова значительное число переводов блоковской лирики. В конце 1950-х гг., незадолго до смерти, А. Курций, вернувшийся на родину из Коми АССР, из ГУЛАГа, создает ретроспективную рукопись дневникового характера, которую называет “Mana laika gramata” (“Мой временник” или “Книга моего времени”). На одной из ее страниц запись как бы “прорастает” из приведенного стихотворения 1921 г. Запись эта значительно дополняет скупую блоковскую фразу и “лирическую” недосказанность самого стихотворения: «В 1916 г.⁸, подготавливая материалы для русских переводчиков, я ближе познакомился с Александром Блоком. Жил он в комнате, в которой даже днем царили какие-то синие сумерки. Одинокая лампа под абажуром бросала свой свет на раскрытую тетрадь посреди письменного стола. Блок говорил очень медленно, подчеркивая и нюансируя каждое слово. “Реквием” Плудониса, для пояснения которого я пришел, он позже поместил как перевод в первый отдел своих стихотворений. <...> Латышские услужливые литераторы позднее говорили, что Блок, якобы, был в большом восторге от Плудониса. Лучше говорить правду. Признавая стихотворения Плудониса сильными, Блок с иронией указал на смешанный стиль “Реквиема”⁹. Это не приводившееся в литературе высказывание противоречит другому, как правило, цитируемому свидетельству Я. Судрабалса: «Блок во время перевода признал “Реквием” как простое, твердое и привлекательное проявление духа северянина»¹⁰.

“Реквием” был написан Вилисом Плудонисом (псевдоним писателя Вилиса Лейниекса 1874–1940) в 1899 г.¹¹ Источни-

ком текста для подстрочного перевода послужило отдельное издание произведения Плудониса в 1912 г., в рижском издательстве “A. Ranka”. Это издание сохранилось в библиотеке А. Блока. подстрочный перевод был приведен на каждой странице под текстом, набранным готическим шрифтом; тут же проставлены ударения к некоторым словам оригинала, а также уточнены и исправлены некоторые буквы¹². Известно, что Блок обратил внимание на “декадентское” оформление книги, которое явно не гармонировало с характером самого произведения. “Реквием” впечатлил русского поэта выразительной простотой: “<...> текст простой, почти везде *отчетливый* (мало метафор). <...> Своеобразный Requiem — лютеранский. “Я лютеран люблю богослуженье ... сих голых стен, сей храмины пустой...” Никакой надежды за гробом. Нет Имени. <...> Елки, вереск, снег, песок, пустырь, мать, брат, нищета. Не суетно, не гордо»¹³.

По мере подготовки окончательной редакции перевода Блок вносит в текст Плудониса некоторые изменения: в “Сборнике латышской литературы” блоковский перевод помещен под исправленным эпитафием из “Вечернего звона” Ивана Козлова: «Лежать и мне в земле сырой! // Другой [у Плудониса — “Иной”] певец по ней пройдет»; также в блоковском переводе опущено плудонисовское вступление-посвящение “Реквиема”: “Тебе, неразлучный друг моего светлого детства, Тебе, ближайший друг и сомечтатель моей юности, Тебе, мой любимый, сердечно любимый брат — память о печальных и темных днях, когда злодейка болезнь простерла над тобой черные, холодные крылья смерти, и мы, близкие, уже оплакивали Тебя в душе, как покойника...”

Таким образом, текст Плудониса в переводе лишился глубоко личного, “биографического” элемента, и мотивы трагического переживания приняли характер выражения общечеловеческой скорби.

Доминирующий мотив “Реквиема” — последний путь *юноши-певца*, безвременно покинувшего этот свет. При этом образ *певца* соотнесен с эпитафием из Ивана Козлова в переводе Плудониса: “Ar” mani zeme guldinās // Cits dziesminieks tai paries”. “Dziesminieks” — “певец” в тексте “Реквиема” не назван,

под лирическим субъектом подразумевается “*борец в мире величавых идей*”.

Дорога Скорби — это прощание с символами родного ландшафта: *песочные курганы (дюны), шумящий лес, ветра мучительный стон, ручеек в роще, холм, поросший травой под теплым дождем*. Минорный мотив воспоминания о мимолетной жизни, в которой “верными были друзьями // Голод, да горе, да труд” трансформируется в мотив юношеского слушания Милде — богине любви в латышской мифологии:

Лишь огонь любви горящей —
Жизни свет животворящий.
Всем нам, всем судьбою дан
Милды сладостный обман¹⁴.

Блок воспринимал переводимый текст через образность тютчевского стихотворения 1834 г., начальные стихи которого он записывает в черновик своего перевода. Показательно, что “адаптация” чужого текста в процессе перевода протекала посредством актуализации творческой памяти поэта, мотивы латышского “Реквиема” были осознаны через тему И. Козлова и концептуальность тютчевского стихотворения “Я лютеран люблю богослуженье”¹⁵. Мотивы “края родного”, “отчего дома”, “ветра”, “унылого напева”, “могильного сна” из козловского “Вечернего звона” варьируются в блоковском переводе, подчеркивая близость эпиграфа и стихотворения. Мотив колокольного звона — аллюзии известного текста Ивана Козлова — виртуозно передан Плудонисом на фонологическом уровне рефрена “Реквиема”:

Pamazam, palenam
Gan jau gala notiksam...
Pamazam, palenam
Pari klusam ielejam...

У Блока же несколько приглушенно “звучат” удары колокола, сопровождая погребальное шествие, акцентируя каждый шаг к последнему пределу:

Помаленьку, шажком,
Тихим долом и леском!..
Уж звонят с кладбища... Тише!
Поднимайте гроб мой выше

И несите в тихий дом
Полегоньку, шажком!

В лирической “трилогии” А. Блока мотивы “реквиема” достаточно актуальны — “На смерть деда”, “На смерть Комиссаржевской”, “На смерть младенца”, “Похоронят, зароят глубоко...”, “Последнее напутствие”, также существует ряд ключевых образов и мотивов, указывающих на характерную тематическую близость к произведению Плудониса. “Реквием” — пожалуй, единственный текст из латышской литературы, привлечший внимание А. Блока-переводчика и воплотившийся в художественный факт, значение которого трудно переоценить. Мимо блоковского перевода не прошло ни одно поколение латышских писателей.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Настоящая статья содержит дополнения к опубликованным ранее тезисам моего доклада на конференции, посвященной памяти З. Г. Минц, 22–24 марта 1991 г., — см.: *Спроге Л. В. Александр Блок, Вилис Плудонис, Андрейс Курций: мотивы “Реквиема”* // Тезисы докладов научной конференции “А. Блок и русский постсимволизм”. Тарту, 1991. С. 85–89.
- ² Сборник латышской литературы / Ред. В. Брюсова, М. Горького. Пг.: Парус <А. Н. Тихонова>, 1916.
- ³ Статья Я. Судрабалнса, опубликованная в газете “Сегодня” от 26-го ноября (1926. № 267. С. 6), “вписалась” в юбилейные вечера, посвященные памяти А. Блока и Н. Гумилева, устраиваемые Рижским Просветительским обществом и театром Русской Драмы. См. об этом анонс Б. Х. (Бориса Харитона) “Блок и Гумилев”: «Воспоминания А. И. Гришина о Блоке полны такого глубокого интереса, что публика будет их слушать с напряженным вниманием. “Роза и Крест” впервые будут исполнены, а не просто прочитаны — это сделают такие силы, как Полевицкая, Рюдберг, Барабанов, де-Бур, Бельский, Токаржевич, Юр. Юровский. Кто не знает высокохудожественной декламации Жихаревой? В музыкальной части — талантливые В. С. Пастухов и Ю. Н. Серафимова. О Гумилеве — его поэзии и ее значении будет читать Булатов. Член Сейма Тихоницкий скажет вступительное слово, а публицист Евланов будет читать о творческих путях Блока. Художник Антонов создаст для вечера соответствующую его стилю рамку» (Сегодня. 1926. 11 нояб. № 255. С. 8).

⁴ Гадалин В. Несколько слов о латышской литературе // Новая нива. 1926. № 24. С. 477.

⁵ Блок А. Записные книжки. М., 1965. С. 278.

⁶ Ср. первый катрен стихотворения:

Kas gan tos gadus saskaitis un zinas?
Tik vienmer, vienmer nak man vakars kads:
Simts tukstots ugunainais Petrograds
Zem saltam zvaigzнем sirma migla tinas.

Kurcijs Andrejs. Kopoti raksti 5 sejumos. Riga: Liesma, 1982. S. 5. 133 lp. Дальнейший комментарий к стихотворению см. в указанной выше моей работе: С. 85–86.

⁷ Характерно, что под знаком воспоминаний об А. Блоке в начале 1920-х гг. происходит знакомство Курция с Андреем Белым, установившемся в Риге по пути в Берлин. Белый, готовивший в это время свои “Воспоминания” о поэте, позднее подарит Курцию сборник стихов “После разлуки”.

⁸ Ошибка памяти А. Курция.

⁹ Машинописный текст “Mana laika gramata” с правкой писателя хранится в фонде А. Курция в государственном Музее литературы и истории искусств им. Яниса Райниса: RVLMM // Andrejs Kurcijs 337688 / R 4 — 65 lpp.

¹⁰ J. Sudrabkalns // Pludonis V. Raksti 3 sej. Riga, 1974. S. I. 4 lpp.

¹¹ В восьмитомном блоковском собрании сочинений год создания “Реквиема” указан неверно — см.: Т. 3. С. 641.

¹² См. Библиотека А. А. Блока. Описание. Л., 1986. Т. 3. С. 134–137.

¹³ Т. 3. С. 640–641.

¹⁴ Ср. с близким мотивом в оригинальном блоковском стихотворении “реквиемной” тематики “Похоронят, зароят глубоко” (18 октября 1915 г.):

Хорошо, что в дремотные звуки
Не вступают восторг и тоска,
Что от муки любви и разлуки
Упасла гробовая доска (III, 154).

¹⁵ Возможны также тютчевские реминисценции из стихотворения 1830 г.:

Через ливонские я проезжал поля,
Вокруг меня все было так уныло...
Бесцветный грунт небес, песчаная земля —
Все на душу раздумье наводило.

ФИНЛЯНДИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ С. ГОРОДЕЦКОГО

ТИМО СУНИ

Введение. В творчестве С. Городецкого есть четыре произведения, написанные по финляндским мотивам. Это — стихотворение, два рассказа и поэма. Они создавались в течение сравнительно длительного периода — с 1906 по 1943 гг. С одной стороны, можно предположить, что тема Финляндии занимает не совсем случайное место в творчестве писателя. С другой стороны, следует отметить, что он обращался к жизни весьма многих народов и что — за одним очевидным исключением — его финляндские произведения не обнаруживают бесспорных признаков художественной оригинальности и являются сегодня довольно малоизвестными, если не забытыми. Однако при изучении на примерах художественной литературы тех общих представлений, которые внутри одной национальной культуры связываются с какими-то иными культурами, наибольший интерес часто представляют те “средние” писатели, которые не отличаются яркой индивидуальностью, но передают мифы, стереотипы или другие общепринятые взгляды в чистом виде, как было справедливо установлено еще В. Кипарским (Kiparsky 1945: 8–10). Задача настоящей статьи заключается в рассмотрении финляндской тематики у С. Городецкого по отношению к традиционному “финляндскому тексту русской литературы”¹. Наряду с этим затрагивается вопрос об истоках его творческого увлечения Финляндией².

1. *Стихотворение “Юхано”*. Публикация в 1907 г. первой книги С. Городецкого, сборника стихотворений “Ярь”, знаменует важное событие в истории русской модернистской поэзии. Это отражается, например, в отзывах современных ему рецензентов (ср. Кузнецов & Ханукаев 1983: 217–218).

Можно сказать, что “ярильские стихи” представляют собой одно из самых жизненных воплощений того мифотворческого идеала, которым увлекались младшие символисты (ср. Доценко 1988). Помимо высокого мифопоэтического пласта, — и вполне отвечая вкусам радикальной интеллигенции того времени, — сборник включает в себя и несколько стихотворений, посвященных народно-бытовой тематике.

К ним относится, в частности, стихотворение “Юхано”, дата создания которого — 19 сентября 1906 г. (Городецкий 1906: 67, 127). Главный герой стихотворения оказывается финским рыбаком³. В 1964 г. С. Городецкий в письме Д. Молдавскому (1969: 182) прояснил происхождение имени своего героя: «“Калевалу” я немного читал в подлиннике. Но имя Юхано, вероятно, слышал в Куоккале, где часто бывал. Я считаю поэта вправе “придумывать” имена, это тоже образы, их у меня много <...>». Примечательно, что писатель так ясно подтверждает свое знакомство с карело-финским эпосом “Калевала”. Недаром в современном отклике М. Волошина (1988(-06): 465) на “Ярь” было обращено внимание на калевальские отголоски. Интересно и упоминание самим автором финского поселка Куоккала на Карельском перешейке⁴. В 1963 г. С. Городецкий написал в своем дневнике, что он слышал имя Юхано, “общаясь с финнами в дачном поселке Куоккала, где часто бывал” (цит. по: Енишерлов & Прохоров 1987: 431)⁵. В каком плане происходило указанное общение с финнами, трудно сказать, но представляется вероятным, что сам факт общения восходит к тому обстоятельству, что в студенческие годы С. Городецкий занимался этнографией и собиранием фольклора.

Стиховедческий и стилистический анализы подтверждают близость текста с “Калевалой”. Стихотворным размером является 8-стопный хорей с цезурой после 4-ой стопы: *Рано-рано из тумана | прорезаются леса; // Едет Юхано на лодке, | с лодкой движутся леса. // Гладь озёрная недвижна, | берега как пояса*. Этот размер следует рассматривать как один из русских эквивалентов т. н. калевальского размера карело-финской народной поэзии. Рифмовка характеризуется определенной

простотой: aaa bbb ccc ddd aaa. Строфика основывается на троекратной мужской рифме и кольцевой, песнеподобной структуре. Народно-поэтическая стилистика подчеркивается еще и другими элементами, например, ассонансами, троекратными повторами и конкретно-бытовой лексикой. Легко согласиться с оценкой С. Соловьева (1907: 88), который услышал в этом стихотворении “певучесть”, а также “мощь и простоту”.

Приведенные С. Городецким личные имена указывают на его знакомство с бытом и культурой финнов. Русифицированные имена героев довольно точно сохраняют подлинную фонетику, ср.: “Юхано” ← Juhani, Juhana; “Тильда” ← Matilda, Tilda; “Айна” ← Aino; “Маэстина” ← Majstina, Maijastiina. О близком знакомстве с финским бытом говорит то, что кличка Айниной собаки “Вахти” ← фин. Vahti, — обнаруживающая, кстати, общий корень с русским словом ‘вахта’ ← нем. Wache, Wacht, — является типичной собачьей кличкой в финском языке и литературе. Правильное употребление имен и соответствующего речевого этикета может свидетельствовать о чтении С. Городецким переводов финской литературы⁶.

На уровне тематики стихотворение “Юхано” проявляет некоторую общность с балладами или же подобными жанрами с трагической окраской. Оно повествует о простом рыбаке, который плывет на лодке по утреннему озеру, скучая в грустном одиночестве и жалея о своей утраченной жизни, потому что, как он думает: “Нету милой, нету любимой, никого не любил”. На берегах озера находятся Тильда, Айна и Маэстина. У двух первых уже есть по мальчику, а последняя еще ждет ребенка и “едет бросить в воду сети; тяжело ей на сносках”. Недосказанную основу сюжета можно свести к тому, что холостяк Юхано покинул всех невест. Внутренние мотивы героя далее не раскрываются. Трагическая лирическая настроенность передается через пейзаж недвижимой озерной природы.

С одной стороны, как уже было отмечено, авторское стремление к достоверному и сочувственному описанию народной жизни позволяет сблизить данное стихотворение с творчеством Н. Некрасова и других представителей реалистической “гражданской” поэзии второй половины XIX в. С другой

стороны, оно явно примыкает к романтической линии “финляндского текста русской поэзии” (ср.: Прим. 1). С. Городецкий воссоздает традиционный романтический образ убогого северного рыбака, который у русских писателей нередко наделяется национальной характеристикой финна, прежде всего в силу классических произведений К. Батюшкова, Е. Баратынского и А. Пушкина.

2. *Рассказ “Четыре пищи”*. Во время Первой мировой войны в Петрограде был опубликован сборник рассказов С. Городецкого “Дальние молнии”⁷, включающий в себя его второе финляндское произведение. Сюжет комического психологического рассказа “Четыре пищи” разворачивается как загадка. Повествователь излагает события в нарушенном (инверсированном) хронологическом порядке и скрывает от читателя внутренние мотивы поведения персонажа вплоть до разгадки в последней четвертой главе.

На этот раз главным героем является не финн, а русский купец, которого зовут Флором Ильичем. Он приехал по неотложным делам в финляндский город Обо, т. е. Турку, и разместился в маленькой, но уютной гостинице. Сначала он чувствует себя крайне плохо, так как недавно он потерял на войне двух сыновей и, кроме того, свою жену, повесившуюся из-за его супружеских измен. Однако находясь в Финляндии и разглядывая жизнь чужого народа, он свое горе постепенно забывает. На стене его номера, например, есть надпись на трех языках. Как он обнаруживает, финны не умеют правильно писать по-русски — текст гласит: “Рекомендоваемъ кофейную и столовную. Одинъ одцій столъ и 4 поваренныя пищи съ кофеемъ 3 марки. Порцій выдають весь день согласно благоизбранной карты” (Городецкий 1916: 77). Реклама так рассмешила Флора Ильича, что он долго не мог нахохотаться. После припадка смеха комическое словосочетание “четыре пищи” часто повторяется в его мыслях и постепенно становится его жизненным лозунгом, в котором заключается какой-то глубокий смысл. Сначала кажется, что в душе героя происходит значительная перемена, так как он начинает ходить в художественный музей города, хотя раньше никогда не

испытывал тяги к искусству. Рассказ начинается со следующего момента: “Флор Ильич стоял перед картиной Экмана, в Обо, в Национальном, только что выстроенном музее, воплотившем всю роскошь фантазии творца его, Сааринена. // Уже не первый день приходил сюда Флор Ильич стоять перед картиной Экмана, а вся его неуклюжая фигура все еще выражала удивление и оторопь” (Там же: 73)⁸.

Наконец оказывается, что Флор Ильич ходит смотреть картину не только ради любви к искусству, но и для того, чтобы следить за одной, по его представлению, финской художницей, работающей в том же музейном зале. Дело в том, что содержание картины Экмана и окружающая действительность смешались в мыслях Флора Ильича: “В первый раз, когда он глянул на нее <т. е. женщину. — Т. С.>, оторвавшись от своей любимой картины, показалось ему, что она с этой картины соскочила” (Там же: 81). В течение короткого времени Флор Ильич строит иллюзию, что его жизнь пойдет по новому светлому направлению, если он женится на этой финке. Его мечта окрашивается в эротические цвета. Когда он первый раз входит в музей, ему становится стыдно при виде статуй, изображающих голые человеческие тела. Но после того, как он увидел, что даже школьная молодежь со своей руководительницей приходит восхищаться голой статуей Айно⁹, он также начинает “поднимать робкие глаза на творения художников, влюбленных в красоту человеческого тела” (Там же: 80).

К своему несчастью Флор Ильич пытается заключить контракт с незнакомой художницей. Это происходит весьма трагикомическим образом. Он жестикулирует и выражает мимикой желание, чтобы она написала его портрет. Художница отвечает с усмешкой: “Вы хотите, чтобы я написала ваш портрет?” (Там же: 83). Своей репликой она поражает Флора Ильича так сильно, что он выругался и вылетел из музея, “как снаряд из пушки” (Там же), и в тот же вечер отправился в Петроград. Повествователь особо подчеркивает, что мечта Флора Ильича “требовала, чтоб девушка не понимала по-русски” (Там же). Герой сам подводит следующий итог своей

поездки в Финляндию: “Хорошо, четыре пищи, съездил! И на кой мне чорт финка? Как бы я с ней разговаривал? И неужели мало русских?”

По своему построению рассказ “Четыре пищи” С. Городецкого во многом напоминает юмористические рассказы, например, А. Чехова, И. Бунина или А. Куприна. Несомненно также, что он имеет связь с традицией антимещанских сатир. Что касается его позиции по отношению к предшествующему “финляндскому тексту русской прозы”, то представляется возможным указать на его близость к характерным для XIX в. путевым заметкам и очеркам о Финляндии. Такая жанровая разновидность была распространена в период критического реализма, совпадающего с процветанием русского туризма в Финляндии во второй половине XIX в. Многие из финляндских мотивов, наблюдаемых в рассказе С. Городецкого, явно соотносятся с данной литературной традицией, например, описание чистоты и порядочности финского города, а также “вошедшие в поговорку” честность и трудолюбие финского народа — с одной стороны, как и его гнетущая молчаливость и тупое невладение русским языком — с другой. (Ср. Kiraskey 1945: 64–130.) В большинстве случаев подобные рассказы на тему “русский турист в Финляндии” изображают население страны в комически отстраненном виде, что, естественно, диктуется не только реально пережитыми ситуациями, но и особенностями литературного жанра путешествий (см.: Гуминский 1987). В любом случае, или вследствие неактуальности тематики, или вследствие военной обстановки, или по каким-либо другим причинам, сборник “Дальние молнии” привлек к себе мало внимания критики — появилось всего две рецензии в современной ему российской печати (ср. Кузнецов & Ханукаев 1983: 224).

3. Рассказ “Памятник восстания”. Через 12 лет после выхода в свет предыдущего финляндского произведения С. Городецкого издательство московского “Центрального комитета Международной организации помощи борцам революции” выпустило отдельной книгой в 29 страниц его следующий рассказ по финляндским мотивам. Название издательства напо-

минает о том, что в истории русской советской литературы 1928-й год знаменует не только начало сталинизма, но и период расцвета коминтерновской политики¹⁰. Сотрудничество писателя с интернациональным издательством свидетельствует о смене его творческой установки в направлении политической литературы. Этот литературно-исторический фон наглядно отражается в тематике и поэтике рассказа “Памятник восстания”, который, в отличие от предыдущего финляндского рассказа С. Городецкого, представляет собой не психологическую юмореску, а скорее трагическую социальную повесть. Но, тем не менее, рассказы объединяются местом действия — городом Турку.

В основу сюжета положена история из жизни рабочего класса Финляндии. Главным героем является Аксель Туоми, работник фанерного завода и молодой отец семьи, в которую входят жена Маэстина и шестилетний сын Эрки (← Erkki). За пять лет до начала действия рассказа в стране вспыхнуло большое восстание рабочих, которое окончилось их поражением. Из-за этого полицейские власти — в сотрудничестве с членами добровольческой охраны и шюцкора (← швед. skyddskår) — непрерывно контролируют всех рабочих. Многие товарищи Акселя, в частности, Арно Итонен (← Arnold, Arno; Itkonen, Ikonen), уже пропали без вести, попав в их жестокие руки. Несмотря на угрозу заключения, Аксель ездит в город Тавастгус, т. е. Хямеенлинна, чтобы вместе с тремястами рабочими возвести обелиск над братской могилой, в которой погребено три с половиной тысячи жертв восстания, в частности, его шурин Матти, бывший членом рабочей партии. Повествователь указывает точную дату этого события: 3-е мая 1923 года¹¹. С этого дня начинается гибель семьи Акселя.

Дело в том, что Карл — бывший жених Маэстины и нынешний полицейский шпик — сфабриковал ложный донос о поездке Акселя на демонстрацию в Хямеенлинна, используя при этом вымышленные улики, что в конечном счете приводит к аресту всей семьи Туоми. В тюрьме от Акселя требуют признания в том, что он раздавал подпольные листовки¹², полученные из Советской России, и собирался бежать туда же,

чтобы избавиться от наказания. Но он упорно отказывается подписать ложное свидетельство. В ходе следствия Эрки содержат отдельно от родителей. Он лежит голодный в грязной комнате вместе с растрепанными женщинами и алкоголиками. "Похлебку", например, "сторож приносит в общей миске, и туда все лезут грязными пальцами, вылавливая редкие куски мяса" (Городецкий 1928: 23). При таких обстоятельствах он погибает, а его родители теряют свое здоровье. Тем не менее исход трагедии сопровождается намеком на то, что в дальнейшем "новый" Аксель будет еще более крепко, чем раньше, стоять за общее дело рабочих: "Даже Маэстину он любил теперь как-то по новому. <...> он чувствовал в ней уже не ту, прежнюю, розовую Маэстину, <...>, а какую-то новую женщину, похожую на тех, которых он встречал на фабриках, суровую и сильную, как мужчина, как товарищ" (Там же: 29).

Нетрудно увидеть, что рассказ "Памятник восстания" последовательно осуществляет главные принципы социалистического реализма. В качестве протагонистов выступают положительные образы пролетариев (Аксель, Маэстина), тогда как их антагонисты (полицейские, капиталисты и др.) выбраны по отрицательным классовым признакам. С одной стороны, политический миф о классовой борьбе определяет всю галерею персонажей и соответствующую шкалу ценностей. Древнейшие архетипы жертв борьбы за правое дело (Арно, Матти), коварного предателя (Карл) и невинного ребенка-мученика (Эрки) оживают в советском идеологическом контексте. С другой стороны, интернационалистический миф о враждебном капиталистическом мире за пределами советского государства задает общий критический тон описания финляндской действительности 1920-х гг.¹³ Что касается таких фактов, как продолжающийся социальный антагонизм красных и белых, а также государственный надзор за многими рабочими и всеми коммунистами, то следует отметить, что они не являются вымыслом¹⁴. Однако такие авторские приемы, как сосредоточенность изображения на "низах" общества, черно-белый оценочный и психологический горизонт, натянутость в эмоциональных выражениях и т. д., делают рассказ С. Городецкого

“реалистическим” лишь в контексте социалистического реализма.

В целом рассказ “Памятник восстания” С. Городецкого не соприкасается с традицией “финляндского текста русской литературы” XIX – начала XX вв.,¹⁵ а представляет собой продукт уже иной литературной культуры. Несмотря на то, что книга, по-видимому, была написана с установкой на массового читателя, и была издана сравнительно немалым тиражом в 20000 экземпляров, в советской прессе не встречается о ней отзывов (ср.: Кузнецов & Ханукаев 1983: 225), позволяющих нам судить о характере ее восприятия среди современников. Небезынтересно, однако, задаться вопросом, какое влияние это произведение, как и многие ему подобные (ср.: Kiparsky 1945: 142–181), могло иметь на представления советских читателей о Финляндии. При этом следует учесть, что Финляндия была лишь одной частью коминтерновского мифа о капиталистическом Западе, и в этом отношении ее образ в советской литературе 1930-х гг. ни в какой степени не отличается от изображения других западных — в том числе и других соседних, например, балтийских — стран.

4. *Поэма “Три сына”*. Во время Второй мировой войны, в 1943 г., С. Городецкий, находясь в Ташкенте и Сталинабаде, написал по финляндским мотивам эпическую поэму “Три сына”, которая впервые была опубликована в 1956 г. и перепечатана несколько раз после этого. Тем не менее, подобно вышеописанному финляндскому произведению автора, поэма не стала предметом отдельных рецензий или исследований; ее упоминают лишь в нескольких предисловиях к изданиям избранных произведений писателя. В одном из них поэма сопровождается достаточно меткими словами: “<...> произведения военных лет писались по горячим следам событий. Они эмоциональны и публицистичны” (Машинский 1974: 49). Так, подобно “Памятнику восстания”, и здесь рассказывается всяма трогательная история о гибели простой финской семьи.

На этот раз действие начинается далеко от всех городов, в глухом лесу, где живет овдовевший старик Илонен со своими тремя сыновьями (жену, кстати, звали Маэстиной). Жизнь

отца и сыновей протекает небогато, но вполне удовлетворительно, вплоть до лета 1941 г. и начала т. н. войны-продолжения между Финляндией и СССР¹⁶. Аксель, Оле и Юхано мобилизуются на фронт. Из-за войны, к которой финнов, согласно авторскому мнению, подстрекнули немецкие фашисты, все дела старика Илонена поворачиваются в худшую сторону. Кроме других бедствий, также и ненасытный сборщик налогов, “*веронкантайа*” (← фин. уст.), все чаще заходит в его избушку. Уже осенью того же года с войны возвращается домой безглазый Аксель, и через год — безрукий Оле. Спустя еще один военный год на тележке приезжает безногий и безъязыкий Юхано. Как ни грустно, старший брат Аксель все же саркастически относится к инвалидности братьев Илоненов, ср.: “Будем, Юхано, довольны, // Что оставил щедрый Гитлер // На троих здоровых финнов // Рук, и ног, и глаз по паре” (Городецкий 1974(-43): 525–526). Старик Илонен, бывший ранее славным игроком на “кантеле” (Там же: 515), плачет горько после возвращения каждого сына, но до Юхана он еще ничуть не сомневается в оправданности войны финнов против “великого соседа” (Там же: 518). Когда он, наконец, спрашивает у младшего сына его мнение о войне, тот просит дать себе отцовское кантеле, на котором он заводит такую истинную “песню плена и печали” (Там же: 527), что весь народ и вся природа прислушивается к ней¹⁷, осознавая несправедливость войны Финляндии против СССР. Действие заканчивается тем, что 60-летний старик Илонен уходит в лес для того, чтобы добраться на север к антигитлеровским партизанам¹⁸ и отомстить фашистам за “все обиды”, “обман”, “насилие” и “своих сынов” (Там же: 528).

С функциональной точки зрения, поэма “Три сына”, подобно “Памятнику восстания”, относится к категории тенденциозной литературы, преследующей цели сталинской военной пропаганды. О целенаправленности текста — или сознательной, или неосознанной — свидетельствуют многие недостаточно мотивированные анахронизмы, а также то, что повествователь без различия сплетает художественную “правду” (для кого-либо, в субъективном плане) с эмпирической правдой

(о чем-либо, в более объективном плане), не придерживаясь ни той, ни другой¹⁹. В любом случае, если рассматривать поэму с формальной точки зрения, то она проявляет некоторые черты сходства с традиционным “финляндским текстом русской литературы”. Начало поэмы, например, уподобляется многим описаниям финской природы в русской романтической и послеромантической поэзии XIX в., ср.: “Там, где брови дебрей хмуры, // А глаза озёр прозрачны, // Где в дыханье ветра веют // Думы древние фиордов, // Где оспаривают скалы // Блеск стальной ножей коротких” и т. д. (Там же: 515). Стихотворный размер, нерифмованный 4-стопный хорей, в связи с общей фонической тенденцией к ассонансу и аллитерации, позволяет говорить здесь, как и в связи со стихотворением “Юхано”, об имитации калевальского размера. Так же и многие другие стилистические признаки, — например, народно-поэтическая лексика, а также троекратные повторы на уровне образного языка и повествования, — несомненно, фольклорны по своей окраске.

Выводы. Четыре произведения С. Городецкого, созданные по финляндским мотивам, отличаются друг от друга во многих отношениях. Это касается и стилистики, и тематики, и жанра. Объединяющей чертой, однако, может считаться определенная “фольклорность”, или “народность”, или “гражданственность” авторской позиции. Можно также установить, что 1917-й год обозначает границу в становлении образа Финляндии в творчестве писателя. Стихотворение “Юхано” и рассказ “Четыре пицци” явно примыкают к традициям классической русской литературы, тогда как рассказ “Памятник восстания” и поэма “Три сына”, в первую очередь, проявляют общность с характеристиками советской литературы о Финляндии. Для обстановки 1920-х и 1930-х гг. характерным является отсутствие добрососедских отношений между советским и финляндским государствами, что находит параллельное выражение в тогдашней художественной литературе обеих стран²⁰.

В целом проанализированные образы Финляндии более или менее верно отражают контекст времени их написания, подобно литературно-историческому барометру. Если посмотреть на

это обстоятельство с его отрицательной стороны, то кажется уместным напомнить, что именно присущая С. Городецкому чуткость к изменениям не только литературной, но и политической конъюнктуры дала повод некоторым современникам весьма нелестно отзываться о нем (ср.: Мандельштам Н. 1990(-70): 34–38). В конечном счете, образы Финляндии в его творчестве представляют интерес не столько в эстетическом, сколько в историческом и политическом планах.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Настоящее сообщение примыкает к серии наших заметок на тему русско-финских литературных отношений. Более подробно о понятии “финляндского текста русской поэзии” и соответствующей исследовательской литературе см.: Суни 1995 и 1996.
- ² При этом мы практически ограничиваемся изучением художественных текстов, так как архивные материалы писателя, необходимые для проверки целого ряда биографических деталей, были нам недоступны. Об архивах С. Городецкого, хранящихся в нескольких местах, см.: Тименчик 1989: 641. То, что биография, автобиография и мемуары писателя нуждаются в более детальном комментировании, чем до сих пор, отмечает, в частности, и Н. Богомолов (1987: 69).
- ³ В позднейших публикациях “Яри” стихотворение “Юхано” приводится с подзаголовком “на финском озере”.
- ⁴ До революции 1917 г. Куоккала была одним из любимых дачных и летних мест петербургского населения. См.: Härmäläinen 1985: 117–122. Финское название поселка осталось в истории русской культуры прежде всего благодаря дачам К. Чуковского и И. Репина. С последним связано его современное название Репино.
- ⁵ Не ясно, у кого или на чьей даче писатель “часто” останавливался в Куоккале осенью 1906 г., когда им было написано стихотворение “Юхано”. Данный вопрос, однако, может остаться и без пояснения, если принять во внимание, что в те времена Куоккалу ежегодно посещали не только десятки тысяч петербургских дачников, но и многие революционеры-подпольщики, с которыми он, судя по другим обстоятельствам, имел определенные связи. Ср.: Прим. 12.

- ⁶ Из тех финских писателей, которые были переведены на русский язык до 1906 г. (ср.: Смирнов 1917) и произведения которых тематически сближаются со стихотворением “Юхано”, представляется возможным назвать Ю. Ахо, П. Пяйвяринту и А. Ярнефельта. Один короткий рассказ Юхани Ахо 1891 г., например, имеет в русском переводе М. Благовещенской весьма характерное заглавие “У берегов печали” (см.: Там же: 248–249). Более подробно о переводах финской литературы М. Благовещенской см.: Файнштейн 1996. Чисто случайной, но тем не менее интересной сюжетной перекличкой может считаться то, что одноименный главный герой одного из лучших романов Ю. Ахо “Юха”, опубликованного в 1911 г., является простым человеком из народа, страдающим от несчастной любви. В конце романа он плывет на своей лодке по реке с целью утопиться. Как в русской гражданской литературе, так и в соответствующей финляндской литературе конца XIX – начала XX века часто встречаются описания простого народа, выдержанные в угрюмых и меланхолических тонах.
- ⁷ Книга была напечатана в типографии А. С. Суворина (1832–1912) “Новое время”. Заслуживает особого внимания тот факт, что издательство, выпускавшее одну из самых консервативных русских газет начала века, было в 1916 г. готово сотрудничать с писателем, ранее осужденным за революционную деятельность на восемь лет. Объяснения этому, по всей вероятности, следует искать в судьбе С. Городецкого.
- ⁸ Некоторые обстоятельства в процитированном отрывке требуют уточнений. Писатель, в частности, употребляет определение ‘национальный’, говоря о туркуском музее, тогда как существует лишь один Национальный музей Финляндии, Suomen kansallismuseo. Он расположен в Хельсинки и открыт в 1902 г. Точнее говоря, в хельсинкском Национальном музее выставляются не произведения изобразительных искусств, а исторические памятники и другие экспонаты, связанные с нехудожественной культурой страны. Произведения искусства, имеющие национальное значение, выставляются в Национальной галерее, Suomen taideakatemia museo — или, как чаще говорится, в “Атенеуме”, — также расположенной в Хельсинки, но открытой еще в 1887 г.
- Несмотря на указанную поэтическую вольность, в рассказе С. Городецкого описывается музей, который по сей день существует в Турку. Речь идет о Туркуском художественном музее, Ebo kunstmuseum / Turun taidemuseo. Необходимо, однако, заметить, что здание этого музея, вопреки утверждению писателя, не было

создано по проекту всемирно известного Э. Сааринена (1853–1950), бывшего одним из трех архитекторов вышеупомянутого Национального музея в Хельсинки. Туркуский художественный музей был построен по проекту Г. Нюстрёма и открыт для публики в 1904 г.

Убедительным подтверждением того, что события рассказа имеют место именно в Туркуском художественном музее, является картина “Крестьянская пляска”, *Bonddans / Talonpoikaistanssit*, написанная финляндским художником Р. Экманом (1808–1873) в 1860-х гг. Данное произведение, выполненное маслом на холсте размером в 77x101 см, выставляется в указанном музее с 1899 г. по сегодняшний день. См.: *Turun taidemuseo* 1984: 62–63. За более подробным исследовательским описанием картины можно обратиться к Hintze (1926: 287).

С. Городецкий (1916: 74–75) пересказывает сюжет полотна Р. Экмана, использующий мотив крестьянского хоровода в полумасштабной избе с такой точностью, что нам представляется почти несомненным его знакомство с этим полотном. Из сказанного вытекает биографический вопрос: когда и при каких обстоятельствах он побывал в городе Турку?

⁹ По всей вероятности, речь идет о статуе “Айно”, высотой 108 см, выполненной финским скульптором Й. Таканеном (1849–1885) в 1876–85 гг. См., например: *Suomen taide* (2) 1983: 156–159. По нашим сведениям, мраморная версия этого произведения выставляется в “Атенеуме”, начиная с 1886 г. Однако не исключено, что идентичная гипсовая версия когда-то экспонировалась и в Турку, как можно судить по рассказу С. Городецкого.

Дева Айно является одним из наиболее частых и характерных образов т. н. калевальского искусства, процветавшего в Финляндии в последней четверти XIX – первой четверти XX вв. Согласно калевальской легенде, молодая Айно, не желая выйти замуж за седого Вяйнямёйнена, решила утопиться в озере. Статуя Й. Таканена была впервые экспонирована в период, когда в сознании финляндской публики образ Айно был связан с возвышенными нравственными и национальными чувствами. Это привело к тому, что в прессе началась широкая дискуссия вокруг безнравственности этого произведения, так как Айно в преломлении Й. Таканена не была наделена типичными атрибутами предшествующего калевальского искусства, а, напротив, по усмотрению многих, изображала лишь голое женское тело как таковое.

Возможно, что С. Городецкий знал о статуе Айно на основе этой дискуссии, но не исключено, что он когда-то видел статую в Финляндии собственными глазами. Рассматривая сквозь призму калевальской легенды включение С. Городецким мотива Айно в свой рассказ, этот эпизод можно толковать как сознательный авторский намек на невозможность для Флора Ильича сойтись с незнакомой женщиной, которую он в мыслях уже решил взять в жены.

- ¹⁰ Коммунистический (III) Интернационал был учрежден в Москве в марте 1919 г. Номинально Коминтерн являлся совместным органом всех коммунистических рабочих партий мира, но фактически остальные партии соблюдали программные указания одной лишь КПСС. По этой причине коминтерновские тезисы, например, о “едином фронте” компартий и “мировом революционном процессе” способствовали углублению общего недоверия к СССР в западных странах, в частности, Финляндии, поскольку Коммунистическая партия Финляндии (КПФ) была членом Коминтерна. В 1921–1929 гг. секретарем исполкома Коминтерна работал финский коммунист О. В. Куусинен.

Летом 1928 г., т. е. примерно одновременно с появлением рассказа С. Городецкого, 6-й конгресс Коминтерна принял резолюцию, определяющую ускорение мирового революционного процесса как непосредственную задачу всех компартий. В последующие годы КПФ стремилась к обострению классово-борьбы в Финляндии, например, через профсоюзную деятельность и забастовки, но к намеченным целям это не привело, а, скорее всего, вызвало лишь эскалацию правого радикализма в финском обществе. См.: Salokangas 1987: 625–626.

Как подчеркивается в недавней статье А. Рупасова (1996: 122–123, 130), еще в конце 1920-х – начале 1930-х гг. коминтерновская схема анализа способствовала неадекватному пониманию внутрисоциальной обстановки Финляндии даже среди советских дипломатов, находившихся в стране.

На фоне вышесказанного уже не удивляет, что русские советские писатели, практически не видевшие страну после 1917 г., довольно поверхностно разбирались в проблемах финляндской общественной реальности и что даже после окончания интернационалистического периода советской литературы во второй половине 1930-х гг., острый дуализм “хорошей рабочей” Финляндии и “плохой буржуазной” Финляндии остается присущим советской литературе. По многим показателям в реально существ-

вующей Финляндии того времени уже отмечается совершенно противоположная тенденция к смягчению социальных противоречий. Следует особо отметить, что подпольная политика финских коммунистов в 1930-е гг. была специально направлена против этой тенденции. Ср.: Прим. 14.

- ¹¹ На указанной междоусобной войне 1918 г. погибло всего ок. 25000 красных финнов, из которых ок. 3500 — в открытом бою, свыше 9000 — как жертвы белого террора и, наконец, ок. 12500 — в послевоенных концлагерях.

В 1920-е и 1930-е гг. установка памятников красным воспрещалась законом и другими нормативными актами. Таким образом, существующие в наши дни примерно 100 памятников павшим “за свои убеждения”, как гласит нейтральная формула, поставлены, главным образом, после Второй мировой войны. Из них восемь находятся в городе Хямеенлинне. См.: Tuomisto 1981: 104–105.

Сразу после освобождения Хямеенлинны немецкими и белыми войсками 26 апреля 1918 г. было казнено несколько сотен красных. В начале мая в городе был открыт лагерь, где поначалу содержалось ок. 10000 заключенных, из которых до закрытия лагеря в следующем году погибло ок. 3500, главным образом, от недоедания и инфекционных болезней. См.: Paavolainen 1971: 111, 160–163, 234–245.

Трупы хоронили слоями в безымянных общих могилах на территории близлежащего лесного парка Ахвенисто. В 1924 г. там по распоряжению местных властей был снесен надгробный камень, а поставившие его лица были оштрафованы. К тому же неизвестные фанатики взорвали этот памятник. Эти происшествия получили широкую огласку благодаря парламентскому протесту народного депутата К. Мюллумаки. См.: Koskimies 1966: 607–608.

Не вызывает сомнения, что в своем рассказе С. Городецкий использует описанные события 1924 г., хотя он приводит иную датировку, чем автор городской истории. Представляется вполне понятным, что инцидент привлек к себе внимание в Москве, поскольку он “свидетельствовал” о политической обстановке Финляндии в выгодном коминтерновской политике свете.

- ¹² Тема революционного подполья, разрабатываемая в “Памятнике восстания”, имеет автобиографический подтекст, поскольку причиной заключения С. Городецкого в тюрьму “Кресты” в 1908 г. был провоз им через границу с Финляндией запрещенного в

России “Историко-революционного альманаха”, выпущенного в издательстве “Шиповник”. См.: Такташева 1969(-20): 189; Козьмин 1992(-28): 94; Городецкий 1984(-58): 10. Было бы интересно узнать более подробно о том, каковы были контакты писателя с русскими подпольными активистами, большое число которых до 1917 г. работало и скрывалось на финской территории. Более подробно см.: Härmäläinen 1985: 123; Kujala: 1985; Rislakki 1991: 192–194.

Большое практическое и символическое значение Великого княжества Финляндии для русских революционеров начала XX в. отражается и в художественной литературе того времени. Для примера укажем на опубликованные в 1925 г. автобиографические очерки “Семья Синани” и “Финляндия” О. Мандельштама (1991(-28): 98), в последнем из которых он говорит, что “сюда ездили додумать то, чего нельзя было додумать в Петербурге”. Более подробно см.: Hellman 1996.

- ¹³ Справедливости ради заметим, что пытка ребенка до смерти, как в случае с Эрки, не являлась типичным методом обращения правящих кругов с рабочими, но скорее представляет собой пример использования приема “чернухи” в литературе.

Со ссылкой на исследование К. Кларк (Clark 1981: 255) можно установить, что рассказ “Памятник восстания” включает в себе характерные черты двух основных жанров советского романа, а именно “романа о злодеях или шпионах” и “романа о Западе”. Ср. далее (там же): «Both the villain or spy novel and the novel about the West contain a higher proportion of negative material than is customary in a Soviet novel; nevertheless, they usually entail a positive hero who is learning to be sufficiently strong to combat the foe, i. e., Western decadence or his love for an alien. Since he must become aloof and “ruthless”, he must, in terms of the conventions of the Socialist Realist novel, become more “conscious”. In other words, these novels usually entail a “road to consciousness” also».

- ¹⁴ По окончании гражданской войны бежавшие в Россию руководители красных основали в Москве в августе 1918 г. Коммунистическую партию Финляндии (КПФ). В течение 1920-х гг. она вела как полуполицейную, так и подпольную работу с главной целью продолжения революции в Финляндии. Более подробно см.: Saarinen 1973: 44–55.

Большинство финского народа, включая социалистов, было настроено против такой деятельности. Наконец, осенью 1930 г. были приняты законы о коммунистах, которые не оставили иной

возможности кроме подпольной работы, и, следовательно, финский коммунизм сохранял достаточно маргинальное положение вплоть до середины 1940-х гг. Более подробно см.: Rasila 1996: 173–174, 219–221.

¹⁵ Благодарим Р. Лейбова, обратившего наше внимание на необходимость проведенного разграничения.

¹⁶ Показательно, что наряду с этим исторически устанавливаемым началом войны 26. VI. 1941 г. С. Городецкий не упоминает другой не менее существенный исторический факт — так называемую зимнюю войну Финляндии с СССР, имевшую место 30. XI. 1939–13. III. 1940. Более подробно см.: Расила 1996: 200–214.

¹⁷ Мотив завораживания природы игрой на музыкальном инструменте, вне сомнения, отсылает читателя как к калевальскому мифу об игре Вяйнямёйнена на кантеле, так и к античному — об Орфее. Для интереса отметим, что игра Вяйнямёйнена является темой, может быть, первого русского стихотворения по калевальским мотивам, “Рождения арфы” Ф. Глинки 1827 г., написанного размером подлинника, как и поэма С. Городецкого. Интересным представляется и то, что одно из самых известных живописных изображений этого сюжета, т. е. “Игра Вяйнемёйнена” (1858–66), создано художником Р. Экманом. См.: Ars. Suomen taide (3) 1989: 101–103. Как было упомянуто, его же произведение занимает ключевое место в рассказе “Четыре пищи”. Ср. примеч. 8.

¹⁸ Что касается мотива антигитлеровских партизан, к которым в 1943 г. собирается Илонен, то нужно отметить, что в истории Финляндии не было подобного движения сопротивления. Во время войны, правда, ФКП в сотрудничестве с СССР производила вооруженную подпольную деятельность против законного правительства Финляндии, но ее результаты не были сколько-нибудь значительными. См.: Saarinen 1973: 106–114. Вполне официально объявленная Лапландская война против германских войск проходила 15. IX. 1944–25. IV. 1945. Ср. примеч. 16.

¹⁹ Более подробно об отношении “художественной правды” (→ *Eg-lebnis*) к логико-эмпирическому понятию правды (→ *Erkenntnis*) и изображаемой “реальности” (“Reality”) см.: Hospers 1946: 162–173, 219–238; Envall 1980: 60–63.

²⁰ Об образе СССР в художественной литературе Финляндии 1920-х и 1930-х гг. см.: Immonen 1987: 209–249.

ЛИТЕРАТУРА

- Городецкий 1906: *Городецкий С. М. Юхано* (1906) // Городецкий С. М. Ярь. Стихи лирические и лиро-эпические. СПб.: Кружок молодых, 1907. С. 67.
- Городецкий 1916: *Городецкий С. М. Четыре пищи. Дальние молнии. Рассказы*. Пг.: Тип. т-ва. А.С. Суворина "Новое время", 1916. С. 71–83.
- Городецкий 1928: *Городецкий С. М. Памятник восстания*. М.: Изд-во ЦК МОПР СССР, 1928. 29 с.
- Городецкий 1974(-43): *Городецкий С. М. Три сына* (1943). Стихотворения и поэмы / Библиотека поэта. Большая серия / Вст. статья и сост. С. Машинского. Подгот. текста и примеч. Е. Прохорова. Л., 1974. С. 515–528.
- Городецкий 1984(-58): *Городецкий С. М. Мой путь* (1958) // Городецкий С. М. Жизнь неукротимая: Статьи. Очерки. Воспоминания / Сост. В. Енишерлова. М., 1984. С. 5–19.
- Богомолов 1987: *Богомолов Н. Необходимы уточнения* // Литературное обозрение. 1987. № 1. С. 68–69.
- Волошин 1988(-06): *Волошин М. Ярь. Стихотворения Сергея Городецкого* (Русь, 19 дек. 1906) // Волошин М. Лики творчества / Подгот. В. А. Мануйлова и др. Л., 1988. С. 464–471.
- Гуминский 1987: *Гуминский В. М. Путешествие* // Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова и др. М., 1987. С. 314–315.
- Доценко 1988: *Доценко С. Н. Мифопоэтическое начало в поэзии С. Городецкого* // Функционирование русской литературы в разные исторические периоды: Тр. по русс. и славян. филологии / Отв. ред. А. Мальц. Тарту. 1988. С. 158–174.
- Енишерлов & Прохоров 1987: *Городецкий С. М. Избранные произведения: В 2 т. / Коммент. В. П. Енишерлова и Е. И. Прохорова*. М., 1987. Т. 1. С. 424–432.
- Козьмин 1992(-28): *Городецкий Сергей Митрофанович* // Писатели современной эпохи. Т. 1: Биобиблиографический словарь русских писателей XX века / Ред. Б. П. Козьмина. 2-е изд. М., 1992 (1-е изд. М., 1928).
- Кузнецова & Ханукаева 1983: *Кузнецова Н. И., Ханукаева И. В. (Сост.) С. М. Городецкий (1884–1967)* // Русские советские писатели. Поэты. Биобиблиографический указатель. М., 1983. Т. 6. С. 138–238.

- Мандельштам 1991(-28): *Мандельштам О.* Египетская марка. Л.: Прибой. 1928.
- Мандельштам, Н. 1990(-70): *Мандельштам Н. Я.* Вторая книга: Воспоминания (1970.) М., 1990.
- Машинский 1974: *Машинский С. И.* Сергей Городецкий. См. выше: Городецкий 1974(-43): 5–52.
- Молдавский 1969: *Молдавский Д. М.* Из писем Сергея Городецкого // Нева. 1969. № 7. С. 180–182.
- Расила 1996: *Расила В.* История Финляндии / Пер. под ред. Л. В. Суни. <Петрозаводск>, 1996.
- Рупасов 1996: *Рупасов А. И.* К истории советско-финляндских отношений второй половины 20-х – начала 30-х гг. // Россия и Финляндия в XIX–XX вв. Историко-культурный контекст и личность / Под ред. С. Б. Коренева и др. СПб., 1996. С. 121–131.
- Смирнов 1917: *Смирнов В. М.* (Сост.) Финляндская литература на русском языке. Библиография: Сб. финляндской литературы / Под ред. В. Брюсова и М. Горького. Пг.: Парус, 1917. С. 476–480.
- Соловьев 1907: *Соловьев С.* Сергей Городецкий. “Ярь” // Золотое руно. 1907. № 2. С. 88–89.
- Суни 1995: *Суни Т.* К вопросу о финляндских отношениях О. Мандельштама: стихотворение “О, красавица Сайма...” // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia IV*: “Свое” и “чужое” в литературе и культуре / Под ред. Р. Лейбова и др. Тарту, 1995. С. 220–232.
- Суни 1996: *Суни Т.* О стихотворении “Финляндия” Н. Гронского: к проблеме “финляндского текста русской поэзии” // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V*: Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре / Под ред. П. Песонена и др. Helsinki, 1996. С. 265–272.
- Такташева 1969(-20): Автобиография С. М. Городецкого (1920) / Публ. Н. Такташевой. Русская литература. 1969. № 3. С. 186–190.
- Тименчик 1989: *Тименчик Р. Д.* Городецкий Сергей Митрофанович // Русские писатели 1800–1917: Биографический словарь. / Гл. ред. П. А. Николаев. М., 1989. Т. 1. С. 639–641.
- Файнштейн 1996: *Файнштейн М. Ш.* М. П. Благовещенская: из истории русско-финских литературных связей. См. выше: Рупасов 1996: 95–100.
- Ars. Suomen Taide (3) 1989: *Ars. Suomen taide. Osa 3. Toim. S. Saras-Korte.* Keuruu: Otava: 1989.
- Clark 1981: *Clark K.* The Soviet Novel. History as Ritual. Chicago UP, 1981.

- Envall 1980: *Envall M.* Kaunokirjallisuus 20. vuosisadan todellisuuden kuvastajana — periaatteita ja esimerkkejä. Taide aikansa kuvastajana / Historian perintö 6. Toim. Kari Immonen. Turku, Turun yliopiston historian laitos, 1980. C. 60–77.
- Hellman 1996: *Hellman B.* Osip Mandelstam and Finland. См. выше: Суни 1996: 273–287.
- Hintze 1926: *Hintze B.* Robert Wilhelm Ekman. En konsthistorisk studie. Helsingfors: Holger Schildts Förlag, 1926.
- Hospers 1946: *Hospers J.* Meaning and Truth in the Arts. North Carolina UP, 1946.
- Hämäläinen 1985: *Hämäläinen V.* Vanhan Suomen venäläiset huvila-asukkaat. Venäläiset Suomessa 1809–1917 / Historiallinen Arkisto 83. Helsinki: Societas Historica Finlandiae, 1985. C. 115–124.
- Immonen 1987: *Immonen K.* Ryssästä saa puhua... Neuvostoliitto suomalaisessa julkisuudessa ja kirjat julkisuuden muotona 1918–39. Helsinki: Otava, 1987.
- Kiparsky 1945: *Kiparsky V.* Suomi Venäjän kirjallisuudessa. Helsinki: Suomen kirja, 1945.
- Koskimies 1966: *Koskimies Y. S.* Hämeenlinnan kaupungin historia 1875–1944. Osa IV. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto, 1966.
- Kujala 1985: *Kujala A.* Suomessa oleskelevat venäläiset vallankumoukselliset ja heidän vaikutuksensa 1890-luvun lopusta vuoteen 1905. См. выше: Hämäläinen: 311–326.
- Paavolainen 1971: *Paavolainen J.* Vankileirit Suomessa 1918. Helsinki: Tammi, 1971.
- Rislakki 1991: *Rislakki J.* Hengitimme Suomen kautta. Suomi, suuriruhtinaanmaa. Toim. A. Kervinen. Helsinki: Tammi, 1991. C. 181–209.
- Saarinен 1973: *Saarinен T.* SKP:n veljet keskenään. Hämeenlinna: Arvi A. Karisto, 1973.
- Salokangas 1987: *Salokangas R.* Itsenäinen tasavalta. Suomen historian Pikkujättiläinen. Toim. S. Zetterberg. Porvoo: WSOY, 1987. C. 603–703.
- Suomen Taide (2) 1983: Suomen taide. Osa 2. Suomalaisuus. Toim. M. ja O. Valkonen. Porvoo etc.: WSOY, 1983.
- Tuomisto 1981: *Tuomisto A.* Taistelumuistomerkit nähtävyyksikohteina. Vaasa: Suomen matkailuliitto, 1981.
- Turun taidemuseo 1984: Turun taidemuseo / Åbo konstmuseum. Luetelo. Toim. E. Bergh ja P. Hovi. Turun taideyhdistys r.y., 1984.

АВТОПОРТРЕТ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА 1909 ГОДА: К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ЛИЧНОСТИ ПОЭТА

ИГОРЬ ЛОЩИЛОВ

*Что Хлебников птицей нахохлился
Что Хлебников шелестящим орешником
что бобзоби
что малыш Хлебников
что Хлебников в солдатской фуражке
что Велимир в мордовской шапке
что Зангези
что шелест и шепот
что речь речики речики
что зензивер
жив чуив челять чул
чу-у*

Сергей Бирюков

Механизм человеческого мышления, согласно Н. И. Жинкину, “реализуется в двух противостоящих динамических звеньях — предметно-изобразительном коде (внутренняя речь) и речедвижительном коде (экспрессивная речь). В первом звене мысль задается, во втором она передается и снова задается для первого звена” (Жинкин 1964: 36). Исследователи рукописей Достоевского утверждают: “Соотношение этих кодов меняется в зависимости от этапа творческого процесса и могут быть переведены из фактов мышления в конкретные элементы рукописи” (Баршт & Тороп 1983: 148–149). Если принять за аксиому мысль о том, что “текст Хлебникова — все, написанное Хлебниковым”, но при этом “все, написанное Хлебниковым, не является в поле наблюдения в один миг” (Башмакова 1987: 44), широко известный автопортрет 1909 го-

да может стать предметом анализа как артефакт, предшествующий рождению поэтического слова и отражающий процесс перевода с одного способа кодирования на другой: “<...> отличие хлебниковской графики в том, что она как бы предшествует слову, она дословесна и напоминает какое-то пение, еще не оформившееся в артикулированные звуки речи. Это как бы музыка почерка” (Дуганов 1990: 170–171).



Велимир Хлебников. Автопортрет. Чернила, 1909 г.

Авторпортрет 1909 г. занимает, безусловно, центральное место как в хлебниковской графике, так и в иконографии поэта (Дуганов 1987, Дуганов 1990: 153–176, Рисунки 1988: 28, Таким 1990: 1). “<...> этот пристальный и в то же время сквозящий и как бы невидящий или, вернее сказать, ясновидящий взгляд поэта лучше всего, кажется, передает его автопортрет 1909 года. Он занимает центральное место в хлебниковской графике. Лишь соотносительно с ним найдем мы ту точку зрения, с которой можно понять его рисунки. Даже если бы у нас был один только этот автопортрет, мы вправе были бы говорить о графике Хлебникова. Перед нами не просто самоизображение, но именно автопортрет поэта, в котором поразительно внешнее и еще более внутреннее сходство. Через ‘образ поэта’ нам открывается особый строй хлебниковской поэзии. В этом смысле его можно было бы назвать автопортретом поэтического слова” (Дуганов 1990: 154). С другой стороны, более или менее качественные репродукции этого

портрета используются в оформлении обложки едва ли не каждого второго издания, так или иначе связанного с Хлебниковым¹.

Изображение представляет собой целостный знак, означаемым которого, бесспорно, является *человеческое лицо*. Судя по характеру линий и росчерков, рисунок был сделан “с быстротою престижжигитатора”, подобно портрету Ксаны Богуславской в описании Бенедикта Лившица (1989: 524). Эффект динамики, возможность “изменения, внутреннего превращения и “оборачивания”” (Дуганов 1990: 170) возникают оттого, что в воспринимающем аппарате реципиента образ “расслаивается” на ряд разнородных изображений, связанных между собой сложным и единственно “верным” образом. Подобно древним маскам гробниц Юкатана в восприятии С. Эйзенштейна, — “это фильм-сновидение, подчиняющийся определенной монтажной логике” (Подорога 1995: 289).

Если мы в экспериментальных целях “освободим” черты лица от обрамляющих линий, то перед нами будет набросок лица, почти лишенного каких-либо индивидуальных черт (рис. 1). Во всяком случае, эффект узнаваемости неповторимого облика, хорошо знакомого по сохранившимся фотографическим, полностью исчезает.



Рис. 1.

“Выхваченное” из всех рамок, это лицо напоминает об итогах, к которым приходит М. Шапир, анализируя фоническую структуру хрестоматийного хлебниковского стихотворения “Бобэоби пелись губы” (1908–1909): “<...> вне временно-пространственного ‘протяжения’, вечным, обобщенным, ли-

шенным индивидуальности (и в этом смысле — безликим) оказалось изображенное на хлебниковской 'иконе' Лицо — Лицо Как Таковое" (Шапир 1993: 305). Это чрезвычайно близко к архаическому переживанию (точнее, не-переживанию) лица: "<...> искусные художники племени кадувео не знают человеческого лица: для них лист бумаги, предложенный этнологом, уже дан как лицо; этого белого фона достаточно для выявления лица, но само оно еще не есть лицо, т. е. не опознается и не прочитывается как неотъемлемый знак социального существа. То, что мы называем лицом, то, что нами так легко физиогномически прочитывается, когда мы следим за вибрациями и изменениями лицевой части индивида (не говоря уже об универсальной значимости лица в европейской культуре), остается для архаического наблюдателя все тем же листом бумаги, на котором стерты лицевые знаки (а точнее, еще не нанесены)"² (Подорога 1995: 283–284.) В образ лица как бы "стягивается" здесь идеальное двухмерное пространство, или же, напротив, само пространство рождает лицо из своих глубин. Это-то и позволяет воспринимать изображение в контексте обобщающих пространственных категорий: "Рисунок этот читается одновременно и как портрет, и как пейзаж, можно сказать, — 'пейзаж лица' или 'лицо пейзажа'" (Рисунки 1988: 28). Нос, рот, глаза и брови, "подвешенные" в пространстве, как бы пребывают в ожидании штриха, который будет способен сообщить портретное сходство.

Очевидная неполнота этого слоя вызывает в памяти фрагмент из повести "Николай" (1913), где отражена рефлексия по поводу соотношения общего и особенного в облике человека: "К людям вообще можно относиться как к разным освещениям одной и той же белой головы с белыми кудрями. Тогда бесконечное разнообразие представит вам созерцание лба и глаз в разных освещениях, борьба теней и света на одной и той же каменной голове, повторенной и старцами и детьми, дельцами и мечтателями бесконечное число раз. И он, конечно, был лишь одним из освещений этого белого камня с глазами и кудрями. Но может ли кто-нибудь не быть им?"³ (Хлебни-

ков 1986: 518). Существенно, что индивидуальное в понимании Хлебникова связано с математически точно избранным углом освещения *первичной формы*.

Черты лица как *таковые* (отметим, что никак не обозначенным остался столь важный канал связи между внешним и внутренним, как органы слуха) вписаны в два обрамляющие контура, которые отчетливо противопоставлены один другому как *сплошное/прерывистое*, *плавное/импульсивное* и *вертикальное/отклоняющееся от вертикали* (рис. 2 а). Линиями, экспрессия которых балансирует на грани лихорадочности, обозначено вместилище того, что еще в 1904 году поэт назвал “князь-тканью — благородным комом человеческой ткани, заключенным в известковую коробку черепа” (Хлебников 1986: 577), а много позже назовет “моим белым божественным мозгом”:

Мой белый божественный мозг

Я отдал, Россия, тебе:

Будь мною, будь Хлебниковым.

(Осень 1921; Хлебников 1986: 161)

Контур, очерчивающий не то волосы, не то еле видимую ауру вокруг головы поэта, обозначен двумя неровными линиями, завершающимися дублирующими друг друга крючкообразными росчерками (рис. 2 б). Если включить в этот контур линию, ведущую к устам поэта, то он будет противопоставлен контуру овала лица еще и по принципу тяготения к *округлому/квадратному* (рис. 2 с).

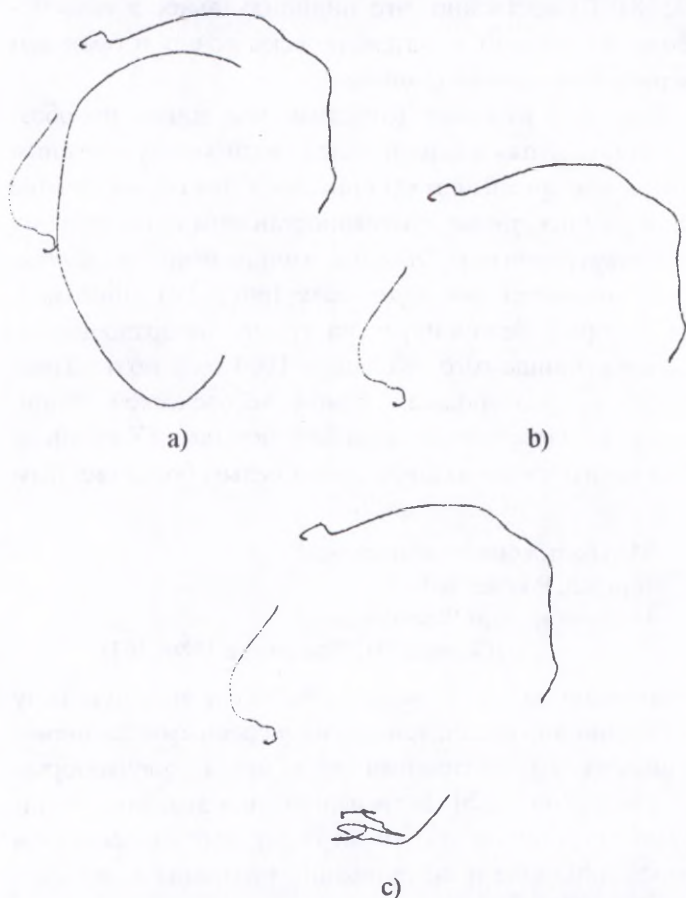


Рис. 2.

Вписывание черт лица как такового в этот верхний мозговой контур также не даст еще портретного сходства. Оно возникает лишь если мы достроим, наконец, аутентичное изображение, “вернув” ему линию (рис. 3), которую мы осмелились бы назвать *личной* (как в смысле соотнесенности с *лицом*, так и в связи с репрезентацией самой *личности* поэта).



Рис. 3.

Именно ее характер и расположение скрепляют воедино множество образов, “исступивших” из положенных им обликов” (Эйзенштейн III: 176). Одновременно эта линия удерживает лицо в состоянии сосредоточенного покоя и гармонии; образ как бы чреват исступлением, но само оно остается за пределами остановленного изображением момента. На нее свободно “нанизаны” элементы очертаний разных ракурсов и обликов, так, что созерцатель способен ощутить их колыхание как бы в полусне: “<...> в нем действительно есть что-то пейзажное, но это, конечно, пейзаж не земной, а небесный, или, лучше сказать, воздушный. Он как бы плывет, меняется и движется, как движутся в небе облачные громады, отчетливые в каждое мгновение и неуловимо меняющиеся” (Дуганов 1990: 168).

В соотношении с чертами лица эта линия определяет не только его границу (овал лица), но и обозначает очертания черепа; между лицом и черепом как бы устанавливается возможность диалога. С другой стороны, она представляет собой слегка утрированную линию, хорошо знакомую нам по сохранившимся фотоизображениям поэта (включая детские) и рисункам современников. Если говорить о соотношении внешнего и внутреннего в автопортрете Хлебникова, то необходимо, видимо, говорить о двух типах внутреннего. *Личная линия* обозначает границу *плотного внутреннего*. Характер линии обеспечивает этому внутреннему твердость *кости и камня*.

Оно связано с вечным, родовым, национальным, подобно тому, как в стихотворении 1921 г.:

Мой череп — путестан, где сложены слова,
Глыбы ума, понятий клад,
И весь умерших дум обоз,
Как боги лба и звери сзади,
Полей неведомых извоз.

(Хлебников IV: 187)

Зазор между двумя овалами и примыкающие к нему элементы лица составляют *пограничное внутреннее*. Это — область *экстатического*, слои изображения здесь стремятся *выйти за пределы* друг друга: верхний овал сдвинут по отношению к нижнему; бровь, принадлежащая плоскости лица, выходит за пределы его овала, а самый краешек перехлестывает и границу верхнего. *Пограничное внутреннее* нарочито неопределенно, оно стремится втянуть в свои разрывы внешнее. Лицо в этом контексте противопоставлено *плотному внутреннему* как временное, бывающее, индивидуальное. Оно как бы может принадлежать кому угодно, но для поэта существенно, что оно принадлежит именно ему.

Автопортрет Хлебникова — одно из немногих известных нам самоизображений, начисто, как нам кажется, избавленных от психологических казусов, описанных М.Бахтиным: “Нужно некоторое новое усилие, чтобы представить себя самого отчетливо en face, совершенно оторваться от внутреннего самоощущения моего, и, когда это удастся, нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная *пустота*, *призрачность* и несколько жуткая одинокость его. <...> Мне кажется, впрочем, что автопортрет всегда можно отличить от портрета по какому-то несколько призрачному характеру лица, оно как бы не обымает собою полного человека, всего до конца: на меня почти жуткое впечатление производит всегда смеющееся лицо Рембрандта на его автопортрете и странно отчужденное лицо Врубеля” (Бахтин 1986: 32, 36).

В автопортрете Хлебникова, несмотря на тонкость линии, нет никакой призрачности; напротив, ощущается полнота переживания жизни, еле сдерживаемый избыток творческой

энергии. Непосредственно в момент работы над самоизображением поэту не потребовалось, как нам кажется, бахтинских психологических экспериментов: “Легко убедиться путем самонаблюдения, что первоначальный результат попытки <представить себе свой внешний образ. — И. Л.> будет таков: мой зрительно выраженный образ начнет зыбко определяться рядом со мною, изнутри переживаемым, он едва-едва отделится от моего внутреннего самоощущения по направлению вперед себя и сдвинется немного в сторону, как барельеф, отделится от плоскости внутреннего самоощущения, не отрываясь от нее сполна; я как бы раздвоюсь немного, но не распадусь окончательно: пуповина самоощущения будет соединять мою внешнюю выраженность с моим внутренним переживанием себя” (Бахтин 1986: 32–34). Вот эта-то *пуповина самоощущения* и транслировалась, кажется, напрямую в артистическом движении руки поэта, проводящей *личную линию*. В противовес росчеркам, намечающим *верхний овал* и *черты лица*, эта линия спокойна, плавна и близка к математически выверенной кривой.

Еще один аспект выразительности автопортрета связан с тем, что *личная линия* воспроизводит нечто иное, как очертания *органа слуха* (рис 4 а). Поэт как бы совмещает образ лица с образом гигантской *ушной раковины*, внимающей “тишине вселенского эпоса” (Башмакова 1987: 164–166). Линия дает окантовку органической формы, при этом *черты лица* замещают спираль ушной раковины (изоморфной эмбриональному телу), необозначенность которой прочитывается как *значимое отсутствие*⁴.

В свете этого наблюдения переосмыслению подвергаются знаки, отсылающие к другим каналам связи между внутренним и внешним изображенного человека; они как бы отрываются от своего субстрата. Совмещение *личной линии* с *линией слуха* позволяет, кажется, найти “материальные носители” эффектов, о которых говорит Р. В. Дуганов: “Линия здесь не столько рисует, сколько устанавливает какие-то соответствия между внешним и внутренним, намечая их взаимопереходы. Поэтому взгляд здесь обращен не вовне и не внутрь — это

“взгляд в себе”, внутренний взгляд. Поэтому и губы здесь не говорят, но и не молчат, а как бы наполнены словом. И рисунок предельно сближается с поэтическим словом как внутренним представлением, являясь его зримым образом” (Дуганов 1990: 170).

Уста поэта, намеченные как бы нарочито небрежным росчерком, *вплотную придвинуты к линии слуха*. Парный орган зрения соотнесен с этой линией более сложным образом: правый глаз вместе с правой бровью выходят за пределы овала лица, а край левого чуть выступает за его необозначенную левую границу. Зрачки обоих глаз находятся внутри контура, но предельно приближены к его границам. Стоит отметить, что брови, не обозначающие определенного канала “перетекания” информации, следуют за взглядом, также утрачивая при этом чисто телесную привязку. Именно зрительный ярус лица является пространством пересечения двух контуров, он как бы распластан на нем⁵.

И, наконец, третий аспект смыслового наполнения *личной линии* хорошо виден в сравнении с линией, очерчивающей мозговую контур (рис. 4). Оба контура реализуют, в сущности, одну и ту же протоформу, восходящую к образу яйца⁶.



Рис. 4.

Триединство образа *головы (черепа) — уха — яйца* создает эффект *чреватости* изображенного объекта: это голова, сплошь *обратившаяся в слух*, с тем, чтобы *разродиться* новым звуком, новым словом, окрашенным неповторимым темб-

ром голоса. Соотносимость формы и размеров двух контуров сообщают образу инерцию переворачивания и динамику полета, он как бы застигнут в *переворачивающем полете*⁷. Если в экспериментальных целях наложить два контура друг на друга (рис. 4), поражает их точная “пригнанность” друг к другу, разрывы и выпуклости линий верхнего контура сопротивляются плавности *личной линии*, в точности повторяя ее в основном. Верхний контур целиком может быть вписан в очертания *личной линии*, а *крючкообразные завихрения* прорывают ее как раз в тех точках, где, в случае, если бы мы имели дело с изображением, претендующем на буквальность и правдоподобие, могли бы быть обозначены “выходы” линий, намечающих ухо и шею. Если, однако, интерпретировать этот контур как овал возможного лица, то это лицо тяготело бы к положению анфас, в то время как *личная линия* намекает на поворот головы на три четверти. Вспучивание линии, обозначающее нечто вроде шишки на самой макушке этой воображаемой головы, в хлебниковском автопортрете сдвинуто к затылку; тем не менее, оно продолжает работать в рецептивном аппарате воспринимающего на создание и усиление образа чреватости: на фоне разрывов линии эта шишка как бы выводит на поверхность и делает зримым бурный, но невидимый процесс, протекающий внутри изображенного объекта.

Речь идет о запечатлении тончайшего телесного движения, в котором только и может быть артикулировано *предслово*. На этом уровне слово еще не принадлежит определенному языку и кодируется в образах *предметно-изобразительной природы*. Все три означаемых интересующего нас знака восходят к формам *органической жизни*⁸ и поэтому легко “прочитываются” глазом независимо от языковой и культурной принадлежности созерцающего⁹. Относительная изоморфность означаемых позволяет слить их в пределах одного объекта; граница между образами *черепа*, *яйца* и *уха* мерцает, как бы равномерно распределяясь вдоль изгибов линии, очерчивающей объект¹⁰. *Живая жизнь* и дыхание линии обеспечиваются невозможностью “уловить” момент пересечения этой границы. Дифференциация восприятия возможна в экспериментальном

сопоставлении “многозначной” линии с другими слоями и компонентами изображения. При таком сопоставлении *личная линия* оказывается способной проявлять различные свойства и быть носителем разной семантики.

Еще в 1904 г. в тексте “Пусть на могильной плите прочтут” Хлебников говорит об “уменьшении отношения” князь-ткани и смерд-ткани “относительно себя лично” (Хлебников 1986: 577). Хлебниковская программа преобразования собственного психо-физического состава вписывается, разумеется, в жизне-строительную программу серебряного века, восходящую, в первую очередь, к ницшевскому образу *сверхчеловека*. Хлебников видит орудием этого преобразования прежде всего занятия поэзией и математикой; работа над стихами и вычислениями продолжалась в голове будетлянина непрерывно. Ежи Гротовский¹¹ в лекции “Перформер” говорил: “Мы почти полностью детерминированы обществом. Сущность кажется чем-то незначительным, но она ваша и только ваша. В 50-е годы в Судане в деревнях Ко были молодые воины, которые, войдя в определенный период расцвета, отличались тем, что их сущность пропитывала их тело, тело и сущность были неразделимы. <...> Перформер сам продолжает путь к обретению тела-сущности. К такому состоянию, печатью которого отмечен Гурджиев, запечатленный фотографом на скамейке в Париже. От облика юного воина Ко до облика Гурджиева — вот путь от тела-и-сущности до тела-сущности”¹² (Гротовский 1991: 25–26).

В одной из лекций о Марселе Прусте М. Мамардашвили говорил о теле Сен-Лу, “которое прозрачно в том смысле, что вполне держит задуманное и выполняемое движение, — движение выполняется целиком. Тело прозрачно. Слово прозрачного здесь следует понимать не в рассудочном смысле прозрачного для ума, для наблюдения. Прозрачно — значит не содержит в себе ничего инородного тому, что делается. Или можно сказать так — тело Сен-Лу — это совершенный артефакт. Артефакт, но совершенный, то есть открывающий такой горизонт и поле действия, в котором оно действительно выполняется. <...> Например, свойством таких совершенных арте-

фактов обладает форма купольного свода. Однажды изобретенная, она воспроизводится бесконечно, поскольку содержит в себе бесконечное число возможностей, не закрываемых конечной формой самого артефакта. Ведь купол замкнут, и он — один. <...> И такой же совершенной формой является лук. <...> Ведь аристократическая форма тела Сен-Лу, этот совершенный артефакт, создавался в течение столетий многими поколениями.” (Мамардашвили 1995: 271–272). В самом начале лекции философ называет и имя Хлебникова рядом с именами Пруста, Джойса и художников новой французской живописи в связи с глубинными процессами, происходившими в европейской культуре начала века (Мамардашвили 1995: 270).

Ключевое слово в рассуждениях С. Эйзенштейна о фактах древней мексиканской культуры — *головокружение*. Оно относится как плану порождения образов, так и к плану рецепции: “<...> в попытке войти в процесс порождения этих исступленных — <...> — образов орнаментального разложения лиц и голов вы вступаете в систему закономерностей того процесса, что породил эти образы разложения форм, нормальному состоянию сознания недоступных” (Эйзенштейн III: 276). Созерцающий хлебниковский автопортрет также вступает в систему закономерностей процесса, породившего это изощреннейшее — и одновременно предельно простое, как бы само собою складывающееся¹³, — изображение. В. Подорога выделяет в эйзенштейновском описании “по крайней мере три стадии становления архаического лика божества: сначала загадочность каменной маски и оцепенение под ее взглядом; затем стадия голово-кружения, которая достигается или должна достигаться различными вспомогательными средствами (от ритуальных до наркотических): каменная маска начинает как бы расщепляться, расходиться в хороводе отдельных голов и ликов — здесь и выявляется различие между образами долица (животными), образами лица (человеческими) и ликом (божественным). И, наконец, последняя стадия, можно сказать, стадия полного погружения во внутреннее движение отдельных лицевых образов дает экстатическое переживание

полноты бытия через чистый лик божества” (Подорога 1995: 291). Можно предположить, что Хлебников — уроженец поликультурной и полиэтничной Астрахани (см.: Викторин 1992) — имел весьма ранний опыт встречи с артефактами древних культур, созерцая, например, *каменных баб*. Образ *каменной бабы* стал одной из образных доминант в творчестве Хлебникова, и семантика его связана как раз с переживанием “Вселенского полного мига” (Башмакова 1987: 171).

Опыт, подобный тому, что получил Эйзенштейн во время путешествия в Мексику, или Антонен Арто, созерцая ритуальные маски балийского театра, видимо, присутствовал в момент создания рисунка в “снятом” виде, полностью растворенный в телесном импульсе. Однако необходимо осознавать, что этот опыт включает в себя новую концепцию *человека-будетлянина*, родственную ницшевскому *сверхчеловеку* и блоковскому *человеку-артисту*, но не сводимую к этим образам. Триада *Слово — Я — Бог* явственно ощущается как своеобразная “подкладка” под хрестоматийной хлебниковской формулой *Юноша Я-Мир* (Хлебников II/2: 35). При этом первая триада не отменяет вторую, их смысловые и ценностные отношения балансируют на тонкой грани, подобно тому, как неповторимо хлебниковское (*велимирово*) не содержится в рисунке ни в *чертах лица*, ни в *личной линии*, взятых по отдельности, но возникает в их точно выверенном взаиморасположении.

В связи с тенденцией к *самообоживанию* у Хлебникова М. Константинова выделяет два периода: “требовательное уравнивание себя с богом” с начала творчества до конца 1919 г., и, начиная с 1920 г. — “отказ быть названным богом или приравненным к нему” (Константинова 1995: 395–396). Самообоживание у Хлебникова носит интегральный характер: *я-бог* может включать в себя черты и христианского *Бога*, и индуистского (Иванов 1967), и мусульманского *пророка*, и “андрогинного бога языческих мистерий” (Константинова 1995: 396). Отождествление себя со *словом* связано прежде всего с христианским слоем, где изначально присутствует тождество *Бога* и *Слова*. В многослойной реальности хлеб-

никовского автопортрета ощущается опыт вызывающего головокружение созерцания в собственном облике *субстанции слова и божественной сущности*. Доминантой этого единства следует признать совмещение личного социального статуса со статусом *мифологического поэта*: “Поэт в мифологической традиции — персонифицированный образ обожествленной памяти коллектива, ‘отец слов’ и ‘владыка времен’”. В акте его поэтического творчества соединяются божественное и человеческое, и средоточием этих сфер являются язык, речь, слово” (Гарбуз & Зарецкий 1991: 73).

В стихотворении 1908 года “Вечер. Тени.” напрямую артикулировано это тождество:

И когда на закате кипела вселенская ярь,
Из лавчонки вылетел мальчонка,
Провожаемый возгласом “Жарь!”
И скорее справа, чем правый,
Я был более слово, чем слева.

(Хлебников 1986: 49)

Здесь важен не только и не столько прямой смысл высказывания, сколько интонация, воспроизводящая напряжение попытки локализовать свой образ в пространстве, определить, где же, собственно, я нахожусь, и что же, наконец, я есть такое¹⁴. Реплика не то хозяина лавчонки, не то приказчика в предельно уплотненном виде воспроизводит *глас бога* из стихотворения Пушкина “Пророк”: *Глаголом жги сердца людей!* Стремительно летящее тело мальчонки уподобляется *глаголу*, и это уподобление провоцирует лирического героя определить себя по отношению к *слову*. Признавая свою возможную неправоту, поэт, тем не менее, *превращается в слово* за счет мены центральной фонемы в слове: *слЕва/слОво*¹⁵. “Мельчайшее звуковое тельце проникнуто движением, оно — смысловой сдвиг” (Башмакова 1987: 182). Слово, в понимании Хлебникова, тяготеет к обратимости, и любое слово скрыто палиндромично: отметим, что обратное чтение первой строчки стихотворения дает сочетание, близкое к *И нет рече и* в, с семантикой, отрицающей слово. Отсылающее к самому себе слово *слово* занимает третью позицию в четырехчленной формуле

(*справа — правый — слово — слева*). Однако именно оно первично в этой цепочке и мотивирует ее развертывание: *слово* за счет мены фонемы преобразуется в *слева*, *слева* втягивает в стих собственный антоним *справа*, а оно, в свою очередь, — родственное по смыслу, этимологии, фонетике и оценочной характеристике *правый*.

справа	→	правый
	↖	
слово	→	слева

Вписанная в финальные строки конфигурация зеркально воспроизводит форму буквы Z, отсылая к прочитанному наоборот первому стиху. С другой стороны, слово *справа* локализовано в *левой стороне* колонки стиха, а *слева* — в *правой*, и этот объемный хиазм ставит читателя в положение зеркального отражения по отношению к тексту. Развертывание иррационально ветвящейся внутренней формы слова обретает характер связного высказывания, смысл которого лишь частично выводим из смысла составляющих слов. Скрытая в реальном слове языка идеальная симметрия словесной субстанции актуализует оппозицию *правое/левое*¹⁶. Подобно акустическому телу слова, облик поэта на автопортрете также “раздваивается” на качественно отличные половины (рис. 5 а, б).

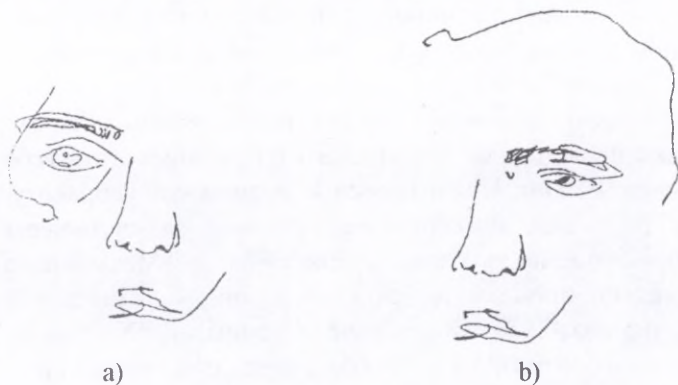


Рис. 5.

Согласно Эйзенштейну, “левая сторона выражает ‘общее’, правая — ‘личное и индивидуальное’ в чертах данного лица”

(Подорога 1995: 292–293). Не осмеливаясь предлагать отчетливой интерпретации, отметим, что в левой половине более выражено *детское* и даже *животное* в образе поэта: эта позиция тяготеет к профильной и создает инерцию “вытягивания” лица вниз и вправо, что приближает его к морде животного (см.: Ямпольский 1989). В правой же стороне нам бросилось в глаза портретное сходство с Пушкиным, осознанное или неосознанное самоотождествление с которым в контексте “пушкинского мифа” (Виролайнен 1995: 349) также может быть рассмотрено как одна из стадий самообоживания¹⁷.

Речь идет, разумеется, не о том, что *хотел сказать* поэт этим рисунком, который мы можем интерпретировать и как визуальное стихотворение, и как своеобразную подпись, стирающую имя подписывающегося¹⁸, и как “фильм-сновидение”¹⁹ (хотя, в конечном счете, и об этом тоже). Вряд ли Хлебников задумывался, делая на листе бумаги серию росчерков, о том, например, почему он оставил себя на автопортрете без ушей. Речь идет о том, что можем увидеть и понять мы, анализируя след, оставленный рукой поэта, погруженного в особого рода психологическую и телесную практику. Рефлексия над самоизображением поэта способна помочь достроить “не зафиксированный в стихах параметр физического, телесного проявления поэзии” (Семенцов 1988: 31). Здесь и в самом деле “через ‘образ поэта’ нам открывается и особый строй хлебниковской поэзии” (Дуганов 1990: 154). Приемы “расслаивания” слова (включая словотворчество) в поэзии Хлебникова представляют собой “особую идеологическую риторику” (Баран 1993: 186), втягивающую читателя в состояние переживания полноты реальности. Поэзия Хлебникова, подобно шаманскому обряду, “объединяет в себе фантастическую картину мира и способы действия в этом мире, переведенные на язык, хотя бы частично понятный племени” (Касавин 1994: 14).

В своей наиболее простой форме двухзвенный механизм художественно-изобразительного мышления реализуется “в надписях под картинами и скульптурами” (Жинкин 1964: 38). Пожалуй, с наибольшей отчетливостью острога и уникаль-

ность хлебниковской мысли видна в соотношении изображения и надписи. “Тогда, в 1909 году, испытав уже первые литературные успехи и первые неудачи, Хлебников полностью осознал свое поэтическое призвание и, рисуя этот удивительный автопортрет, сопровождал его еще более удивительной надписью: ‘Заседание общества изучения моей жизни’” (Дуганов 1990: 170).

Если мы вправе выдвинуть гипотезу о последовательности становления трех слоев, составивших изображение, то она будет выглядеть приблизительно таким образом. Сначала поэт набрасывает на листе бумаги черты *лица как такового*. Затем двумя быстрыми росчерками вписывает их в верхний контур. Вслед за этим бросает на себя и свое место в мире ретроспективный групповой взгляд из мифологического будущего, заставляя тем самым вибрировать *пуповину самоощущения*, подобно натянутой струне, так что резонанс отзывается в области родовой и генетической памяти. И лишь затем, тщательно “прицелившись”, варьирует уже намеченный контур, уверенно проводя *личную линию*, в кривизне и единственно верном расположении которой личность поэта оказывается заумным образом “уловлена” в самом своем существе.

В свете сказанного поставим вопрос: автопортрет ли это в строгом смысле слова? Может быть, вернее было бы сказать, что рисунок 1909 г. — это визуальная репрезентация того, как мог бы выглядеть “некто, очень похожий на Хлебникова” (Вроон 1996: 145), сотканный как бы из воздуха в коллективном *мимолетном виденье* грядущих *верников* в него (Парнис 1996: 12, Хлебников 1986: 597), собравшихся вместе с целью изучения обстоятельств жизни и обстоятельств мысли будетлянина. Мало того: в соответствии с далекой от какой бы то ни было линейности логикой поэта, этот *некто* и есть самый *факт собрания верников*, в момент видения пожертвовавших своей видимостью и индивидуальными качествами ради воссоздания *образа* будетлянина, проросшего в будущее сквозь его слово²⁰. Не так ли и сам Велимир смело бросил во

славу Слова “все свои права” в печку будущему (Хлебников 1986: 142)?*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Искусствоведческий анализ хлебниковского автопортрета потребовал бы, кроме специальных знаний, знакомства с оригиналом, который нам, к сожалению, недоступен. На обложке III выпуска “Неизданного Хлебникова”, например, воспроизведен достаточно приблизительный “римейк” автопортрета работы И. Клюна (Неизданный 1928; рис. 6).



Рис. 6

- Читатель волен судить о том, какие аспекты семантики бесследно улетучиваются вместе с притягательной силой аутентичного изображения, а какие все же сохраняются при столь условном “копировании”. В настоящей статье речь идет об автопортрете Хлебникова скорее как о *тексте визуальной природы* (*визуальном стихотворении*), знаковый характер которого способна передать в общих чертах любая репродукция, нежели как о *рисунке*, занимающем свое место в рамках традиции футуристической графики.
- ² Ср. начало статьи М. Волошина “Лицо, маска и нагота” (1910-е гг.): «В описании кругосветного путешествия Дарвина на корабле “Бигль” есть такой курьезный рассказ. Это было на Огненной Земле [В рукописи: на Новой Земле.] Был мороз, и шел

* Работа написана благодаря поддержке СИМО в рамках проекта *Модернизм/постмодернизм в русской литературе и культуре* Академии Финляндии. Благодарю также Институт России и Восточной Европы и Славянскую Библиотеку г. Хельсинки за содействие в работе.

легкий снежок. Дарвин дрожал от холода в шубе, а рядом с ним шел голый дикарь. Снег падал на его плечи и таял на теле, но он не выказывал никаких признаков холода.

— Как это Вам не холодно? — спросил Дарвин.

— А твоему лицу холодно? — сказал дикарь.

— Нет.

— Ну, так у меня везде лицо» (Волошин 1988: 399).

В примечаниях указано, что «этот эпизод — в том виде, как его передает Волошин, — в книге Дарвина о путешествии на корабле “Бигль” отсутствует» (Волошин 1988: 719). Ответ дикаря восходит к словам скифского мудреца Анахарсиса, которого греки спрашивали: “Правду ли говорят, что вы, скифы, умеете ходить по морозу голыми?” Анахарсис отвечал: “Ты ведь ходишь по морозу с открытым лицом? Ну вот, а у меня все тело — как лицо” (Гаспаров 1995: 75). Имя Дарвина указывает в этом контексте на комплекс идей естественного отбора и наследственного детерминизма. Противостоящий Дарвину *естественный человек* (дикарь) в определенном смысле синонимичен *синичке* из стихотворения Н. М. Олейникова:

Чарльз Дарвин, известный ученый,
Однажды синичку поймал.
Ее красотой увлеченный,
Он зорко за ней наблюдал. <...>
Был Дарвин великий ученый,
Но он красоты не имел (Олейников 1982: 82).

Ср. также в стихотворении принадлежащего к “позднему авангарду в его ленинградской редакции” (Смирнов 1994: 300) А. И. Введенского “Куприянов и Наташа”:

Смотри-ка, вот я обнажилась до конца
и вот что получилось,
сплошное продолжение лица <Курсив мой. — И. Л.>,
я вся как будто в бане
(Введенский I: 103).

Как отмечает Л. Кирсанова, “та поразительная острота, одухотворенность человеческого лица, которую мы наблюдаем у Толстого, Набокова, Эйнштейна, была достигнута дорогой ценой — утратой человечеством, точнее, европейской его частью, пластики тела” (Кирсанова 1991: 51).

³ Хлебниковское “К людям вообще можно относиться...” следует воспринимать, видимо, прежде всего в контексте зоофизиогно-

мических прозрений поэта 1909 г. Из письма Вячеславу Иванову: "Один и тот же камень разбил на две струи человечество, дав буддизм и Ислам, и непрерывный стержень животного бытия, родив тигра и ладью пустыни. Я в спокойном лице верблюда читал развернутую буддийскую книгу. На лице тигра какие-то резы гласили закон Магомета. Отсюда недалеко до утверждения: виды потому виды, что их звери умели по-разному видеть божество (лик) * Курсив мой. — И. Л. »" (Хлебников IV: 356).

4 Нам могут возразить, что образа уха нет в автопортрете, есть лишь смутно угадываемый намек на его очертания. Действительно, воспринимающий аппарат "считывает" эту информацию во вторую или даже в третью очередь. Тут нам видится параллель к словотворческой стратегии Хлебникова. В широко известном неологизме *будетлянин*, который не имел "аналогов в языке ни по странной основе — форме 3 л. будет, ни по чередованию *т — тл*" (Григорьев 1986: 210), в первую очередь мы слышим слово *будет*. Гораздо меньше читателей, которые расслышат в недрах хлебниковского неологизма слово *тля*, а еще меньше таких, кто согласится с тем, что для поэта было существенно "привить" к слову с семантикой *высокого* звукокомплес, намекающий на семантику *ничтожного* и *тленного* (*тлянин*). Нам представляется, что Хлебников, с его безукоризненным поэтическим слухом, сознательно затруднил восприятие *оксюморона*, оба компонента которого присутствуют внутри одного слова. Зангези из одноименной сверхповести называет себя *божестварью* (Хлебников 1986: 487), и здесь "разница потенциалов" составляющих корней гораздо отчетливей. *Божество* и *тварь* (Хлебников учитывал как функционирование слова в церковном языке, так и в инвективной практике) здесь почти равноправны, в то время как в слове *будетлянин* *будущее* доминирует над *тлей*. И. П. Смирнов, ссылаясь на интерпретацию Б. Гройса, пишет: "Называя свою конструкцию Летатлин, ее автор не только объединил свое имя (Татлин) с глаголом *летать*, но и свел воедино два слова, отсылающие к мертвому (*Лета*, *тлен*)" (Смирнов 1994: 213). Эти обертоны смысла хорошо слышал Заболоцкий. В поэме "Торжество земледелия" *будетлянин* "жалкий, весь в коростах, / Полусъеденный, забытый" (Заболоцкий 1983: 123), а в "Безумном волке" Великий Летатель Книзу Головой в одно и то же время *ничтожный зверь*, *червяк в звериной шкуре* — и *царь земли*, *гладиатор духа* (Заболоцкий 1983: 144). Наряду с державинским подтекстом существен и хлебниковский; "Безумный

- волк” в этом смысле представляется драматургическим развертыванием коллизии, “спящей” в неологизме *будетлянин*.
- 5 В энциклопедической статье, посвященной мифологическому образу поэта, В. Н. Топоров интерпретирует мотив *слепоты поэта* как указание на сверхзрение (Мифы 1982: 327).
 - 6 В хлебниковской геометрической терминологии понятию *эллипс* соответствует словосочетание *разрез яйца* (Хлебников 1986: 578, 704). С точки зрения герметизации форм, автопортрет поэта может быть сведен к пересечению треугольника, обращенного вершиной вниз (в который вписаны *черты лица*), и двух *разрезов яйца*.
 - 7 О происхождении образов, связанных с вертикальной пространственной инверсией, см. наши работы: Лошилов 1995, Лошилов & Богданец 1995.
 - 8 С известной осторожностью отметим, что объединение *верхнего контура* с *личной линией* (рис. 2 а) может прочитываться как контур еще одного образа органического происхождения — образа *гриба*. Тогда *лицу* соответствовала бы его *ножка*, а *мозгу* — *шляпка*. Ср. уподобление *мозга* поэта *грибу* в позднем стихотворении “Слава пьянице, слава мозгу” (Хлебников III: 68).
 - 9 Это позволяет связать автопортрет 1909 г. с актуальной для Хлебникова проблематикой *иероглифического знака*: “И народы китайцев и японцев говорят на сотне разных языков, но пишут и читают на одном письменном языке” (Хлебников 1986: 621).
 - 10 Еще одна параллель к поэтической работе. *Границы между словами* стираются в хлебниковских неологизмах, и это возвращает слову статус *предслова*, целиком принадлежащего внутренней речи. Еще в 1914 г. Маяковский предпринял попытку развернуть внутреннюю форму хлебниковского неологизма в некое подобие сюжета, говоря о слове *железовут*: “В нем спаяны и лязг ‘железа’, и слышишь, как кого-то ‘зовут’, и видишь, как этот позванный ‘лез’ куда-то” (Маяковский 1968: 376). Поэт и сам, впрочем, мыслил эффект неологизмов в категориях *очертания*, образа и *лика*: “Художественный прием давать понятию, заключенному в одном корне, очертания слова другого корня. Что первому дает образ второго, лик второго” (Цит. по: Харджиев & Тренин 1970: 100). Такое слово читатель может пережить как стусок нескольких образов предметно-изобразительного ряда, каждый из которых мог бы стать реальным словом, принадлежащим языку, если бы поэт не воплотил в неологизме срез процесса кодирования из первого звена во второе.

- ¹¹ Е. Фарыно пишет о Втором Авангарде как раз в связи с театральной практикой Гротовского: "Искусство стремится преодолеть экзистенциальную замкнутость и ограниченность человека — как телесную, так и духовную (см. опыты театра Второго Авангарда, в частности, Гротовского)" (Faryno 1991: 602).
- ¹² Ср., например, восприятие Мариной Цветаевой последних фотографий Андрея Белого (Цветаева 1989: 510–511) и, с другой стороны, поздние фотоработы Лени Рифеншталь, сделанные в Судане (Reifenstahl 1995). Следует помнить, однако, что во всех этих случаях речь идет о запечатлении особого телесного статуса (достигнутого в результате антропософской практики, как в случае Белого, или в результате полной включенности в ритуально-мифологический континуум у нубийцев) при помощи *фотографии*. В случае Хлебникова мы имеем дело с *графическим следом* хлебниковской телесно-психологической практики. О проблеме границы между *искусством портрета* и *искусством фотографии* см.: Лотман 1997: 8.
- ¹³ Ср. эпизод из воспоминаний Петра Митурича, относящийся к последним дням жизни поэта: «Вдруг Велимир указывает на стену. "Смотрите, Сергей Городецкий — крыса". Высоко на стене, где подновлялась штукатурка, образовалось пятно. Силуэт пятна давал фигуру, в которой Велимир усмотрел яркую карикатуру на Городецкого. Голова крысы с длинным носом и маленькими глазками и шевелюра волос. Образчик нерукотворного велимировского творчества. Рисунок был так удачен, что его хотелось сохранить, но я не располагал фотоаппаратом» (Митурич 1997: 98). Граница между эмпирическим фактом и фактом искусства здесь столь зыбкая, что нелегко решить вопрос об авторстве этого рисунка, если он вообще может быть назван *рисунком*.
- ¹⁴ В конце творческого пути поэт приходит к острому переживанию собственной невидимости:

И с ужасом
Я понял, что я никем невидим,
Что нужно сеять очи,
Что должен сеятель очей идти! (Хлебников 1986: 167)

Ср. сопоставимое, но, казалось бы, противонаправленное поэтическое переживание у А. И. Введенского:

Мне невероятно обидно,
что меня по-настоящему видно (Введенский I: 129).

Осознание себя невидимым повергает будетлянина в ужас, граничащий с восторгом. Обэриут переживает собственную видимость как обиду, и это, бесспорно, глубокая экзистенциальная обида. Впрочем, если признать, что в качестве зрителя представления *одинокого лицедея* Хлебников подразумевает “преодолевшего земное тяготение ‘умозрителя’, человека космической эры, расщепляющего сон Вселенной” (Башмакова 1987: 163), а Введенский — современников, которым он виден во множестве случайных проявлений, — позиции двух поэтов сходятся в собственной глубине. Укажем, что стихотворение Хлебникова в английском переводе называется “Lone Performer” (см., например: Cooke 1987: 59–61). Ср. название цитированной в тексте статьи лекции Ежи Гротовского, где искусство *перформера* связывается с “артикуляцией жизни, льющейся сплошным потоком” (Гротовский 1991: 25). Словосочетание *одинокий лицедей* возникло в творческой лаборатории Хлебникова, как нам кажется, в качестве русской кальки несуществующего слова, которое могло бы обозначать *протагониста монодрамы*. Такое прочтение требует переосмысления хлебниковского шедевра в контексте философских и эстетических построений Николая Евреинова, неучтенном в блестящем анализе Е. Фарыно (Фарыно 1987). Невидимость *протагониста монодрамы* объясняется тем, что его кругозор полностью совмещен с полем зрения зрителя (зрителей). *Сеятель очей* невидим, подобно тому, как мы не можем увидеть без помощи зеркала собственного лица, и подобно тому, как остается невидимым главный герой *кинематографической монодрамы* А. Тарковского “Зеркало” по имени Алексей. Предоставляем читателю свободу медитации по поводу проблемы *границ слова и границ личности* в связи с обозначенным кругом культурных реалий.

¹⁵ Ср. у Хармса:

Сажусь направо от себя,
хозяину смеюсь
читаю глядя на него
коварные стихи (Хармс I: 55–56).

На эту параллель нас натолкнуло чтение статьи Б. Ф. Шифрина “Маска и естество: морфологическая тема Даниила Хармса” (в печати).

¹⁶ Об актуальности оппозиции *левый/правый* в современном велимироведении см.: Григорьев 1996: 84. Согласно Вяч. Вс. Иванову, “основную доминанту личности и творчества Хлебникова можно

было бы охарактеризовать как левополушарную: для него на протяжении всей жизни главными оставались словесные, буквенные (или фонемные) и числовые символы и с ними (по Пирсу и Якобсону) связанная установка на будущее. Эта же левополушарная доминанта определяет и общий мажорный тон хлебниковского творчества (какие бы трагические темы, вызванные житейскими или историческими обстоятельствами, он ни разрабатывал)” (Ivanov 1990: 13–14).

- ¹⁷ О различных аспектах проблемы *Пушкин и Хлебников* см.: Слинина 1970, Якобсон 1976, Kšicová 1982, Григорьев 1983: 155–172, Фарино 1987, Гарбуз & Зарецкий 1992, Баран 1993: 152–178, Turbin 1994. Автор имел возможность в ноябре 1995 г. слушать доклад Р. В. Дуганова на конференции по визуальной поэзии в музее Вадима Сидура. Докладчик демонстрировал лист из рукописей Хлебникова времен пребывания в Баку, где слова и фразы отчетливо складывались в рисунок, воспроизводящий образ одного из профильных автопортретов Пушкина. О докладе Дуганова см. также: Бирюков 1996: 22.

¹⁸ Ср.:

Мне, бабочке, залетевшей
В комнату человеческой жизни,
Оставить *почерк моей пыли*
По суровым окнам, *подписью узника*,
На строгих стеклах рока.
Так скучны и серы
Обои из человеческой жизни!
Окон прозрачное “нет”!
Я уж *стер свое синее зарево*, точек узоры <Курсив мой. — И. Л.>,
Мою голубую бурю крыла — первую свежесть. <...>
(Хлебников 1986: 477).

- ¹⁹ О сценарных замыслах Хлебникова см.: Цивьян 1991: 293.

²⁰ Исследователь пишет: “Кажется, что общего между виселицей и журавлем? А это одно и то же, только в определенном контексте” (Виницкий 1991: 59). Так и в нашем случае, *заседание по изучению жизни будетлянина* и *сам будетлянин* в контексте мифопоэтической картины мира есть *одно и то же*.

ЛИТЕРАТУРА

- Баран 1993: *Баран Х.* Поэтика русской литературы начала XX века. М., 1993.
- Баршт & Тороп 1983: *Баршт К., Тороп П.* Рукописи Достоевского: рисунок и каллиграфия // Текст и культура: Тр. по знаковым системам 16 / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1983. Вып. 635. С. 135–151.
- Бахтин 1986: *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М., 1986.
- Башмакова 1987: *Башмакова Н.* Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Хельсинки, 1987.
- Бирюков 1996: *Бирюков С.* Авангард. Сумма технологий // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 21–35.
- Введенский I–II: *Введенский А. И.* Полн. собр. соч.: В 2 т. Ardis: Ann Arbor, 1980.
- Викторин 1992: *Викторин В. М.* Мотивы шаманства в поэзии Хлебникова // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Астрахань, 1992. Вып. 2. С. 78–84.
- Виницкий 1991: *Виницкий И. Ю.* Малые верлибры Хлебникова // Хлебниковские чтения. СПб., 1991. С. 50–61.
- Виролайнен 1995: *Виролайнен М. Н.* Культурный герой Нового Времени // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1995. С. 330–349.
- Вроон 1996: *Вроон Р.* Генезис замысла “сверхповести” Зангези (К вопросу об эволюции лирического “я” у Хлебникова) // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. С. 140–159.
- Гарбуз & Зарецкий 1992: *Гарбуз А. В., Зарецкий В. А.* О мотивации некоторых текстов Хлебникова // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Астрахань, 1992. Вып. 2. С. 68–77.
- Гарбуз & Зарецкий 1991: *Гарбуз А. В., Зарецкий В. А.* Несколько ключевых образов Хлебникова // Фольклор народов РСФСР. Уфа, 1991. С. 73–90.
- Гаспаров 1995: *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. М., 1995.
- Григорьев 1983: *Григорьев В. П.* Грамматика идиостиля: В. Хлебников. М., 1983.
- Григорьев 1996: *Григорьев В. П.* О квазигильбертовских проблемах велимироведения // Вестник Общества Велимира Хлебникова. М., 1996. С. 80–88.
- Дуганов 1987: *Дуганов Р. В.* Рисунки Хлебникова // Панорама искусств. М., 1987. Вып. 10. С. 366–379.

- Дуганов 1990: *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
- Жинкин 1964: *Жинкин Н. И.* О кодовых переходах во внутренней речи // Вопросы языкознания. 1964. № 6. С. 26–38.
- Заболоцкий 1983: *Заболоцкий Н. А.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1983. Т. 1.
- Иванов 1967: *Иванов Вяч. Вс.* Структура стихотворения Хлебникова “Меня проносят на слоновых...” // Труды по знаковым системам / Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 198. С. 156–171.
- Касавин 1994: *Касавин И. Т.* Размышления о магии, ее природе и судьбе // Магический кристалл: Магия глазами ученых и чародеев. М., 1994. С. 628.
- Кирсанова 1991: *Кирсанова Л.* Нагота и одежда: К проблеме телесности в европейской культуре // Ступени. 1991. № 1. С. 47–63.
- Константинова 1995: *Константинова М.* Поэтическая прелюдия к ‘Доскам судьбы’ // Russian Literature. (1995). Vol. XXXVIII. P. 385–408.
- Лившиц 1989: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989.
- Лотман 1997: *Лотман Ю.* Портрет // Вышгород. 1997. № 1/2. С. 8–31.
- Лошилов & Богданец 1995: *Лошилов И., Богданец И. К.* интерпретации стихотворения Велимира Хлебникова “Из мешка” // Russian Literature. (1995). Vol. XXXVIII. P. 435–446.
- Лошилов 1995: *Лошилов И. Е.* Об одном из источников мотива “перевернутой реальности” в футуристической традиции // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 128–135.
- Мамардашвили 1995: *Мамардашвили М. К.* Лекции о Прусте. М., 1995.
- Митурич 1997: *Митурич П.* Воспоминания о Хлебникове Велимире и Хлебниковой Вере // Наше наследие. 1997. № 39–40. С. 88–116.
- Мифы 1982: Мифы народов мира: В 2 т. М., 1982. Т. 2.
- Неизданный 1928: Неизданный Хлебников. Вып. III. (На правах рукописи). Копия с рукописи в 100 №№ экз. Редакция А. Крученых. Обложка и рисунки И. Клона. Переписывали для стеклографа И. Клон, Н. Асеев, А. Крученых, П. Незнамов, А. Олсуфьева. Изд. “Группы друзей Хлебникова” М., 1928.
- Олейников 1982: *Олейников Н. М.* Иронические стихи // Серебряный век. Нью-Йорк, 1982.
- Парнис 1996: *Парнис А. Е.* “Ищу я верников в себя”. Новое о Хлебникове // Литературное обозрение. 1996. № 5/6. С. 12–18.

- Подорога 1995: *Подорога В.* Феноменология тела. М., 1995.
- Рисунки 1988: Рисунки русских писателей XVII – начала XX века: Альбом / Авт.-сост. Р. В. Дуганов. М., 1988.
- Семенцов 1988: *Семенцов В. С.* Проблема трансляции традиционной культуры на примере судьбы Бхагавадгиты // Восток — Запад: Исследования, переводы, публикации. М., 1988. С. 5–31.
- Слинина 1970: *Слинина Э.* Хлебников о Пушкине // Пушкин и его современники. Учен. зап. Ленингр. пед. ин-та. Псков, 1970. Вып. 434. С. 111–124.
- Смирнов 1994: *Смирнов И. П.* Психодиахронологика: Психистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.
- Таким 1990: “Таким я уйду в века”: Образ Хлебникова в живописи и графике / Сост. С. В. Старкина. Л., 1990.
- Шапир 1993: *Шапир М.* О “звукосимволизме” у раннего Хлебникова (“Бобэоби пелись губы...”: фоническая структура) // Культура русского модернизма: UCLA Slavic Studies. New Series. М., 1993. Vol. 1. P. 299–307.
- Фарино 1987: *Фарино Е.* Как пророк Пушкина сделался лицедеем Хлебникова // *Studia Russica*. XII. Budapest, 1988. С. 38–74.
- Харджиев & Тренин: *Харджиев Н., Тренин В.* Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.
- Хармс I–IV: *Хармс Д. И.* Собрание произведений / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Bremen: K-Press, 1978–1988.
- Хлебников I–IV: *Хлебников В. В.* Собр. соч.: В 4 т. München: Wilhelm Fink Verlag, 1968–1972.
- Хлебников 1986: *Хлебников В.* Творения. М., 1986.
- Цивьян 1991: *Цивьян Ю. Г.* Историческая рецепция кино: Кинематограф в России 1896–1930. Рига, 1991.
- Якобсон 1976: *Якобсон Р.* Игра в аду у Пушкина и Хлебникова // Сравнительное изучение литератур. Л., 1976. С. 35–37.
- Ямпольский 1989: *Ямпольский М. Б.* Зоофизиогномика в системе культуры // Текст — культура — семиотика нарратива: Тр. по знаковым системам 23 / Учен. зап. Тарт. ун-та. Тарту, 1989. Вып. 855. С. 63–79.
- Cooke 1987: *Cooke R.* Velimir Khlebnikov: a critical study. Cambridge University Press, 1987.
- Ivanov 1990: *Ivanov Vjač. Vs.* Хлебников и типология авангарда XX века // *Russian Literature*. 1990. Vol. XXVII–I. P. 11–20.
- Kšicová 1982: *Kšicová D.* Пушкинские традиции и антитрадиции в поэмах Велимира Хлебникова // *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. XXV. 1982. № 1. С. 43–57.

- Faryno 1991: *Faryno J.* Введение в литературоведение. Warszawa, 1991.
- Riefenstahl 1995: *The Last of Nuba* by Leni Riefenstahl. London: The Harvill Press, 1995.
- Turbin 1994: *Turbin V. N.* Хлебников и Пушкин. К постановке вопроса // *Studia Slavica Finlandensia*. Helsinki, 1994. Т. XI. P. 141–166.

ПРЕДВРЕМЕННАЯ ЗЕРКАЛЬНОСТЬ:
TOWARDS AN INTERPRETATION
OF KHLBNIKOV'S "VREMYSHI-KAMYSHI"

KIRSTEN LODGE

"The best guide to Xlebnikov is Xlebnikov himself": with these words Ronald Vroon begins his extensive study of the poet's neologisms (Vroon: 1). Every work by Khlebnikov constitutes a fragment of his poetic universe and must be interpreted within the context of his oeuvre.

Khlebnikov's pre-1910 writings may be considered as forming a subset within his oeuvre. The early work is characterized by brevity, radical neologism, transformed symbolist images and devices, and primitivism. In the following pages I have set down some thoughts and observations leading towards an interpretation of one of the early poems, locating it within the poetic universe created by the young writer. The poem, composed in 1908, reads:

1. Времыши-камыши
2. На озера береге
3. Где камня временем,
4. Где время камнем.
5. На берега озере
6. Времыши, камыши,
7. На озера береге
8. Священно шумящие (Tv: 44)¹.

Although the mythopoetic lake is a quintessentially symbolist image, the associations surrounding Khlebnikov's lake transcend the limits of symbolism. The key to this poem lies not in Bal'mont's "Kamyshi", to which it is compared and contrasted by W. G. Weststeijn², nor in the "mysliashchii trostnik" of Tiutchev and Pascal, but rather in several works by Khlebnikov written during the same period (1907-8).

The idyllic scene described at the beginning of the prose work "Iskushenie greshnika" (1907) includes what seems to be the same lake: "... было озеро, где вместо камня было время, а вместо камышей шумели времыши" (SPP: 83). The mythopoetic lake also appears in the short story "Pesn' miriazia" (1907), which begins: "У омера мирючие берега" (SP, 4: 9)³. The coinage "omero" here suggests that the lake is a dead lake (cf.: Pertsova: 271). Yet, though static, the lake is full of potential life; in the words of Nikolai Kul'bin: "Смерть — покой жизни, а не отсутствие ее" (Kul'bin: 15)⁴. This idea was shared by many young artists and writers in the capital during those years.

In both of these short works, a panpipe is made, and the playing of the pipe brings a world into being. In "Pesn' miriazia": "юноша <...> срезал грустняк и, вырезав дудочку, называл ее мирель, себя же первомирельщиком" (SP, 4: 9). In "Iskushenie greshnika", the piper is a young woman. Until she plays the pipe, time permeates everything, from the "vremataia izbushka" to the "vremiakliuvaia tsaplia". But the nature of time is transformed by the act of playing, and the halcyon idyll is shattered.

The cutting of the reed and the making and playing of the pipe may be viewed as a first step away from nature towards culture, which is inseparable from human reason. Indeed, in the early poem "Vremenel'" (?1907) the primordial piper is closely linked to reason:

Умночий вещей пущ

Свирелью время назвал <...> (SP, 2: 261).

As V. P. Grigor'ev points out, the coinage "umnochii" is modeled on "rabochii". As the "rabochii" is one who submits himself to "rabota", the "umnochii" dedicates himself to "umnota", a coinage appearing in "Pesn' miriazia", along with the evil "umnochii". Grigor'ev supports his explanation with a citation from the poet's unpublished manuscripts, where Khlebnikov defines words ending in "-ochii" as "delaiushchii, povinuias' ote" (Grigor'ev: 73, 140)⁵. Other associations evoked by the coinage include "umnozhit'" and "moguchii". It thus appears that in the poet's eyes reason and the transmutation of time are linked. The new world brings both good and evil: "joyous secrets" are concealed after the transmutation of

time, and the peaceful "tishina" is superseded by an obstinate "molchanie" and "nemota". As "Pesn' miriazia" concludes:

Скакотствует плясавица вокруг весеннего цветка.
Но немотсвуют люди (SP, 4: 18).

These motifs recur in other early poems as well.

The magical pipe in the paradisaical garden is a mythical image, borrowed perhaps from Slavic or Greek mythology. It is possible that the poet took note of Afanas'ev's comments on the mythical pipe in his well-known volumes on Slavic mythology, with which Khlebnikov is known to have been familiar. In Slavic myths, all of nature is obedient to the piper and, in Afanas'ev's words: "последует за ним хоть на край света" (Afanas'ev, 1: 292). Similar tales surround the myth of Orpheus, which was treated poetically at the turn of the century by, most notably, Viacheslav Ivanov and Valerii Briusov. In Khlebnikov's early poetry, the piper's power over nature is evident in still another poem dated 1908:

И я свирел в свою свирель,
И мир хотел в свою хотель.
Мне послушные свивались звезды в плавный кружеток.
Я свирел в свою свирель, выполняя мира рок (Tv: 41).

In this poem, which echoes Lermontov's "Prorok"⁶, the lyrical 'I' is the piper. On one level, the reed pipe may be interpreted as representing poetry, a traditional symbol dating back to antiquity and appearing frequently in classical Russian poetry. Through the poetic word the poet-prophet discovers and creates worlds as the mythological piper creates magical music obeyed by nature. Yet here the lyrical 'I' is more than a poet or even a prophet: he may be considered a deity.

An understanding of "Vremyshe-kamyshi" may be reached only against this mythological and literary background, which includes similar works composed by Khlebnikov at about the same time. The scene described in the verse may be interpreted as *the mythopoetic world before the playing of the pipe*. It appears to be a static, spherical world, bursting with potential. Time, which has not yet become linear, or, more precisely, undulatory, sleeps within the stone. The reeds represent the as-yet-unrealized musical sound of the pipe. The wind, manifested as sound (the rustling reeds), may be

viewed as the potential breath which will give birth to waves of time in waves of sound. The sound of the wind in the reeds also suggests an impending storm, a possible allusion to Perun. Afanas'ev notes that in most Indo-European mythologies, musical instruments are discovered by deities ruling over winds and storms (Afanas'ev, 2: 324). The importance of the sound of the wind in the poem is evidenced by earlier variants of the poem, in which the phrases "zvonko shumiaschie" and "shumno zybiashchie" have been crossed out, and the word "zvonkoshumchiki" appears beneath the words "Vremy<shi>-kamy<shi>" (RGALI. F. 527. O. I. Ed. Khr. 60. List 102).

Khlebnikov himself suggests that stone embodies trapped or dormant forces. In a later article (1915), he lists the word "kamen'" alongside "zakovannyi" and "pokoi" in support of his hypothesis that the letter 'k' designates the conversion of forces of motion into forces of cohesion ("переход сил движения в силы сцепления"; NP: 207). This definition is realized artistically in the short story "Ka" (1916), in which the living Ka becomes a stone for a time (Tv: 528). Another reference to a "living white stone", in which a thinker peacefully reposes, is made in the prose work "Ia opiat' shel po zheltym dorozhkam ..." (?1915-1916; SP, 4: 71).

The concept of dormant power in nature is central also to the article by Kul'bin mentioned above. It is in stone that power sleeps most deeply:

В спящей природе крепче всего спит камень. В камне — наибольшая плотность; стремление к единению, притяжение, сродство наиболее насыщено (Kul'bin: 16).

The stone in Khlebnikov's poem may also bear a relation to the mythical *alatyr'-kamen'*, about which it is said: "... под тем камнем сокрыта сила могучая, и силы конца нет" (Afanas'ev, 2: 142). The mythical stone is said to be frequented by Lada, pagan goddess of spring, spring storms, love, and motherhood, and her Christian "substitute" Mary, the Mother of God, as well as by Perun. This association is supported not merely by the adverb "sviashchenno" in the last line of the poem, but also by a reference to a lakeside stone in the related "Pesn' miriazia". Like the *alatyr'-kamen'*, the stone in Khlebnikov's myth is qualified by the epithet

"white", and it is visited by the daughter of the wood. That she is a goddess is suggested by the phrase "belyi lik", with its connotations of holiness, to describe her face, and the phrase "miratyi vzor", which describes her gaze (SP, 4: 10).

Kul'bin further states in his article: "Чем крепче спит жизнь, тем больше в ней симметрии" (Kul'bin: 15). Khlebnikov's maximally static poem, whose only verbal form is the deverbal adjective "shumiashchie", could serve as a model illustrating this thought. Not only does the poem exhibit a high degree of symmetry on all levels; in effect, its images and structure may be viewed as spherical.

First, the very image of the lake in itself breaks down the opposition of high-low, or sky-earth, as it is in the nature of a lake to reflect the sky. The opposition right-left is eliminated as well in lines 2 and 5 through the phrases "na ozero berege" and "na berega ozere", in which both words and sense are mirrored. As the right-left opposition is presumably eliminated around the entire circumference of the lake, the image may be considered spherical.

The poem — or, more precisely, its first six lines — is structurally spherical as well. The work breaks up naturally into a symmetrical sestet beginning and ending with the words, "Vremyshikamyshi" (hyphenated in the first line; separated by a comma in the sixth), plus the concluding couplet. Lines 1 and 6, 2 and 5, and 3 and 4 may be paired, with the pivotal point dividing the central metaphor.

Even the metaphor is symmetrical. Most metaphors compare something specific to something generally known — for example, an individual's eyes to fire. Such metaphors are unidirectional, asymmetrical (*see*: Forceville 1995). In the time-stone metaphor, the vehicle and the tenor are equally general, equally abstract, and hence reversible (even before they are actually reversed). This is true of the poem's other two metaphors as well: the time-reeds metaphor captured in the coinage "vremyshi", and the stone-reeds metaphor suggested by repetition of the sound string "kam" ("kamen" — "kamyshi").

The time-stone metaphor is especially peculiar in the context of Khlebnikov's oeuvre, because the poet felt that time and weight are

mutually exclusive. In "Ka", propounding the author's own theories, a scientist from the future reasons:

... время поглощает силы веса, и не исчезает ли вес там, где время? <...> время и вес — два разных поглощения одной и той же силы (Tv: 525).

It is only in this mythical world of potential, where oppositions do not exist, that these two manifestations of the same force may co-exist.

On the level of rhythm, lines 1 through 3 and 4 through 6 approach symmetry. Lines 1 and 6, both anapests with no clausula, exhibit a rising rhythmical tendency; lines 2 and 5, both amphibrachs with a monosyllabic clausula, exhibit a falling rhythmical tendency. In lines 3 and 4, the ternary meter is disrupted, but the rhythmical impulse of the individual words is mirrored. In contrast to the first seven lines, the last line exhibits a perfectly wave-like rhythm, hinting at the sound to be emitted by the future pipe and foreshadowing the imminent transmutation of time into waves.

The significance of the final line is underlined by the simple fact that it introduces new words, sounds, and parts of speech. The spherical structure is breached, allowing for the possibility of a new beginning. Yet the final line is nevertheless still integrally linked to the rest of the poem in several ways. First, it contains a phonological mirror: "shum" is a reversal of the string "mysh" in the words "vremyshi" and "kamyshi". The identical consonants are separated by deep vowel sounds, which contrast with the predominant *a/e* variations in the rest of the poem⁷. "Shumiashchie" also alliteratively echoes "sviashchenno", and hence the rustling of the reeds. Although it is not named until the end of the poem, the "shum" is present, in effect, throughout the entire eight lines: 49 out of 59, or 83 %, of the poem's consonants are voiced. With its fricatives and nasals, the rhythmically regular closing line reads as smoothly as wind in reeds or ripples in water. Moreover, it contains all of the letters of "vremia" in order, with the notable absence of the aggressive and disruptive 'r'. This may leave the listener with the sense that time in this mythopoetic world is as yet a harmless force.

All of these observations on the poem's images and structure may be interesting in themselves, but they do not help us to under-

stand the poem unless we can explain how its formal elements are semantized. The key here may lie in Khlebnikov's assignment of meanings to phonemes and his conception of time⁸. In Khlebnikov's linguistic system, the first sound of the word is most important. The first sound of "vremia" is defined by the poet as a circle with a point in the center (Tv: 622) or, alternatively, as "volnovoe dvizhenie, vrashchenie" — here the word "vremia" is listed as an example (NP: 207). In "Vremyshe-kamyshi", time appears in its primeval manifestation, which relates to the former definition; it is static and spherical. It is only upon its release as waves of sound that it becomes dynamic and cyclical, as in the latter definition.

The sound 'v' is also associated in Khlebnikov's system with destructive forces, such as "voina" and "vrag". This association is applicable to "vremia" after the playing of the pipe, when it becomes a destructive force, which must be harnessed and controlled. The sounds 'r', 'm', and 'k', among the letters to which Khlebnikov devoted the most study, are all similarly associated with destruction. As these sounds together account for almost one-third of the consonants that make up "Vremyshe-kamyshi", it may be inferred that the potential lying dormant in the mythopoetical scene is a destructive potential⁹. This interpretation is supported by the fact that the transmutation of time in the two prose works cited above has terrible consequences. It seems that the only way to regain some of the lost peace of the mythical world before the release of time and reason is to transcend reason — that is, to go *beyond reason*¹⁰.

NOTES

- ¹ I have numbered the lines to make it easier for the reader to follow the ensuing analysis.
- ² Weststeijn demonstrates that the underlying motivation for alliteration in the two poems is essentially different (p. 85).
- ³ As this collection contains many misprints and errors, I will cite it only if it is the sole collection in which a work appears.
- ⁴ Kul'bin's article was first published in 1910 in the miscellany *Studiia Impressionistov*, which also included Khlebnikov's "Zakliatie smekhom". Kul'bin, an artist and sponsor of the avant-garde, met Khlebnikov probably in late 1908. See: Markov: 9.

⁵ N. Pertsova accepts Grigor'ev's interpretation, to which she makes exclusive reference in her dictionary of Khlebnikov's neologisms.

⁶ I have in mind, in particular, the following stanza:

Завет предвечного храня,
Мне тварь покорна там земная;
И звезды слушают меня,
Лучами радостно играя (Лермонтов, 1: 111).

⁷ It is curious that the unrealized phonological reflections of other words in the poem constitute key words in Khlebnikov's pre-1910 writings: the first syllable of "vremyshi" contains a mirrored "mir"; the first syllable of "vremia", "mer" (cf. the coinage "omera" and other references to death; measurement is also an important concept in Khlebnikov's universe); the second syllable of "ozera", "rez" (the reeds will soon be cut); and the second syllable of "kamen'em" and "vremenem", "nem" (muteness seems to be one of the consequences of the playing of the pipe).

⁸ Although Khlebnikov's thoughts on the meanings of individual phonemes were not published until several years after the poem under discussion, early manuscripts evidence that he began to assign meanings to sounds very early in his career (before 1910). See, for instance: Kiktev: 22.

⁹ The letter 'n', on the other hand, which occurs eight times, is associated with the absence of points and motion, and hence, conceivably, with the static nature of the scene.

¹⁰ I am grateful to Natalia Baschmakoff and Henryk Baran for their comments on earlier drafts of this article, and to Natalia Pertsova for showing me a copy of the manuscript cited herein and deciphering Khlebnikov's handwriting.

LITERATURE

РГАЛИ. Ф. 527: В. В. Хлебников.

Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов. München-Allach: Wilhelm Fink Verlag, 1967. Slavische Propyleen: Texte in Neu- und Nachdrucken. Bd. 27.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч.: В 4 т. М., 1986.

Хлебников Велимир. Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева, Т. Грица. М.: Худ. лит., 1940.

- Хлебников Велимир*. Стихи. Поэмы. Проза / Сост. и примеч. Серафима Блох и Владимир Ройтман. Нью-Йорк: Гилея. 1986 (abbreviated "SPP").
- Хлебников Велимир*. Творения / Сост., подгот. текста и комм. В. П. Григорьева и А. Е. Парниса, под ред. М. Я. Полякова. М., 1986 (abbreviated "Tv").
- Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. М., 1994.
- Григорьев В. П.* Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986.
- Forceville Charles*. (A)symmetry in Metaphor: The Importance of Extended Context // *Poetics Today*. 1995. Vol. 16. N 4. P. 677–708.
- Киктев М. С.* Хлебниковская азбука в контексте революции и гражданской войны // *Хлебниковские чтения: материалы конференции 27–29 ноября 1990 г.* / Ред. С. В. Старкина. СПб., 1991. С. 15–39.
- Markov V.* A History of Russian Futurism. Berkeley and Los Angeles, 1968.
- Перцова Наталья*. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // *Wiener Slawistischer Almanach*. Sbd. 40 / Aage A. Hansen Loeve. Vienna-Moscow, 1995.
- Vroon Ronald*. Velimir Xlebnikov's Shorter Poems: A Key to the Coinages // *Michigan Slavic Materials*. N 22. Ann Arbor (Michigan), 1983.
- Weststeijn W. G.* Studies in Slavic Literature and Poetics. Amsterdam: Rodopi, 1983. Vol. IV: Velimir Chlebnikov and the Development of Poetical Language in Russian Symbolism and Futurism.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА XX ВЕКА: ПРОБЛЕМА ГРАНИЦ ПРЕДМЕТА ИЗУЧЕНИЯ

МАРИЭТТА ЧУДАКОВА

Самые трудные вопросы — это вопросы об очевидностях. Их обычно проскакивают не останавливаясь. Но само собой разумеющееся как раз и нуждается в уразумении, самые простые вещи и есть, как известно, самые сложные. У автора этой работы в последнее десятилетие создалось стойкое впечатление, что все сложное уже написано. Пора писать простое. Это не попытка парадокса. Литературоведение усложнилось: оно впитало и Опояз, и структурализм, и народившийся как бы прежде зачатия постструктурализм — и вплыло в общеэстетическую и даже социопсихологическую стихию постмодернизма. Анализы предельно — вернее, беспредельно — детализировались; они бывают очень интересны (как и совсем неинтересны), попадают доказательные и убедительные, но они не отвечают на основные вопросы — хотя бы потому, что их не ставят.

Между тем, есть несколько вопросов, которые при изучении русской литературы XX в. должны быть поставлены *предварительно*. Иначе такое изучение превращается в набор остроумных наблюдений.

И первый из этих вопросов — где границы русской литературы XX в. не как череды книг на полке, а как предмета изучения? Единым ли был литературный процесс — который и есть преимущественный предмет изучения историка литературы?

1

В современном научном и околонучном литературоведении возобладали два подхода к вопросу о этих границах.

Первый — предлагает рассматривать “русскую литературу XX века” как единое целое, когда под благодушным пером описателя дружно соседствуют Набоков, Бунин, Мандельштам, Пастернак, Булгаков как плеяда “соотечественников”.

Необходимо, однако, отграничить импульс идеологический от научного. Имеется в виду, по-видимому (наивно или демагогически), нечто вроде “преодоления советских схем”, отделавших, как известно, литературу начала XX в. от послеоктябрьской, а зарубежную русскую литературу и вовсе выводящих из рассмотрения по причинам вненаучным. Но и сегодняшнее соединение производится по причинам вненаучным — “из лучших чувств”. Но ни идеология, ни добрая воля не должны участвовать в установлении границы (или констатации ее отсутствия) как между отечественной литературой до Октября и после него (временной границы), так и между отечественной и зарубежной русской литературой после Октября (пространственной, или географической границы). С исследовательской же точки зрения, граница между литературным процессом под контролем советской власти и развитием русской литературы до Октября — с одной стороны, и литературой эмиграции — с другой, несомненна.

Противоположный соблазн — рассматривать “советскую литературу”, напротив, как особый объект, представляющий собой некую однородную массу, к любой точке которой прикладываются электроды пропаганды и спекают ее в сгустки так называемого соцреализма. Такой подход вычленяет из литературного процесса лишь определенную его часть — формирование официозной (“советской” в собственном смысле слова) литературы. Подобная операция возможна, хотя и трудна. Не всегда — и даже, пожалуй, редко — можно отделить стопроцентно официозное (“соцреализм”) от полуофициозного и четвертьофициозного. Не всегда ясно, нужно ли это. Неизвестно, что делать с официозными произведениями писателей, которых не назовешь официозными, и так далее. В конечном

счете при таком подходе описывается на множестве примеров одно и то же — прямое давление и результат этого давления. Давление тоталитарной власти на литературу “сталинского” времени (которую в работах этого типа резко отделяют от литературы 20-х гг. — это тоже смещает картину) описывается как давление утюга или асфальтового катка — равномерное и выравнивающее. Литература уподобляется, в сущности, идеологизированному обыденному сознанию. Давление, к ней приложенное, приводит, по мысли авторов таких построений, к столь же гомогенным результатам, как при обработке этого сознания. В соответствии с этим подходом нет разницы между романом, рассказом и пьесой, между сказом и повествованием от “автора” — или между романом, статьей о литературе и публицистикой. У авторов, освоивших большие массивы периодики нескольких советских “эпох”, поток советской публицистики, хлещущий со страниц этой периодики, размывает собственно литературу. Статьи о литературе и передовицы газет становятся своего рода метафорой литературы. Литературный процесс исчезает из виду. Идет скорее изучение пропагандистского аппарата тоталитарного общества, чем истории литературы.

Наш подход — иной. Мы исходим из давнего открытия, что литература — особый, не уподобляемый другим, будь это общественное сознание или что-либо иное, и крайне сложный объект. Политическое давление, оказываемое на нее, приводит к печальным, но не прямолинейно детерминированным результатам. Ее деформации малопредсказуемы, причудливы, взаимовлияемы, и все они вместе и составляют толщу литературного процесса, подлежащего изучению.

Мы исходим из того, что в первые же месяцы после Октябрьского переворота стали создаваться совершенно новые условия для бытования литературы; что он воздействовал на нее многосторонне: на ценности, темы, сюжетику, жанр, выбор и соположение героев, язык и т. д. — и, естественно, на само положение писателя. В условиях огромного социального, а вскоре и прямо политического давления литература искала возможности выживания, *движения*, спасаясь от уплощения и

расплющивания. А сам социальный пресс менял профиль и силу давления: какие-то выступающие его части давили до конца, до уничтожения, в других же — обнаруживались зияния, которые могли служить какое-то время нишами, и даже — отверстиями с выходами на поверхность. Поиски этих ниш и этих выходов требовали от живых сил литературы повышенной и непрестанной энергии. Что-то — и немалое, как показало время, — спасалось, но гораздо большее по масштабу погибало — застывало без движения, превращаясь в “советское”, воспроизводимое много раз в одном и том же виде, в окаменелости.

Мы рассматриваем *литературный процесс советского времени* в его целом (разумеется, не в смысле полноты имен и фактов, а в концептуальном смысле). По меньшей мере, *ставится* задача такого изучения, до сих пор, в сущности, не поставленная в корректных рамках.

2

Предмет истории литературы советского времени имеет сегодня вполне определенные временные границы. Начальная точка — это первые месяцы после Октябрьского переворота, когда были введены резкие ограничения свободы печати и стали формироваться беспрецедентные отношения власти с литературой.

Вторая граница — отделяющая *историческое* советское время от советской же литературной *современности* — была подвижной и определялась умозрительно или интуитивно. При этом официоз стремился к ее размыванию, подчеркивая *историчность* современности и даже будущего; об этом — далее.

В 1985–1986 гг. обозначилась возможность стабилизации этой границы. Осенью 1991 г. она определилась с необратимостью. Советский Союз перестал быть коммунистической державой и вслед за тем распался. Россия стала самостоятельным государством и вступила в постсоветский период своей истории. Литературная современность резко отделилась от того, что осталось в прошлом: отмена цензуры и идеологического

диктата создала принципиально иные, чем в советское время, условия литературного процесса.

Возник обширный предмет изучения — *советская цивилизация* (подобный в известном смысле всем прекратившим, в силу тех или иных причин, свое развитие цивилизациям). Частью его стала *русская отечественная литература советского времени*. Возникли новые возможности для изучения истории этой литературы.

Как ни просты все выделенные нами слова по отдельности, в этом сочетании они вводятся нами внове. Все они в какой-то степени нуждаются в уточнении: советское деформирующее словоупотребление еще не полностью отодвинуто в прошлое, и есть еще нужда в усилиях, приложенных к этому отодвиганию. Одновременно набирает силу *забывание* всех обстоятельств советского общественного быта. Необходима же скорее *музеефикация* — с прикалыванием соответствующей этикетки.

Слияние истории с современностью было одной из стержневых тенденций большевистской власти. Официозной историзации подвергалось не только едва минувшее, но и происходящее на наших глазах, и только имеющее быть (“исторический такой-то съезд КПСС начнет свою работу завтра”). Историзация текущего дня была одной из функций *механизма самоналаживания* тоталитарного строя и одним из рычагов управления литературой. Современности вменялось быть историей. Этот процесс начался уже в 1919–1920 гг.; расчет был (и таковым оставался на протяжении всего советского времени, казавшимся его контролерам вечным) на то, что историки ныне и присно будут иметь дело не с самими фактами, а только с приготовленным из них препаратом.

Представление о четкости границы между историей и современностью — важная черта постсоветского гуманитарного знания (где бы эту границу ни проводить — в 1985-м, 1987-м или осенью 1991-го гг.).

Слово “русский” (“русская литература”, “русская история”) с 1918 до середины 1930-х редко и только специфично фигурировало в общественном обиходе. Словосочетание “русский

писатель” отсылало либо к классике, либо к эмиграции; в других случаях употреблялось слово “советский”, при этом логически напрашивающееся “досоветский” или “несоветский” не употреблялось — оппозитом могло быть только слово “анти-советский”, не всегда удобное.

Одной из самых первых (осень 1922 г.) и дерзких попыток закрепить отвергаемое традиционное понимание словосочетания “русский писатель” стал замысел М. А. Булгакова — составить *словарь современных русских писателей*¹. Начатая им работа не получила завершения, но, возможно, инициировала известные библиографические словари 1920-х гг. Б. П. Козьмина и В. Г. Лидина. Вернувшись в общественный обиход в середине 1930-х, слово “русский” стало быстро обрастать обертонами (Вс. Вишневский, “Мы русский народ”, 1938); в годы второй мировой войны и в послевоенное семилетие это уже были “Русские люди” (1942, К. Симонов), “Русский характер” (1944, А. Толстой) и “Русский вопрос” (1946, К. Симонов), где “русское” противопоставлялось сначала “немецкому/фашистскому” (ср. в одном из опережающих опытов: “Сейчас, когда за школьной партией // “Майн Кампф” зубрят ученики // <...> Напомним памятную дату, // Когда Берлин дрожмя дрожал, // Когда от *русского солдата* // Великий Фридрих вспять бежал”²), а затем — “западному/империалистическому” (в понятии “Запада” официальная идеология объединила — начиная с 1946–1947 гг. — недавних союзников в борьбе с фашизмом и фашистов). В 60-е гг. происходило формирование (частично поощряемое, частично сдерживаемое официозом) некоего общего *русскоязычного* литературного процесса в Советском Союзе: в него включались произведения Ч. Айтматова, В. Быкова, Р. Гамзатова (в 70-е гг. при опросах читательской аудитории на вопрос: “Каких русских поэтов вы знаете?” — одним из первых называли его), Г. Матевосяна, Я. Кресса и многих других писателей, не русских по рождению, самоотожествлению и материалу и попадавших к все-союзному русскочитающему читателю в переводах, авторизованных переводах или собственноручных русских текстах (политические аспекты явления мы оставляем здесь в стороне).

Понятие “русскоязычный” дало возможность для противопоставления “русских” и “русскоязычных” писателей уже на идеологической основе. Это явление достигло своего расцвета уже в постсоветское время, в условиях свободы слова (в 1993 г. приходилось слышать от профессиональных литераторов — слушателей Высших литературных курсов в Москве — такие суждения: “Бродский — поэт русскоязычный, а у Мандельштама есть стихотворения русские, а есть — русскоязычные”).

В послевоенные годы стало употребительным — и сохранялось до конца советского времени — определение “русский советский писатель”. В 70-е гг. иногда ценой героических усилий кому-то удавалось “пробить” мемориальную доску с надписью “Здесь жил *русский* писатель имярек”; об этом рассказывали с гордостью.

Слово “отечественный” мы предлагаем понимать в первом словарном значении — как *относящийся к земле отцов*, а не в переносном патетическом. Граница между отечественным и зарубежным литературным процессом определилась в середине 1920-х — когда отъезд из страны стал эмиграцией. С этого времени информация о русском зарубежье становится все более скудной, почти затухает, тогда как русское зарубежье продолжает наблюдать, — как из окна комнаты сквозь занавеску, — что происходит на постоктябрьской улице (с улицы же не видно, что происходит в комнате); отечественный литературный процесс воздействует на зарубежный. Только с конца войны в частных руках в России оказываются книги русской эмиграции, изданные в Берлине в 1920-е гг., и т. д.

С начала 1960-х годов государственная граница становилась постепенно прозрачной и пористой для явлений русской зарубежной литературы. К явлениям “чисто” зарубежным стали прибавляться напечатанные на Западе сочинения, написанные в России советского времени в 1920-е – 1950-е гг. и не появившие своевременно (как и позже) в отечественную печать. Так отечественные литературные явления стали воздействовать на отечественный литературный процесс при помощи двойного пересечения государственной границы. Одновремен-

но в отечественной литературе стал нарастать гораздо активнее, чем раньше, слой *рукописного*, которое теперь, в отличие от 30-х годов, становилось предметом распространения в читательской, хотя и сравнительно узкой среде, а затем стало систематически выплескиваться в *Тамиздат*: рукописное превратилось в *инопечатное* (в 20-е гг. можно встретить лишь единичные примеры этого рода).

Мы предложили в своих работах словосочетание “литература советского времени” как наиболее корректное. “Советская литература” (“литература социалистического реализма”) — в немалой степени конструкт официозной дидактики, заменившей литературную критику (зарубежная славистика также употребляла это словосочетание вне дефиниций). Оценочность слова “советское” сделала невозможным аналитическое обсуждение объема понятия “советская литература”.

3

Литературный процесс советского времени рассматривается нами как такой, движение которого в каждый отдельный момент определялось вектором *литературной эволюции* (в смысле Тынянова) и *социальным вектором*. В силу этимологии (*везущий, несущий*) и современного значения — величина (например, сила), имеющая *направление*, — этот математический термин представляется удобным (более, чем *фактор*) для понимания процесса. На пересечении литературной эволюции, направляемой внутрилитературными причинами, и социального вектора, оказывавшего на нее исторически беспрецедентное, специально направлявшееся государством давление, и протекал этот процесс. Власть не ограничивалась поощрением определенной части литературы — агитационной, пропагандистской, прикладной. Она воздействовала на *всю* литературу без исключения, принуждая ее ориентироваться не на собственные задачи, не на свободно избираемый материал, а исключительно на господствующую идеологию. При этом конкретное *содержание* идеологических установок менялось, в том числе внезапно и непредсказуемо. Важен был сам принцип

подчинения идеологическим схемам данного момента — господство идеологии как таковой (в смысле Ханны Арендт).

Это господство оказалось возможным отнюдь не только благодаря насилию: большевизм был “духом времени”, воспринимался как исторический императив, являлся предметом “научной” веры, рекрутировавшей множество прозелитов как из социальных низов, так и из среды интеллигенции, традиционно авторитетную часть которой в России составляли писатели. Литературоцентризм русской культуры вообще оказался весьма существен в структуре советской идеологии и выгоден власти: подчиняя литературу, она получала авторитетного посредника, транслятора в отношениях с обществом — и от нее же брала себе санкцию “культурности”, в дополнение к “классовым” (интересы “*пролетариата*”) и “народным” (интересы *большинства*) полномочиям. В иерархии идеологической теократии писатели заняли важное место.

Часть литературы следовала — покорно или готовно — идеологическим установкам, другая искала ниши, пытаясь как-то оказаться вне самой необходимости им следовать, часть шла своим творческим путем, не выходя лишь за границы собственно цензурных требований, и когда этого оказывалось недостаточно, опускалась в русло непечатного. И вектор литературной эволюции, и социальные складывались из множества малых, “указывающих” в сторону того или иного построения сюжета, выбора героя, жанра (например, от лирики, как мы увидим дальше, в сторону баллад и поэмы), отношений автора со своим словом (к сказу и от сказа), психологизма или антипсихологизма. В разные моменты вектор социума указывал, скажем, то в сторону *сюжетности*, то в противоположную (и острый сюжет критика трактовала уже как “ложную занимательность”). Кроме того, в *одно и то же время* он мог оказаться разнонаправленным. Советская власть всегда имела несколько этажей своей программы, в том числе и полуподвальный. У нее были задачи очевидные, декларируемые — и скрываемые, не только от народа, но и от рядовых членов партии (как ставка Сталина на русский национализм, сделанная еще в начале 1920-х гг., что было блестяще вскрыто М. Агур-

ским). Социальный вектор мог в одно и то же время быть направлен и против жанра романа (ему предпочитался “правдивый” очерк о достижениях), и в сторону поддержки “монументалистов” (“красный Лев Толстой” как свидетельство устойчивости нового строя). В любом случае равнодействующая всех этих сил — прямых и косвенных запретов, таких же поощрений, туманных или настойчивых рекомендаций — направлялась к тому, чтобы заставить литературу служить упорочению данной власти и ее идеологии. Хотя требования, предъявляемые и к литературе, и к общественному быту, могли казаться необъяснимыми, лишенными смысла, нечто цементирующее этот хаос ощущалось наиболее пронизательными наблюдателями.

М. Пришвин писал в дневнике 8 июля 1930 г.: «Почему “детство”, “любовь” и т. п., например, почитание стариков, отца и матери — все это запрещено у нас. Не остается больше никакого сомнения, что невежды, негодяи и т. п. не сами по себе это делают, а в *соподчиненности духу социальной революции*, что все люди, Сталин даже, не знают, что делают, и их сознание является действительно не знанием, а одержимостью». Вот почему надо говорить о *телеологии* советской системы отношений власти и литературы. В своем рационализированном, “просветительском” аспекте эта телеология выражала себя в некотором концепте — смеси из основоположных (“теоретических”) и текущих, чисто политических установок. Самим писателям и критикам-дидактикам (как и “сознательной” части читателей) предлагалось активно участвовать в осуществлении этих установок, приравливая их к профессиональной специфике и привнося в политическое дело художнический эмоциональный тонус. В этом смысле социальное давление на литературу было почти столь же имперсонально, как литературная эволюция и российский литературоцентризм.

Давление это осуществлялось посредством *регламента*. Мы называем так совокупность требований цензурного характера: на первых порах только запретительного, с развитием же и укреплением советского общества — все активнее (до опреде-

ленного момента) вменяющего писателю не только *отсутствие* в его сочинении таких-то качеств, но и *непременное наличие* других.

В ранние пореволюционные годы диктат по отношению к литературе не детализировался (в отличие от отношения к праву человека на жизнь, которое могло быть подвергнуто сомнению по разным основаниям), а был выражен в считанных и элементарных требованиях, предъявленных к идеологии художественного произведения: *прежняя Россия была плоха, Октябрь — это хорошо*. Противоположные суждения не могли быть представлены в качестве авторской точки зрения — только с позиции “отрицательных” героев (понятно, что простор для цензующего истолкования был широк).

Однако эти простые ограничения (близкие к правилам детской игры: «черного и белого не называйте, “да” и “нет” не говорите»), которые, казалось бы, можно было обойти, сохраняя литературное качество, начали неостановимый процесс разрушения литературы — по свойству искусства, описанному Толстым: “В жизни ложь гадка, но не уничтожает жизнь, она замазывает ее гадостью, но под ней все-таки правда жизни, потому что чего-нибудь всегда кому-нибудь хочется, от чего-нибудь больно или радостно, но в искусстве ложь уничтожает всю связь между явлениями, порошком все рассыпается”³.

Детализация регламента далее шла по нарастающей до середины 50-х гг. (с короткими послаблениями в определенные моменты), с начала “оттепели” пошла на спад, затем претерпевала колебания, но уже не поднималась с конца 1960-х — начала 1970-х выше определенного давления. С этого времени Самиздат и Тамиздат воздействовали на ситуацию — и качеством, и все возрастающим количеством; общее дряхление режима вяло раздвигало и размягчало границы дозволенного.

За соблюдением регламента следила не только цензура в собственном смысле слова, но и вся цепочка цензующих инстанций: разветвленный институт редактуры (переданный в первые годы после победы большевиков людям, “революционному правосознанию” которых власть доверяла и которые не нуждались, в сущности, в писанных инструкциях), контроль

“общественности”, “сознательных граждан”, “читателя”, парт-органов всех уровней (как в писательских организациях, так и вне их) и т. п.

Регламент как система запретов и ограничений в течение первого советского десятилетия сложно соотносился с представлением о *социальном заказе*. Для власти, как и для части литераторов, тщательное выполнение регламента и было выполнением социального заказа. Регламент, никогда не объявлявшийся открыто и полно, предлагался в форме этого “заказа”, декларируемого с опорой на “присягу чудную четвертому сословию”, которую приняла еще до 1917 г. значительная часть участников литературного процесса 1920–1930-х гг. Потому многие из них вкладывали в это понятие скорее живое, динамичное ощущение “нужности” или “ненужности” своей литературной работы, которое было вызвано событиями 1917 года и гражданской войны, чем покорность регламенту. Для Зощенко, скажем, так появился стимул писать для нового читателя, родилась идея этого имплицитного читателя и нового повествовательного слова. Маяковский охотно внедрил “казак” *внутри* своей поэзии, где он стал развиваться, прорастая в ее тело уже по собственным, не предусмотренным ни заказом, ни регламентом законам. К середине 1930-х годов регламент сузил, в частности, возможности поэзии до почти полного вытеснения из *печатного* литературного процесса собственно *лирики*. (Попытки ее возрождения были предприняты в 1941–1942 и в 1946 гг.; удалось это только во второй половине 1950-х).

4

Мы считаем необходимым вернуть преимущественное внимание историка литературы к *печатному* литературному процессу, хотя с первых советских лет в него не попадало все больше и больше из писавшегося в советской России.

До определенного момента корпус *непечатного* создавался непреднамеренно: из предназначавшегося для печати, но не пропущенного в нее контролирующими инстанциями. В процессе запретов вырабатывался и регламент: каждое запрещен-

ное произведение становилось прецедентом и материалом для уточнения критериев “нецензурности”. (Скажем, опыт работы Брюсова в качестве цензора поэзии косвенно помогал Серафимовичу цензурировать стихи самого Брюсова.) Угадать судьбу своего произведения литераторы долгое время не могли. В позднесоветские годы происходила аберрация и казалось, что М. Булгаков *не мог не предвидеть* неудачу с печатанием “Собачьего сердца”. Но автор “Роковых яиц” мог и даже должен был рассчитывать, что редактор-большевик Н. Ангарский, напечатавший эту повесть, вызвавшую самые резкие оценки дидактической критики, сумеет напечатать и следующую: разрыв между ними не казался, видимо, столь уж велик и самому Ангарскому — иначе он не стал бы и пытаться получить разрешение на печатание у своего товарища по партии Л. Каменева.

Содержательный разрыв между напечатанным и тем, что предназначалось автором для печати, но оказалось запрещенным к печати, увеличивался постепенно — с детализацией стандартов печатного. В то же самое время ослаблялась и постепенно исчезала совсем *направленность* к печати определенной части создаваемой литературной продукции. Выразителями этой тенденции стали обзориуты. Следует подчеркнуть, что в литературно-социальной ситуации, когда не сформировалась еще интенция осознанно *непечатного* творчества (писания “в стол”), они писали не оппозиционно к печати, а *вне* печати. Им — Олейникову, в первую очередь, — импонировало в атмосфере все большей идеологизации литературы создавать внеидеологическую поэзию (особая проблема — соотношение этого с их *идейной* и попадавшей в печать работой для детей).

Непечатная поэзия, которая осознанно хочет уйти от заведомой лоскутности той, что рассчитана на советскую печать, появилась рано и жила прикровенно; наиболее известным примером стало стихотворение Мандельштама о Сталине (1933), стоившее автору в конце концов жизни. В 1935–1940 гг. фрагментами, не записывая, а запоминая, пишет “Реквием” Анна Ахматова. Здесь иная установка, чем в воронеж-

ских стихах Мандельштама (1935–1937), которые поэт надеялся увидеть в советской печати.

Еще один вариант взаимоотношения органического творчества с печатностью намечен в позиции Николая Глазкова. Неизбежное внутреннее стремление литературы к слиянию творчества с печатью, но без потерь, выражено в четырех строках его стихотворения о том, что существует “где-то Красный путь под зелеными ветвями”:

Он не там, где плохими стихами
Воспеваётся красное знамя.
И не там, где удачнее пишется,
Но читателей меньше, чем тысяча (1940).

При этом именно он стал родоначальником Самиздата, выпуская свои рукописные книжечки под маркой “Сам-себя-издат” и собрав в 1940 г. свое “Полное собрание стихотворений” в трех экземплярах. Этот опыт был повторен в 1984 г., когда поклонники Булата Окуджавы выпустили к его 60-летию полное собрание его сочинений — в 12 томах и в трех экземплярах... О том, чтобы издать “нормальным образом” хотя бы двухтомник его поэзии и прозы в том году — последнем перед началом конца советской эпохи, — не могло быть и речи.

Нам не раз приходилось формулировать чрезвычайно важную, с нашей точки зрения, идею: с начала 1920-х гг. постановка (и решение) *литературных задач* сплелась с задачей выработки *социального поведения*. Ответ на вопрос о своей лояльности было недостаточно оставлять в анкетах — писатель все более и более принуждался *давать ответ на вопросы жизнеповедения внутри самого литературного текста*. Именно это (черта формирующегося тоталитарного общества), а не жизнь в условиях диктатуры — сыграло роковую роль в судьбе печатной литературы советского времени.

Не менее важным представляется другое соображение.

Каждому следующему литературному поколению в советское время доставалась иная — и худшая — площадка, чем предшествующему. Они уже не выводили равнодействующую двух векторов (как поколение 1890-х гг. рождения, вступившее

в литературу в основном в конце 1910-х – начале 1920-х гг.), одним из которых оставалась тенденция свободного литературного развития (вектор литературной эволюции), решения внутрилитературных задач, доставшихся от 1910-х гг. Поздние поколения заставляли на этом месте литературную традицию, *уже обработанную социальным давлением*. Каждому поколению советских литераторов (до середины 1960-х) доставалось, таким образом, *более узкое поле*, чем предшествующему. Это воздействовало на их творчество существенным образом.

Граница между первым (1918 – начало 1940-х) и вторым (1962 – вторая половина 1980-х) циклами литературного развития советского времени — и “промежуток” между ними — особая тема, частично уже освещенная в наших работах последних лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Подробнее см.: Чудакова М. Жизнеописание Михаила Булгакова. Изд. 2-е, доп. М., 1988. С. 211–212.
- ² Симонов К. Ледовое побоище [1937] // Симонов К. М. Собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 1. С. 379–380.
- ³ Толстой Л. Н. Письмо к Н. Н. Страхову от 25–26 января 1877 // Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1984. Т. 18. С. 796. Курсив в цитатах здесь и далее наш. — М. Ч.

ГРАНИЦЫ ПОНЯТИЯ “РУССКАЯ КУЛЬТУРА” В ЭСТОНСКОЙ ПЕРИОДИКЕ 1920–1930-х гг.

ТАТЬЯНА ШОР

*“Граница — в наших головах и, возможно,
она всегда и была только там...”*

Эмиль Тодэ (Tõnu Õnnepalu)

В работе А. Ю. Большаковой “Норма и аномалия: Образ России в англо-американской русистике 1990-х гг.” обосновывается мысль, что исторически ментально-рецептивная практика в отношении образа России за рубежом в течение XIX–XX вв. характеризовалась усилением то отрицательных, то положительных черт¹. Хотя в данном случае речь идет о некоем собирательном стереотипе “России” — “русской души” в англоязычных странах, нам кажется, что этот неоднозначный, противоречивый образ распространяется и на представления о русской культуре как феномене в более широком контексте. Попытаемся доказать этот тезис на материале сообщений прессы Эстонской Республики 1918–1940 гг., вычленив границы понятия “русская культура” как части системы единого историко-культурного комплекса, именуемого “прибалтийская культура”².

Термин “прибалтийская (балтийская) культура” появился на страницах эстонской прессы в еженедельном приложении к газете “Päevaleht” в 1937 г.³ Литератор-полиглот Алексис Раннит (Алексей Долгошев), активно сотрудничавший в этом издании, опубликовал заметку “Балтийский литературный мост”, в которой изложил проект известного литовского писателя Лиудаса Гира о создании Союза писателей Эстонии, Латвии и Литвы. По замыслу Гира, он должен был стать “духовным мостом балтийской культуры”⁴. Речь, конечно, шла

только об этих трех литературах, об обмене информацией и общих литературных мероприятиях, оставляя за бортом вопрос о языке общения и о положении русской литературы как одной из ее составляющих, наряду с немецкой культурной традицией. Тему продолжил Хуго Вийрес в статье “Проблема национального и своеобразного в литературе”⁵. Он охарактеризовал эстонскую литературу как свободно развивающуюся в общеевропейском смысле, а под “национальным” понимал достижение литературным произведением “художественной ценности”. Прокламируя последнее как единственный “верный критерий”, Вийрес так и не определил, каким образом произведение зачисляется в художественные ценности, заметив лишь, что “национальное ядро — тело” (*tuum*) культуры и национальная идеология формируются в определенной степени самостоятельно и изменяются сами по себе. Из этого делался вывод, что бессмысленно говорить о литературе национальной, так как настоящая литература уже по своей сути национальна, и именно это дает возможность включать ее в общемировой культурный процесс.

На страницах другого эстонского журнала — “*Akadeemia*” — Аугуст Аннист, напротив, рассматривал понятие “культура” с чисто идеологических позиций, справедливо замечая, что “каждый дает слову “культура” свое особое значение, связанное со своими понятиями о ценности”⁶. Автор выделял в современном мире четыре противоборствующие культуры — христианство, либерализм, марксизм и фашизм, подводя эстонскую модель культуры под либеральную, соответственно, немецкую — под фашистскую и русскую — под марксистскую. Такой функциональный подход к объяснению культурного феномена, рассматриваемого как способ социализации и личностной адаптации с помощью понятия иерархии, единства и критического осмысления свободы, представляется нам слишком общим и не покрывающим все стороны понятия “русская культура” той эпохи. В данном контексте мы понимаем под этим термином комплекс духовных ценностей русской национальной общности, сложившихся и развивающихся исторически, существующих и действующих как на исконной территории, так и в других локальных цивилизациях.

Каким же образом виделась эстонскому читателю 20–30-х гг. XX столетия русская культура? Следует иметь ввиду, что "русская тема" даже для рядового эстонского читателя выступала по крайней мере в четырех ипостасях с учетом хронологических и естественных границ, а именно: с одной стороны, две полюсные единицы — Российская империя до 1917 г. и Советская Россия со своими особыми культурами, с другой — Россия эмигрантская и русские Эстонии со своеобразной местной субкультурой. В 1930 г. в Эстонии выходило 276 газет и журналов, из них только три ежедневных: "Postimees" (Тарту, орган Народной партии; здесь мы используем материалы архива газеты из Исторического архива Эстонии), "Päevaleht" (Таллинн, беспартийная газета; используется ее роспись в каталоге периодики Литературного Музея) и русская газета "Вести дня" (Таллинн). Обе эстонские газеты традиционно выступали как политические, экономические и литературно-информационные издания, придерживаясь стабильной системы рубрик: государственные, местные, иностранные новости; информация о сферах образования, самоуправления, суда; юбилеи; разное ("Seda ja teist"); карикатуры; литературные новости; литературные произведения; реклама⁷. Газеты имели право издавать еженедельники, журналы. Особый интерес в этом смысле представляет еженедельное приложение к таллиннской газете "Päevaleht" — "Kunst ja Kirjandus", выходявшее с 1930 г. Кроме оригинальных произведений эстонской литературы, рецензий и заметок на эстонские спектакли, выставки, в еженедельнике печатались сообщения обо всех событиях культурной жизни как в Эстонии, так и за рубежом. Эта хроника имеет непреходящее значение при изучении культурного кругозора эстонского столичного читателя того времени. Кроме указанных изданий, нами использовались материалы популярных эстонских журналов "Looming"⁸ и "Akaadeemia"⁹.

Характеризуя источниковедческий пласт эстонской периодики, необходимо сказать несколько слов о его специфике. В эстонской прессе, наряду с утверждением так называемого "эстонского национального духа", а, быть может, и в связи с этим, много внимания уделялось культурному процессу вообще. Сообщения строились так, чтобы дать представление об

основных достижениях мировой культуры, в том числе и русской. Как правило, такого рода статьи и иллюстрации приурочивались к юбилейным датам, годовщинам смерти или же связывались с другими важными событиями в жизни культурного или исторического деятеля и народа в целом. Следует также иметь в виду вкусы редакторов. В редакционном портфеле "Postimees" хранились интересные иллюстративные материалы, вырезки из газет, оригинальные статьи и переводы, посвященные русской культуре. Редактор газеты Яан Тыниссон, воспитанный на русской классике, способствовал тому, чтобы эстонский читатель не забывал А. С. Пушкина, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого.

Очень показателен в данном случае пример с освещением пушкинских дней 1937 г. К столетию со дня смерти Пушкина целый разворот газеты "Postimees" занимали статьи проф. В. Алексеева "А. С. Пушкин и философия природы Гете и Шиллера", Я. Рооса "А. Пушкин и Эстония. К 50-летию появления первого перевода стихотворений поэта на эстонский язык", небольшая заметка Ю. Шумакова "Как Пушкин собирал фольклор" и его же перевод стихотворения "К Языкову"¹⁰. Между прочим, в архиве газеты сохранился еще один перевод Шумакова из Пушкина — монолог Бориса Годунова "Шестой уж год я царствую спокойно...", к сожалению, неопубликованный¹¹. Из иллюстративных материалов укажем на фотографию скульптуры Пушкина работы С. Д. Меркурова, гравюры Э. Вийральта к "Гаврилиаде", изображение медальона Евпраксии Вревской (ур. Вульф). На страницах "Postimees" широко рекламировалась выставка, посвященная Пушкину, организованная силами Союза эстонских писателей, Эстонского литературного общества, Государственного Центрального архива, университетской библиотеки и библиотеки Национального музея. Выставка была торжественно открыта в зале "Паллас" 14 февраля 1937 г. В заметках о выставке говорилось, что на ней, кроме неизвестных пушкинских писем и писем его корреспондентов, были представлены различные издания его произведений на всех языках мира. Особый интерес представляли рисунки русских детей к произведениям Пушкина, присланные на конкурс.

Если в "Postimees" пушкинские материалы представлялись весьма широко, то таллиннская газета "Päevaleht" лишь сообщала о мероприятиях, посвященных Пушкину в Таллинне, Нарве и Раквере¹². В 1937 г. пушкинская тема нашла свое продолжение в ежегодных Днях русского просвещения в Таллинне, состоявшихся в конце октября. В "Päevaleht" находим краткую программу вечера, где были представлены сцены из маленьких трагедий ("Скупой рыцарь", "Моцарт и Сальери"), исполнены стихи и музыкальные произведения¹³. В еженедельном приложении к "Päevaleht" комментировались пушкинские дни в России¹⁴.

Пушкину были посвящены статьи и переводы в журнале Эстонского писательского союза "Looming". В нем были опубликованы переводы из Пушкина А. Ораса и И. Семпера, последний, между прочим, перевел первые 26 строк из шутки Пушкина "Царь Никита". И. Сютисте напечатал проникновенные строки "Читая Пушкина". По его словам, Пушкин преодолел "границы времени":

Kõik, mis on elus suur ja püha,
ei mata seda ajapiir.
Arm, vabadus ning mere müha
meid kõiki silmsi kaasa viib.

Там же Г. Суйтс опубликовал эссе "Posttuumne Puškin", О. Ургарт подвел итог переводам пушкинских произведений на эстонский язык; в журнале также давался обзор пушкинских мероприятий в Советской России¹⁵.

Статьи о Гоголе, Лермонтове Толстом, Достоевском и переводы из них появлялись время от времени в "Postimees", "Kunst ja Kirjandus", "Looming", "Üliõpilasleht" и в др. Популярных изданиях, при этом оценка этих авторов была неизменно высока и их творчество не подвергалось переоценке. В рубрику известий о дореволюционной русской культуре можно занести статью Ю. Шумакова об известном русском публицисте эстонского происхождения Михайлове-Шеллере, статью о Николае Успенском ("Русский Бодлер"), об открытии проф. Долининым переписки Достоевского с царской семьей, о находке в бумагах Стасова в Публичной библиотеке в Ленинграде автографа партитуры оперы Бородина "Князь Игорь", об издании сборника "Рукою Пушкина" (записки, счета, проше-

ния об отпуске, масонские бумаги). Читателей знакомили с историей русского гимна “Боже, царя храни...” композитора Алексея Львова, тут же можно было прочесть заметку о столетнем настройщике в Петербургской (Ленинградской) консерватории Ефиме Коршуне, который начал работать в 1866 г., а в 1935 г. чувствовал себе вполне здоровым¹⁶. Почти в каждом номере еженедельника “Kunst ja Kirjandus” публиковались анекдоты из жизни знаменитостей, из русских — о композиторах Бородине (о споре плагиаторов) и Антоне Рубинштейне¹⁷.

Для нас интересно проследить отношение к трем другим пластам русской культуры, обозначенным выше, а именно — к современному русскому искусству Советской России, к эмигрантскому и к искусству “эстонских русских”. На этом мы остановимся несколько подробнее.

Сразу отметим, что при, в целом, противоречивом и критическом отношении к Советскому Союзу то, что делалось там в области искусства, воспринималось как поиск нового. Об этом говорят многочисленные заметки о советском театре, музыке, литературе, в частности, на страницах “Kunst ja Kirjandus”. О многих перипетиях культурной жизни СССР 30-х гг. можно было узнать именно со страниц этого издания. Например, о том, как “Правда” боролась против старой театральной “морали” и давала советы знаменитой певице Барсовой в отношении репертуара (лучше бы ей исполнять романсы!), или о постановке “красного” Гамлета в театре Вахтангова в Москве в 1932 г., или о том, как Таиров собирался ставить “Антония и Клеопатру”. Внимательно следили за работой Вс. Мейерхольда (например, за постановкой им оперы “Борис Годунов”). Авторитет Станиславского был также весьма высок, ему были посвящены обширная юбилейная статья и некролог. Аккуратно отмечались юбилеи: 100-летие Александринского театра в 1932 г. или Мариинского театра в 1935 г. В 1937 г. даже была введена рубрика “Театральные письма из России”. Эстонских читателей знакомили с содержанием ревью “кремлевского соловья” Демьяна Бедного “Как 14 дивизия ушла в небо”. Небеса в руках капиталистов, дивизия смело шагает по облакам и в итоге “бог, ангелы и все капиталисты разбиты”. “Так нашла разрешение большевистская идея”, — резюмировал автор заметки¹⁸.

Представляет интерес реферат статьи А. Стецкого, опубликованный в "Правде" в июле 1932 г. Автор выступил против спекуляций марксизмом в карьерных целях и, в частности, задавался вопросом, что означают доклады проф. Папавяна "Марксизм и хирургия" или обещания редакторов журнала "Дерматологические и венерологические известия" освещать все факты с диалектических позиций¹⁹. В русской литературной хронике сообщалось о новых литературных журналах и литературных именах. Наиболее популярны из советских писателей были М. Горький, В. Маяковский, С. Есенин, А. Толстой. В конце 1930-х гг. читающая публика извещалась о творческих планах М. Шолохова, знакомилась с серией "лучшие советские писатели", начатой В. Кирпотиным монографией "Леонид Леонов".

Спектр известий о событиях русской культуры был достаточно широк. Сообщалось о строительстве и открытии новых библиотек, "арктического театра" в Дудинке, нового большого театра в Ростове, всевозможных выставок, дома писателей в Москве, о балетной постановке "Трех толстяков", об опере И. Держинского "Тихий Дон", о работе над фильмами "Стенька Разин" (реж. А. Гардин), в том числе и о мультипликационном фильме "Квартет" (реж. А. Иванов). Обсуждался вопрос о плагиате Б. Пильняка²⁰. Сообщалось о величине гонимых деятелей литературы и искусства Советской России²¹.

Следует заметить, что интерес эстонской печати к русской советской культуре и литературе наблюдался уже с начала 1920-х гг. Здесь уместно вспомнить статью Рейна Крууза "Ремизов, Кусиков, Пильняк и другие" о русско-эстонских литературных связях, в которой широко использовались материалы эстонской периодики 1920–1922 гг.²² В 30-е гг. с состоянием советской литературы читателей знакомили статьи И. Барбаруса, В. Познера, Х. Раудсепя, Г. Суйтса, Ю. Шумакова, опубликованные, в основном, на страницах популярного эстонского литературного журнала "Looming"²³. Этот интерес достигает своего апогея где-то к 1937 г. В этом году на страницах еженедельника "Kunst ja Kirjandus" был опубликован обширный реферат статьи Б. Суваарина из газеты "Фигаро" "Беды советской русской литературы", в котором приводился мартиролог советских писателей, публицистов, историков,

начиная с самоубийства С. Есенина до жертв процессов 1933–1937 гг. В статье были предсказаны гибель драматурга и публициста В. Киршона, Н. Бухарина, Б. Тая (погибли в 1938 г.), описывалась процедура пятикратной цензуры литературных произведений в СССР: книги обсуждались в профсоюзной организации, на партбюро, в литературном отделе Комиссариата просвещения, в Союзе писателей, наконец, в главлите — официальной цензуре. В заключение констатировалось, что в настоящий период говорить о советской литературе все равно, что произносить погребальную речь²⁴. В течение 1938–1939 гг. количество материалов о советской культуре идет на спад, и новый подъем наблюдается в 1940 г.

Отдельная тема — отражение русской эмигрантской культуры на страницах эстонской печати. Сделаем несколько предварительных замечаний относительно материалов, посвященных русским политическим эмигрантам. На страницах газеты “Postimees” находим статьи о Брешко-Брешковской, монархистах Кирилле и Петре Врангелях, генералах Н. Юдениче, Кутепове и др.²⁵ Наиболее значимой в этой рубрике несомненно является фигура Павла Николаевича Милюкова. Пребыванию П. Н. Милюкова в Риге в 1928 г. был посвящен ряд заметок в “Päevaleht”²⁶. Лидер кадетской партии, профессор, представитель “государственной школы” в русской историографии, человек, широко известный в интеллигентских кругах начала XX в., П. Н. Милюков познакомился с редактором “Postimees” Я. Тыниссоном в 1906 г. Несмотря на определенные разногласия в отношении разрешения национального вопроса, взгляды обоих политических деятелей во многом совпадали. Как юристы они проповедовали строгое соблюдение законности и выступали за реформистский путь преобразования общества. Оба пережили ужасы русских революций, и, в результате, знаменитый русский ученый и политик Милюков оказался не у дел в эмиграции, а бывший скромный член русской Думы Я. Тыниссон встал во главе нового государства, на собственном примере доказав верность своей национальной идее²⁷. Тем не менее их добрые отношения друг к другу не изменились, так что Милюков из Парижа дружески приветствовал Тыниссона с 70-летним юбилеем, а тот, в свою очередь, поместил в “Postimees” большую подборку публикаций к 80-летнему юбилею

русского ученого-изгнанника²⁸. Не оставила без внимания эстонская пресса знаменитого ученого-философа Н. А. Бердяева. На страницах "Päevaleht" сообщалось о его лекции "Судьба человека в современном мире", которую он прочел в Нарве, Валге, Тарту и Печорах в марте 1934 г.²⁹

Из материалов о русской эмиграционной художественной элите особо выделяются статьи о Федоре Шаляпине, Зинаиде Юрьевской, Александре Глазунове, Анне Павловой, Вацлаве Нежинском, Иване Бунине, Константине Бальмонте, Николае Рерихе³⁰. Можно заметить тенденцию к публикации скандальных известий, например, об отказе в эстонской визе А. Павловой, в польской визе Ф. Шаляпину, об уплате Шаляпину гонораров болгарскими коврами, о запрете Т. Рунич танцевать в Нарве, о получении певцом Дмитрием Смирновым эстонского гражданства в течение суток, об аресте внука Л. Толстого в Ницце за кражу etc.³¹

Наконец, рассмотрим еще одну грань русской культуры на страницах эстонской прессы, а именно — материалы о культуре русских в Эстонии. Обзор этой темы и ее предварительная стратиграфия произведены в статье проф. С. Г. Исакова "Культурная жизнь русских в Эстонской республике в 1920–1940 гг."³² Им выделены следующие пласты: общественная культура (общества, партии), образование, библиотеки, художественно-театральная и литературно-издательская деятельность, и освещены они, главным образом, на основании русскоязычных материалов и периодики. Все вышеперечисленные темы так или иначе находили также свое отражение и в эстонской прессе. В этом смысле нам представляется значимыми две статьи Эдуарда Хубеля (литературный псевдоним — Майт Метсанурк, 1879–1957) — известного эстонского прозаика, драматурга, критика, редактора литературно-художественного журнала "Agu" (1923–1924), сотрудника "Tallinna Teataja", "Päevaleht", "Uus Eesti", "Looming" и других изданий. Собственно, это довольно обширные рецензии, в разные годы опубликованные на страницах еженедельника "Kunst ja Kirjandus". Значимы уже названия: "Отцы и дети. О настроении русской интеллигенции в Эстонии"³³ и "Из далекого мира. Литературное творчество русских в Эстонии"³⁴.

Первая статья “Отцы и дети” — рецензия на четвертый выпуск сборника “Новь”, причем обыгрывается тургеневская проблематика, ставшая синонимом исканий русской интеллигенции, а символика названия была понятна и русским, и эстонцам. Э. Хубель пишет о том, что русских, находящихся за границей своей страны, больше, чем представителей каких-либо других наций. Революция прервала преемственность русской культуры и выбросила в мир многомиллионную армию беженцев, объединенную общей идеей сопротивления новому правительству и мечтой о реставрации старой России. Начиная с 1917 г., предрекался скорый конец коммунистического правительства, и в 1932 г. его относили к следующему 1933 г. Хубель указывает на то, что поколение, покинувшее Россию 15 лет назад, стареет, а новое только обретает новые идеи. Какковы эти идеи, и демонстрирует, по его мнению, сборник “Новь”.

Э. Хубель писал: “Так как нам в Эстонии приходится жить среди большого числа русских, не будет лишним знать изменение их настроений, которые произошли при смене поколений”. Напомним, что речь идет не о первых трех выпусках альманаха “Новь”, где превалировал дух патриархальности и традиционализма³⁵, а о сборнике 1932 г., где наметился некий отход от традиций. Анализируя программную статью “Политика и культура”, автор рецензии замечал, что молодежь больше не хочет уклоняться от политики, но свое место в ней понимает неясно. Если политика “отцов” была продолжением имперской России, то теперь “дети” говорят, что хотели бы строить новую Россию, но не с большевиками. Как же выстоять рассыпанным по всему миру несколькими миллионам русских против 160-миллионного российского государства? Готовых рецептов в статье “Политика и культура” не дается, но провозглашена готовность “детей” идти другим путем. Каким же?

Э. Хубель резонно замечает, что по крайней мере в литературе писатели Советской России ищут новых форм выражения, нарушают каноны, а вот авторы “Нови” подчеркнута традиционны. Он далее пишет: “Когда читаешь эти стихи и прозу, то возникает ощущение, что ты в каком-то ином мире, где нет современной напряженности, где не оставили следов ни война, ни революция, где жива еще дореволюционная про-

винция с тихим бытом, связанная с природой и матушкой-Россией. Церковь тоже на прежнем месте". Рецензент подчеркивает, что собственно русских имен почти нет среди авторов "Нови", а их поэзия часто носит эпигонский характер. Несмотря на то, что все они наверняка учились у русских поэтов, а некоторые даже весьма успешно, но все-таки им не достает смелости и самостоятельности. Э. Хубель отмечал удачную прозу сборника, упоминал П. Иртеля и, разумеется, И. Бунину. Но все-таки эстонский критик считал, и не без основания, что в целом русское искусство в Эстонии в тот период находилось в состоянии стагнации, а само творчество молодых литераторов входило в противоречие с прокламируемой во вводной статье идеей поиска своего пути. Э. Хубель видел причину слабости данного литературного опыта русской молодежи Эстонии прежде всего в том, что в нем не ощущается контакта (хотя бы соотнесения по контрасту) с пограничными культурами — ни с эстонской, ни с русской. Сборник оказался как бы вне времени и вне всеобщего движения культуры. Резюме было следующим: "Понимаем, что жизнь вне родного пространства, ограниченного территорией, не способствует творчеству. Не может развиваться корень, лишенный почвы."

На критику Э. Хубеля последовал краткий ответ со стороны лектора Тартуского университета Бориса Правдина, в котором он от лица тартуского Цеха русских поэтов заявил, что изъятые из сборника из-за "несоответствия настрою" стихи Б. Тагго (Новосадова) и Б. Нарциссова как раз и являли поиск нового³⁶.

На 5 и 6 номера альманаха "Новь" Э. Хубель отозвался статьей, в которой уже поименно охарактеризовал авторов Е. Базилевскую (Роос), К. Хершельмана, П. Иртеля, Ю. Иваска, Б. Нарциссова. Он отмечал: "По части художественной литературы в последнем <шестом. — Т. III> альманахе имеются интереснейшие образцы, лучшие в жизни наших русских"³⁷. Удостоился внимания и обзор Ю. Шумакова эстонской прозы и его перевод из Г. Суйтса. Однако далее, переходя к анализу тематики, эстонский критик замечает: "Если русские изгнанники в Париже, Берлине или где-то на Западе соотносятся только с Богом или потусторонним миром — это можно понять, у них нет места, куда голову приклонить. Наши русские

поэты — все-таки граждане Эстонии, могли бы больше об этом думать, как строить жизнь здесь, в этом мире и в нашем государстве, могли бы в стихах своих опуститься на наши улицы и землю. Весь цивилизованный мир напрягает силы, чтобы победить бедность, порожденную экономическим кризисом, и обрести достойную жизнь прежде всего здесь, на земле”³⁸.

Понятие “русская культура” на страницах эстонской прессы естественно не ограничивалось только литературной стороной. В печати 1930-х гг. довольно активно обсуждался вопрос о русской культурной автономии, получив которую русские Эстонии имели бы право на самостоятельную политику в области духовной культуры. Находили отражение в эстонских газетах такие аспекты местной русской культуры, как театральное, художественное и музыкальное творчество русских, однако зачастую это были информационные сообщения, лишенные эмоциональных оценок.

Процесс взаимодействия пограничных культур всегда протекает неоднозначно, поскольку каждая культура имеет некое духовное пространство с противоположными полюсами. При соприкосновении, контакте с другими подобными пространствами “чужой” культуры могут порождаться как положительные, так и отрицательные явления. На наш взгляд, проблему границы, негативного “полюса” русской культуры в эстонском обществе очень ярко характеризовала маленькая заметка в газете “Päevaleht”, символически названная “Кровавый день русского просвещения”³⁹. В ней говорилось о неприятном инциденте в Печорском крае во время устроенного Сеннаским русским обществом Дня просвещения. Участники праздника с песнями подошли к русской границе и, на увещевания разойтись от подроспевшего местного констебля, ответили побоями. Так культура трансформируется в антикультуру, порождает антагонизм и возводит все новые труднопреодолимые “границы” в процесс взаимодействия пограничных культур.

Подводя итог сказанному, отметим, что прослеживая границы понятия “русская культура” в эстонской периодике 1920–1930-х гг., можно сделать следующие предварительные выводы. Во-первых, несмотря на широкий спектр отражения событий и фактов, русской культурной жизни на страницах

эстонской прессы, русская культура не являлась доминантной для эстонского читателя тех лет. Во-вторых, она воспринималась, с одной стороны, как пограничная и противоположная в идеологическом смысле, а с другой стороны — рассматривалась в контексте общеевропейской культурной традиции. В-третьих, наблюдалось взвешенное отношение к русской культуре, и это выражалось в том, что оценочная шкала колебалась, в основном, в средних пределах. Выделялись мировые достижения русской культуры (классическая русская литература, театр, балет), а как отрицательный полюс — указывалось на негативные явления в советской русской культуре и современной культуре русского зарубежья.*

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ *Большакова А. Ю.* Норма и аномалия: Образ России в англо-американской русистике 1990-х гг. // Вышгород. 1997. № 4–5. С. 192.
- ² *Исаков С.* Русская литература в Эстонии 1920–1930-х гг. как феномен культурного пограничья // Радуга. 1997. № 2. С. 105.
- ³ Крупнейшая по тиражу и влиятельности ежедневная эстонская газета "Päevaleht" (Pvl) с 1930 г. издавала в качестве приложения еженедельник "Kunst ja Kirjandus" (КжК, "Искусство и Литература"), где публиковался разнообразный материал, в том числе печатались ранние оригинальные стихи на эстонском языке А. Раннита, его переводы на эстонский язык из русских (К. Бальмонт, И. Северянин, И. Бунин) и литовских поэтов, статьи о русской культуре и литературе.
- ⁴ *Rannit A.* Balti kirjanduslik sild // КжК. 1937. Nr. 26. Lk. 101.
- ⁵ *Viires H.* Rahvus- ja omakultuuri probleem kirjanduses // КжК. 1938. Nr. 8. Lk. 31.
- ⁶ *Annist A.* Läheteohti meie kultuuriideoloogiale: Mis on kultuur // Akadeemia. 1939. Nr. 2. Lk. 82.
- ⁷ *Kokk A.* Eesti ajalehe kujunduse arengujooni käesoleval sajandil // Fakt, sõna, pilt. VII. Tartu, 1972. Lk. 19–20.
- ⁸ *Joandi, Ants.* "Looming": Sisuregister 1923–1940. Tartu, 1943. Mnscl.

* Статья написана при поддержке Эстонского научного фонда, грант 3061 "Русское меньшинство в Эстонской Республике 1918–1940: проблемы интеграции и культуры".

- ⁹ "Akadeemia" koondsisukord 1937–1940 // Akadeemia. 1997. Lk. 1486–1495.
- ¹⁰ ИАЭ. Ф. 2111. Оп. 1. Д. 10410.
- ¹¹ Там же. Д. 4652.
- ¹² В заметках упоминалась служба в Преображенском соборе, акт в помещении Нарвского русского общества, организованный Пушкинским комитетом, на котором выступили В. Губин и Й. Вяльбе, небольшие вечера в Нарвских школах и русской библиотеке, а также концерт-актус, организованный Русским благотворительным обществом в Раквере // Pvl. 1937. 6, 11. veebr. Nr. 37, 42. Lk. 7.
- ¹³ "Wene hariduspäev" 31. oktoobril Tallinnas // Pvl. 1937. 8. sept. Nr. 243. Lk. 7.
- ¹⁴ Puškini päevad Venemaal // KJK. 1937. Nr. 9. Lk. 23.
- ¹⁵ Sütiste J. Puškinilt lugedes, Kivilaul. Suits G. Posttuumne Puškin. Urgart O. Puškin eesti keeles // Looming. 1937. Nr. 1. Lk. 214, 129, 218–223, 224–228.
- ¹⁶ Šumakov J. Vene Boudler // KJK. 1935. Nr. 18. Lk. 72. Leiti õige "Vürst Igor" // KJK. 1932. Nr. 4. Lk. 15. Rahvaste hümnid // KJK. 1932. Nr. 44. Lk. 175. Dostojevski ja suurvürstid // KJK. 1935. Nr. 1. Lk. 3. Puškini käega // KJK. 1932. Nr. 24. Lk. 96. Sajaaastane Jefim Koršun // KJK. 1935. Nr. 25. Lk. 100.
- ¹⁷ Например, был приведен широко известный случай, как великий композитор играл на фортепиано в присутствии царского семейства. Александр III что-то проговорил жене на ухо, а Рубинштейн сразу прекратил игру. На вопрос, почему он не играет, отвечал: "Все должны молчать, когда говорит царь" (Klaveri kunstnik ja tsaar // KJK. 1932. Nr. 44. Lk. 176).
- ¹⁸ Jumalasalgaajate revüü // KJK. 1932. Nr. 22. Lk. 86.
- ¹⁹ Kuidas Venemaal teadus "sotsialiseeritakse" // KJK. 1932. Nr. 22. Lk. 87.
- ²⁰ Pilnjak plagiaator // KJK. 1937. Nr. 27. Lk. 108; чуть раньше о нем появилась большая статья с фотографией. См.: В. Pilnjak // Pvl. 1934. 2. juuni. Nr. 148. Lk. 3.
- ²¹ О величине гонимых деятелей искусства и литературы сообщалось, что за лист платят 500–600 руб., строка стихотворения стоила 2–3 руб.; назывались суммы гонимых композиторов Р. Глиэра, Д. Шостаковича, С. Прокофьева // KJK. 1935. Nr. 48, 50. Lk. 182, 200.
- ²² Kruus R. Remizov, Kussikov, Pilnjak ja teised // KJK. 1983. Nr. 5, 6. Lk. 252–258, 305–313.
- ²³ Barbarus J. Märkmeid S.S.S.R-i luulest ja kirjanduslikust tänapäevast // Looming. 1928. Lk. 761–782; Pozner V. Nõukogude vene

- kirjanikude elulaadist // Ibid. 1931. Lk. 861–865; *Raudsepp H.* Positiivne probleem Vene lavakirjanduses // Ibid. 1935. Lk. 682–687; *Suits G.* Kirjandusloolase tähelepanekuid SSSR-ist // Ibid. 1939. Lk. 995–998; *Šumakov J.* Boris Pasternak // Ibid. 1937. Lk. 108–111.
- ²⁴ Nõukogude Vene kirjanduse hädad // KJK. 1937. Nr. 17. Lk. 66–68.
- ²⁵ ИАЭ. Ф. 2111. Оп. 1. Д. 5892, 7480, 7953, 8387, 13131.
- ²⁶ Miljukov Riias // Pvl. 1928. Nr. 128, 131, 133, 136, 137. 12., 15., 17., 20., 21. mai.
- ²⁷ Jaan Tõnisson. Koguteosed. Tallinn, 1938. Lk. 248–240. *Шор Т.* Русская культура в зеркале газеты "Postimees" // Радуга. 1996. Nr. 3/4. С. 122–128.
- ²⁸ P. Miljukov 80 // Postimees. 1939. Märts. Nr. 23; ИАЭ. Ф. 2111. Оп. 1. Д. 9440.
- ²⁹ Professor Berdjaevi loengud Eestis // Pvl. 1934. 3. märts. Nr. 61.
- ³⁰ *Pravdin B.* Ivan Bunin // Looming. 1933. Nr. 12. Lk. 1202–1203; *Rannit A. K. D.* Balmont 70 // KJK. 1937. Nr. 29. Lk. 115; Nr. 35. Lk. 138; Nr. 32. Lk. 127; Последнее свидание / Сост. Ю. Шумаков. Таллинн, 1992.
- ³¹ Välismaade kunstijõudedest Eestis // KJK. 1932. Nr. 1. Lk. 1–2; Šaljapin müüb vaipu // Ibid. 1935. Nr. 19. Lk. 76; Šaljapinit ei taheta Varssavi // Ibid. Nr. 51. Lk. 201; Tolstoi pojapoeg vanglas // Ibid. 1937. Lk. 146.
- ³² *Исаков С. Г.* Указ. соч. С. 52–74.
- ³³ *Hubel Ed.* Isad ja pojad: Vene intelligentsi meeleoludest Eestis // KJK. 1932. Nr. 6. Lk. 2.
- ³⁴ *Hubel, Ed.* Ühest kaugest maailmast: Eesti venelaste kirjanduslik loomine // KJK. 1935. Nr. 5. Lk. 17–18.
- ³⁵ Об этих выпусках см.: *Костанди О.* Литературные особенности сборника "Новь" // Балтийский архив. Таллинн. 1996. Вып. 2. С. 149.
- ³⁶ *Pravdin B.* Kiri toimetusele // KJK. 1932. Nr. 7. Lk. 27.
- ³⁷ *Hubel, Ed.* Ühest kaugest maailmast. Lk. 17.
- ³⁸ Ibid. Lk. 18.
- ³⁹ Verised venelaste hariduspäev // Pvl. 1934. 13. juuni. Nr. 159. Lk. 5.

“ЦИНИКИ” А. Б. МАРИЕНГОФА — МОНТАЖ ВЫМЫСЛА И ФАКТА

ТОМИ ХУТТУНЕН

*Великолепное и расточительное
смешение стилей, манер, темпера-
ментов и воображений. Нет ника-
кого сомнения, что самое великое
на земле искусство будет пост-
роено по принципу “коктейля”.*

(Мариенгоф 1928, 70¹)

Первый художественный и не-автобиографический или, по крайней мере, кажущийся таковым роман Анатолия Мариенгофа (1897–1962) “Циники” (1928) был опубликован² вскоре после появления “сенсационного” “Романа без вранья” (1926), первой части его автобиографической “бессмертной трилогии”³. Эта временная близость отчасти служит объяснением некоторых особенностей восприятия этих двух произведений. *РБВ* был воспринят (особенно есениноведами), как “Вранье без романа” или “Роман *не* без вранья”⁴, а публикация романа “Циники”, со своей стороны, была запрещена, т. к. его воспринимали, как квази-документ, “вредный и неприемлемый для советской общественности”⁵. Поэтому роман впервые вышел в России только в 1988 г., хотя Мариенгоф уже в эпиграфе (цитата от Стендаля) раскрывает игровой и квази-автобиографический характер своего произведения:

Почему может быть признан виновным историк, верно следующий мельчайшим подробностям рассказа, находящегося в его распоряжении? Его ли вина, если действующие лица, соблазненные страстями, которых он не разделяет, к несчастью для него совершают действия глубоко безнравственные.

В проблематике взаимоотношений исторической действительности и внутреннего вымышленного мира заключается главная динамика романа Мариенгофа. Он сам признается в своих воспоминаниях, что взаимоотношение вымысла и факта в литературном творчестве было предметом его рефлексии:

Как-то Лев Николаевич сказал: «Возьмешься иногда за перо, напишешь вроде того, что ‘Рано утром Иван Никитич встал с постели и позвал к себе сына...’ и вдруг совестно делается и бросишь перо. Зачем врать, старик? Ведь этого не было и никакого Ивана Никитича ты не знаешь». Мне думается, что состояние это самое общеписательское, если, разумеется, писатель не форменная дубина. Именно поэтому я перешел от романов к мемуарам, к дневникам (Мариенгоф 1994, 70–71).

В “Циниках” эта же проблема многомерна: во-первых, следует обратить внимание на дневниковый характер романа. Это роман, который, с одной стороны, полностью вымышлен, и, с другой стороны, существует на границе вымысла и факта. Ведь основная часть текста состоит из дневниковых записок повествователя, во многом сходного с автором-Мариенгофом⁶. Повествователь Владимир является “интертекстуальным телом”, собирающим свои записки и разнородные элементы в нечто целое, что он называет “хронологическим беспорядком” (93). Внешняя действительность проявляется в романе эксплицитно, в виде текстов исторического мира, документов, газетных текстов, телеграмм и т. д.

За этим пересечением фактов и вымысла нетрудно обнаружить идею монтажа, исключительно важную для русской литературы и культуры 1920-х гг. В монтажном тексте документы и другие текстовые участки исторического мира становятся, естественно, материалом искусства, и основным приемом оказывается организация материала. В настоящей работе мы будем рассматривать проблематику взаимоотношений разнородных текстов “Циников” с точки зрения монтажного принципа организации текстового материала, останавливаясь на вопросе интертекстуальности⁷ романа и на вопросе о взаимодействии двух миров на некотором общетематическом уровне. Первой задачей, однако, является короткое определение категории “монтажности” литературного текста.

1. Уже в 1920-е гг. теоретики кино высказали гипотезу, что монтаж — не только явление кинематографа, но принадлежит и другим искусствам. Сам Эйзенштейн подробно изучал эту проблему в своих работах 30-х и 40-х гг. и показывал, что кинематографический монтаж является лишь одним из примеров того, что он называл общим монтажным принципом и что он считал имманентной чертой искусства. Он обнаружил, что всякий художественный образ строится по монтажному принципу, т. е., монтаж связан со всеми явлениями искусства, где обнаруживается сопоставление. При сопоставлении всегда соединяют два изображающих элемента (изображения), которые порождают новое качество (образ, “третье”), не связанное ни с одним из них отдельно⁸.

В монтажном тексте единицы являются *относительно самостоятельными элементами, которые несут смысловой потенциал и окончательный смысл которых актуализируется только при сопоставлении с другими соответствующими элементами*⁹. Это, например, кадр в монтажном кино, но данное определение применимо также и к литературе. Вяч. Вс. Иванов дает следующую характеристику монтажной литературы:

Наиболее характерной языковой особенностью поэзии (отчасти и прозы) монтажного типа является установка на соположение ряда существительных, чему в монтажном кино соответствует ряд предметов или их изображений, как в монтажной фразе “Боги” из книги Эйзенштейна “Октябрь” (Иванов 1988: 128¹⁰).

Данное определение Иванов применяет к поэзии англо-американских имажистов и экспериментам ранних футуристов, но нам кажется любопытным сравнить эту идею с представлениями русских имажинистов, которые декларировали в своих манифестах “образ как самоцель”. Определение Иванова описывает стихотворный жанр, изобретенный имажинистами, т. е. “каталог образов”, основа которого — соположение существительных. В идеальном имажинистском стихотворении нет глаголов или прилагательных вообще, а просто соположенные “словообразы”, которые между собой порождают определенную “предикативность”¹¹. В своей книге “ $2 \times 2 = 5$ ” (1920) Вадим Шершеневич пишет:

<...> в русском языке образ слова находится в корне слова <...>. Слово вверх ногами: вот самое естественное положение слова, из

которого должен родиться новый образ <...>. Слово всегда беременное образом, всегда готово к родам (Шершеневич 1920, 39).

Тут нас интересует мысль о единице, носящей семантический потенциал (“беременное слово”), которая отождествляется в теориях монтажа с относительно самостоятельным элементом, окончательное значение которого актуализируется только при сопоставлении с другими элементами. Целью поэтического творчества имажинистов является стихотворение, в котором каждое слово — метафора, так как для них поэзия — это непрерывный ряд образов¹². Читателю остается реконструировать образы, возникающие между этими словообразами. Данная идея о процессуальном характере имажинистской поэзии полностью совпадает с представлениями Эйзенштейна о создании читателем синтетического “образа” из “изображений”, вложенных автором в текст¹³. Можно, безусловно, рассматривать некоторые имажинистские идеи о “монтажной поэзии” как определенное предчувствие теорий монтажа Эйзенштейна¹⁴.

2. “Циники” Мариенгофа можно в целом рассматривать как имажинистский роман и как прозаическую аналогию “каталога образов”, так как перед нами предельно фрагментарный монтаж глав-кадров, которые при подробном рассмотрении оказываются теми же самыми многоликими, поливалентными, относительно самостоятельными элементами, которые несут семантический потенциал. Смысл этих фрагментов актуализируется только при сопоставлении с другими фрагментами¹⁵.

Предельная фрагментарность романа не ограничивается тем, что документальные или кажущиеся таковыми стилизованные фрагменты нарушают повествование, но также сам “дневник” повествователя состоит из эпизодоподобных отдельных частей. В этом смысле все разнородные фрагменты равноценны с точки зрения целого произведения. По большей части дневниковые фрагменты являются лаконичными записками, которые не связаны с предыдущими или последующими однородными фрагментами. И это можно обосновать “хронологическим беспорядком”, упомянутым повествователем: фрагменты, кажется, произвольно рассыпаны по всему пространству текста. Однако этот беспорядок далеко не тотален, так

как в “Циниках” события последовательно следуют друг за другом и прямых нарушений линейного времени не обнаруживается. Нарушение единства произведения в “Циниках” — чисто структурное явление, чередование текстов внешнего и внутреннего миров. Все это напоминает основные принципы организации монтажных фильмов или монтажных фотографий Родченко¹⁶.

То обстоятельство, что перед читателем строятся целостные образы персонажей, событий, причин и следствий, указывает на то, что роман фрагментарен только на поверхностном уровне. Читатель должен постоянно активно участвовать в процессе порождения новых смыслов произведения, т. к. фрагментарная поверхностная структура романа надстроена над сплошной глубинной структурой. Единство глубинной структуры, проявляющееся из-под (кажущейся) фрагментарности, зависит, во-первых, от способа соединения фрагментов организации в цепочки и, во-вторых, от эффективности их контрастного взаимодействия. Только этот последний принцип делает возможной роль читателя как реконструирующего субъекта, собирающего из частных изображений цельные образы, которые, согласно Эйзенштейну, дают самый яркий образ общей темы самого произведения¹⁷.

Одна особенность подчеркнутой интекстуальности “Циников” состоит в том, что именам собственным принадлежит центральная функция в его структуре — документальные и хроникальные фрагменты романа полны имен политиков и деятелей культуры описываемого времени. К тому же в центре документов часто находится какое-то определенное название места событий. В этом смысле показательны описания гражданской войны. Сами имена собственные являются реалиями и несут в себе уже всякие ассоциативные значения. То, что текст полон собственных имен, порождает определенное впечатление историчности, и документы “Циников” можно вернуть к оригинальным контекстам, хотя они неясно датированы.

Основной проблемой при нашем анализе текстов исторического мира внутри художественного текста становится превращение первых в материал монтажа. Большинство документов в “Циниках” подобрано в соответствии с заключенным в них

потенциалом эпатажа, в особенности это касается описаний голода и каннибализма. Говоря обобщенно, употребление подлинных (или кажущихся таковыми) документов в структуре художественного текста можно интерпретировать как установку на подлинность описания, но тем самым необходимо подчеркивается граница между условностью и реальностью в художественном тексте.

В структуре романа, внутри его системы соотношений элементов и, прежде всего, во взаимодействии с художественным текстом, подлинность документов, естественно, превращается в нечто иное. В монтаже документы отрываются от своих оригинальных контекстов и теряют свое первичное значение¹⁸. То, что документы закодированы двойным кодом и отождествлены с условностью художественного текста, приводит к тому, что художественный текст воспринимается как нечто реальное, а документы (хотя они и являются признаками стремления к подлинности описания) оказываются более условными, *интекстами*. Условность документов, со своей стороны, подчеркивает “реальность” художественного текста. Если воспринимать художественный текст как нечто первичное и документы как нечто вторичное, заметно, что дневниковые фрагменты “окрашивают” документальные фрагменты своей многоликостью. Документы, т. е. представители других текстовых единств, оказываются равноценными, такими же единицами, носящими семантический потенциал, значение которых актуализируется только при сопоставлении с другими фрагментами.

Следует, однако, отметить условность данной модели: в “Циниках” определение некоторого основного пространства текста неоднозначно, так как “дневник” охватывает лишь 50% всех фрагментов романа. К тому же и документы как будто составляют “внутренние рассказы” в романе, т. е. сюжетные ряды по некоторым семантическим соответствиям. Эти рассказы чередуются с художественным текстом, и, как и отдельные фрагменты, “окрашивают” сюжетные эпизоды своим содержанием. Таким образом, мы не можем однозначно говорить об интекстах, как некоторых явных нарушениях линейности произведения, в том смысле, что в произведениях, где основное пространство текста дается как непрерывное повествова-

ние, и интексты появляются в тексте в нарочито фрагментарном виде¹⁹.

3. Итак, текст Мариенгофа существует на границе вымысла и факта. В его игре обнаруживаются два основных противостоящих друг другу полюса — *революция* и *любовь*. Свою любовь к героине Ольге Владимир противопоставляет революции, и в данной связи подчеркивается идея индивидуализма:

— Эсеры, Муравьев, немцы, война, революция — все это чепуха
...<...>.

— А что же не чепуха?

— Моя любовь... <...>.

— Предположим, что ваша социалистическая пролетарская революция кончается, а я любим... <...>.

— ...трагический конец!.. а я?.. я купаюсь в своем счастье, плаваю по брюхо, фыркаю в розовой водичке и в полном упоении пускаю пузырьки всеми местами (15).

То же самое видно из монтажа следующих трех фрагментов:

[1918: 18]

Сегодня ночью я плакал от любви.

[1918: 19]

В Вологде собрание коммунистов вынесло постановление о том, что “необходимо уничтожить класс буржуазии”. Пролетариат должен обезвредить мир от паразитов, и чем скорее, тем лучше.

[1918: 20]

— Ольга, я прошу вашей руки.

— Это очень кстати, Владимир. Нынче утром я узнала, что в нашем доме не будет всю зиму действовать центральное отопление. Если бы не ваше предложение, я бы непременно в декабре месяце превратилась в ледяную сосульку. Вы представляете себе, спать одной в кроватище, на которой можно играть в хоккей?

— Итак...

— Я согласна (21–22).

В несовместимости “тканей” любви циников и революции заключается центральный конфликт романа. Резко противостоящие друг другу линии жизни циников и внешней действительности чередуются любопытным образом. Когда общественно-экономическая ситуация безнадежна (война, голод, каннибализм и т. д.), жизнь циников успешна: их любовь расцветает, когда “на улице” гражданская война; они едят в лучших ресторанах Москвы, когда “на улице” люди едят друг друга и т. д.

Когда экономическая ситуация, со своей стороны, становится лучше с началом нэпа, жизнь циников постепенно подходит к концу, к самоубийству героини Ольги.

В последней главе, где описываются события 1924-го года, как ни странно, не обнаруживается типичной для романа техники монтажного чередования художественного текста с документальным или хроникальным текстом. Внешний мир уже не сталкивается с миром внутренним. Это отсутствие динамичного взаимодействия фрагментов оказывается значимым для интерпретации конца “Циников”. Действительность, описанная документами 1924 года, оказывается героической историей страны большевиков — революция со своими кровавыми признаками и мертвыми лошадьми как будто уже исчезла с улиц Москвы, и голод исчез (потому что он не изображается), время каннибализма как будто прошло с концом гражданской войны, нэп и вся экономика процветает и т. д. Первые документы 1924 года составляют торжественную цепочку:

[1924: 1]

Заводом “Пневматик” выпущена первая партия бурильных молотков.

[1924: 2]

Госавиазавод “Икар” устроил торжество по случаю первого выпуска мощных моторов.

[1924: 3]

Завод “Большевик” доставил на испытательную станцию Тимирязевской сельскохозяйственной академии первый изготовленный заводом трактор (139).

Эта же “литургия” играет главную роль и в других газетных отрывках 1924 года. Будучи верным своему историческому описанию, повествователь строит из этих торжественных фрагментов стройный ряд, рассказ о новом начале страны большевиков. Одновременно жизнь лишних циников, до сих пор находившихся вне проблем масс, резко меняется. Это изменение отмечает и сам Владимир:

Я снова, как шесть лет назад, хожу по темным пустынным улицам и соображаю о своей любви. Но сегодня я уже ничем не отличаюсь от дорогих сограждан. Днем бы в меня не тыкали изумленным пальцем встречные, а уличная детвора не бегала бы горланящей стаей по пятам — улыбка не разрезала моей физиономии от уха до уха своей сверкающей бритвой. Мой рот сжат так же креп-

ко, как суровый кулак человека, собирающегося драться насмерть (149.)

Внешний и внутренний миры так и не встречаются в “Циниках”, а когда линия внешней действительности становится “вертикальной”, мир циников разрушается. В этом же процессе повторяющиеся изображения, столь важные для монтажной композиции произведения, теряют свои метафорические значения. Происходит любопытный “демонтаж”:

— Владимир, верите ли вы во что-нибудь?

— Кажется, нет.

— Глупо.

Ночной ветер машет длинными, призрачными руками, кажется — вот-вот сметет и *серую пыль Ольгиных глаз*. И ничего не остается — только голые странные впадины (146–147. Курсив наш. — Т. Х.).

“Серая пыль” вместо глаз является доминантой при метонимическом изображении героини Ольги²⁰. После разрушения цинического мировоззрения и этот признак исчезает. Владимир определяет свою жизнь с Ольгой, как “отраженное существование”, для которого он находит аналогию в своем детстве, в жизни соседей, живущих не своей жизнью, а жизнью семьи Владимира:

Но мы несравненно хуже их. Когда соседи делали глупости — мы потирали руки; когда у них назревала трагедия — мы хихикали; когда они принялись за дело — нам стало скучно (146).

“Соседи” циников — не только обыкновенный народ, привыкающий к новой идеологии и усваивающий новый быт по догмам большевиков, но и сами большевики, олицетворенные в образе Сергея (брата Владимира). Владимир — представитель лишней интеллигенции (он же безработный историк), не *принимающей* революции и отличающей себя ото всей окружающей среды. Тенденциозное представление его о циклическом характере истории и о том, что революция со своими явлениями — естественное продолжение и повторение всей русской истории, оказывается оправданным, и во многом определяющим роль хроникальных текстов. Разумеется, что больше всего он ищет и находит аналогий в отступлениях в историю “смутного времени”. При этом, однако, нельзя говорить о представлениях самого автора, потому что авторская

правка отсутствует. Авторский голос слышен лишь на заднем плане, на уровне организации “чужих” и “своих” текстов-фрагментов. Владимиру не удастся “перемонтировать” свой осколочный мир в смысловое единое целое, и тот остается хаотичным и фрагментарным. Роман, со своей стороны, оказывается динамическим самоорганизующимся целым.

Мариенгоф не приводит в своем романе никакой апологии интеллигентского цинизма. Он интересуется лишь возможностью (или, точнее, *невозможностью*) сосуществования с миром революции. Важнейшую роль при этом взаимодействии играет один постоянно повторяющийся образ-мотив романа, который характеризует, с одной стороны, монтажный принцип романа, и, с другой, — взаимоотношение мира циников и революции. Это — мотив “оторванных голов”, который оказывается многомерным явлением на разных уровнях романа. Данный мотив действует в структуре “Циников”, как

- а) конкретизация техники “крупного плана”, т. е. фрагментации человеческого тела:

Ее голова отрезана двуспальным шелковым одеялом. На хрустом снеге полотняной наволочки растекающиеся волосы производят впечатление крови. Голова Иоканаана на серебряном блюде была менее величественна (22).

- б) типичное имажинистское сочетание “чистого” с “нечистым”²¹:

Прекрасные цветы! Одни похожи на белых голубей с оторванными головками... (18).

- в) один из повторяющихся мотивов документального и хроникального материала:

В селе Андреевке в милиции лежит голова шестидесятилетней старухи (125).

За этим многомерным дроблением и “сменой голов” скрывается и глубинное метафорическое значение, которое собирает эти рассыпанные элементы в единое целое и ставит их в связь с общей тематикой романа. Это метафорическое значение выражено в начале романа в реплике Ольги, где Октябрь сопоставляется с французской революцией и большевики отождествляются с палачами:

Ольга разводит плечи:

— Странная какая-то революция.

И говорит с грустью:

— Я думала, они первым делом поставят гильотину на Лобном месте (9).

Большевицкая революция — “смена голов”, насильственный процесс, который пронизывает весь роман единым повествованием, состоящим из рассыпанных элементов, связанных друг с другом по некоторым ассоциативным деталям-доминантам. Однако Мариенгоф не противопоставляет внешнего мира внутреннему, а описывает их параллельно и разрешает им развиваться по своим внутренним законам. Текст, со своей стороны, самоорганизуется по этим законам, и монтажный роман с уже достроенными “третьими” демонтируется в конце, отражая таким образом развитие сюжета.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Далее указания на данное издание даются в тексте в круглых скобках. Когда речь будет идти о целых фрагментах (главах, помещенных под годами), мы будем использовать указание типа [1918:1], т. е. упоминается и год, и порядковый номер фрагмента.
- ² Мариенгоф дописал роман осенью 1928 г., а опубликован он был в Берлине уже в октябре того же года. В конце 1929 г. роман был осужден на собрании Московского отдела ВССП, как “антиобщественное проявление в области литературы”, и его публикацию запретили. (См.: Аверин 1988: 478; Мсвай 1990: 153–154).
- ³ См.: Мариенгоф 1994: 136. Мариенгофу хотелось издавать “Роман без вранья” под одной обложкой с другими воспоминаниями “Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги” и “Это вам, потомки!”
- ⁴ См.: Шумихин 1990: 16; см. также: Markov 1980: 119. О реакции есениноведов см., например: Наумов 1973: 178.
- ⁵ См.: Б. п. 1929: 135; см. также: Устинов 1989: 103.
- ⁶ Можно обнаружить много кажущихся сходств: у них отчасти общая биография, они оба из Пензы, и Владимир является таким же “буржуазным денди” в Советской республике, что и Мариенгоф. Следует отметить, что то же самое касается второго художественного романа Мариенгофа “Бритый человек” (см.: Мсвай 1990: 159).

- 7 Нам представляется целесообразным говорить об *ин-* (а не *интер-*) текстуальности, т. к. речь идет о конкретных фрагментах других текстов в одном тексте. Об *интексте* см.: Тороп 1981; 1995: 125–126.
- 8 См.: КЭС 1986: 276.
- 9 См.: Эйзенштейн 1964–1971. Т. 2: 277.
- 10 См. также: Тименчик 1989: 145.
- 11 Ср. формулировку Эйзенштейна: «родится глагол, процесс из сопоставления двух результатов: начального и конечного, например, кинофеномен как мы его описали из двух рядом стоящих клеток. Или практика китайского иероглифа, которая дает понятие *действия* “подслушивать” родится из столкновения двух (существительных) предметов: *изображения* “двери” и *изображения* “уха”» (Эйзенштейн 1964–1971. Т. 2: 429).
- 12 См.: Шершеневич 1916: 32.
- 13 См.: Эйзенштейн 1964–1971. Т. 2: 163.
- 14 Некоторые связи имажинистской поэтики с теориями Эйзенштейна были изучены Нилс Аке Нилссоном — см.: Nilsson 1970: 66–73.
- 15 О типах взаимодействия фрагментов (гетерогенный и гомогенный монтаж) см. нашу работу: Хуттунен 1997: 142–144.
- 16 Эта связь достаточно часто упоминается исследователями — см.: Mcvay 1990: 154; Brodsky 1990: V; Аверин 1988: 478.
- 17 См.: Эйзенштейн 1964–1971. Т. 2: 159.
- 18 Ср. Лотман 1992: 180: “подлинный документ, включенный в художественный текст, делается художественным знаком документальности и имитацией подлинного документа”.
- 19 См.: Лотман 1981: 18.
- 20 О раздроблении образа персонажа в монтажном кино см.: Эйзенштейн 1964–1971. Т. 2: 170; Ямпольский 1993: 351. Все образы персонажей “Циников” строятся по тому же принципу, что и в монтажном кино. Персонажи изображены метонимически с помощью ассоциативных деталей, и задача читателя — реконструировать целые образы из этих рассыпанных доминантных частей-изображений. Доминанта изображения *Сергея* — “прыгающая голова” и “розовое пятно на правой щеке”; служанки *Марфуши* — “мягкие босые ноги”; нэпмана *Докучаева* — “ладони, которыми хорошо забивать гвозди”; тов. *Мамашева* — “восторженная слюна” и т. д. Определенным центром этой фрагментации является, однако, мотив “оторванных голов”, о котором см. ниже.
- 21 Мариенгоф декларирует в своей теоретической статье “Буян-Остров” (1920) соитие “чистого” с “нечистым” в шокирующих сопоставлениях, чтобы “вызвать у читателя максимум внутреннего

напряжения. Как можно глубже всадить в ладони читательского восприятия занозу образа” (Мариенгоф 1997: 34). Подобные сочетания весьма характерны и в поэзии, и в прозе Мариенгофа. Следует отметить также, что данная идея близка к концепции Эйзенштейна “монтажа аттракционов” (ср.: Эйзенштейн 1964–1971. Т. 2: 270).

ЛИТЕРАТУРА

- Аверин 1988: *Аверин Б. В.* Проза Мариенгофа // Мариенгоф А. Б. Роман без вранья. Циники. Мой век, моя молодость, мои друзья и подруги. Л., 1988. С. 473–479.
- Б. п. 1929: <Без подписи>. Покаяние Мариенгофа // Воля России. 1929. № 12. С. 134–135.
- Иванов 1988: *Иванов В. В.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 119–148.
- КЭС 1986: Кино: Энциклопедический словарь. М., 1986.
- Лотман 1981: *Лотман Ю. М.* Текст в тексте // Труды по знаковым системам 14. Тарту, 1981. С. 3–18.
- Лотман 1992: *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Мариенгоф 1928: *Мариенгоф А. Б.* Циники. Берлин, 1928.
- Мариенгоф 1994: *Мариенгоф А. Б.* Это вам, потомки! Записки сорокалетнего мужчины. Екатерина. СПб, 1994.
- Мариенгоф 1997: *Мариенгоф А. Б.* Буян-Остров. Имажинизм // Поэты-имажинисты. СПб, 1997.
- Наумов 1973: *Наумов Е.* Сергей Есенин. Личность. Творчество. Эпоха. Л., 1973.
- Тименчик 1989: *Тименчик Р. Д.* К вопросу о монтажных процессах в поэтическом тексте // Труды по знаковым системам 23. Тарту, 1989. С. 145–150.
- Тороп 1981: *Тороп П. Х.* Проблема интекста // Труды по знаковым системам 14. Тарту, 1981. С. 31–44.
- Тороп 1995: *Тороп П.* Тотальный перевод. Тарту, 1995.
- Устинов 1989: *Устинов А.* Без вранья // Литературное обозрение. 1989. № 9. С. 103–104.
- Хуттунен 1997: *Хуттунен Т.* Монтажный принцип в романе А. Б. Мариенгофа “Циники” // Русская филология. 8. Тарту, 1997. С. 141–148.
- Шершеневич 1916: *Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916.

- Шершеневич 1920: *Шершеневич В.* $2 \times 2 = 5$. Листы имажиниста. М., 1920.
- Шумихин 1990: *Шумихин С.* Глазами великолепных очевидцев // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 5–20.
- Эйзенштейн 1964–1971: *Эйзенштейн С. М.* Избранные произведения: В 6 т. М., 1964–1971.
- Ямпольский 1993: *Ямпольский М.* Память Тиресия: Интертекстуальность и кинематограф. М., 1993.
- Brodsky 1990: *Brodsky J.* Preface // Mariengof A. Les Cyniques. Paris, 1990. I–VI.
- Huttunen 1997: *Huttunen T.* Montaasi ja teksti // Synteesi. 1997. N 4.
- Markov 1980: *Markov V.* Russian Imagism 1919–1924. Giessen, 1980.
- Mcvay 1990: *Mcvay G.* The Prose of Anatolii Mariengof // From Pushkin to Palisandriia. Essays on the Russian Novel in Honour of Richard Freeborn. New York, 1990. P. 140–167.
- Nilsson 1970: *Nilsson N.* The Russian Imaginists. Stockholm, 1970.

СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА В РОМАНЕ А. ПЛАТОНОВА “СЧАСТЛИВАЯ МОСКВА”

ХЕЛИ КОСТОВА

Роман “Счастливая Москва” писался в тяжелейший и внутренне противоречивый период творчества, с 1932 по 1936 гг. Платонов, названный после публикаций “Усомнившегося Макара” (1929) и “Впрок” (1931) “кулацким агентом” и “классовым врагом”, был фактически объявлен вне советской литературы и не имел возможности печататься. В сложившейся ситуации Платонов все-таки продолжал писать и активно искал возможности вновь включиться в текущий литературный процесс. Многократные обращения к корифею советской литературы, М. Горькому, не дали результата¹, однако в начале 1934 г. Платонов был включен в состав писательской бригады, задачей которой было написание коллективной книги о жизни новой советской Средней Азии. Так появились повесть “Джан” и рассказ “Такыр”, который удалось опубликовать в 1934 году (“Красная новь”, 1934, № 9). Однако еще до поездки в Туркмению был начат новый роман. Возможно, работа над ним была попыткой присоединиться к другой писательской акции по “идеологическому заказу”². Этот роман планировался Платоновым как повествование о новой социалистической Москве и о молодежи, строящей новый мир. Первые шесть глав романа “Счастливая Москва”, в самом деле, несут следы этого стремления: перед читателем — картина первой пятилетки с ее грандиозными стройками, парашютистами и прочими энтузиастами нового соцстроительства. Однако уже в этих первых “геройских” шести главах появляются “трещины”, портящие общую оптимистическую картину: сквозь энтузиазм проглядывает одиночество и тоска, за видимым благополучием героев и окружающего их мира обнаруживается их глу-

бинная противоречивая сущность. Мир “счастливой” Москвы постепенно оказывается антимиром, в котором царят энтропия, одиночество и смерть.

За планом реалистического повествования платоновского мира стоит явный мифологический элемент, начиная с архетипических бинарных оппозиций, с помощью которых моделируется платоновский мир. Высокую моделирующую роль играют, в частности, пространственные оппозиции верха и низа, близи и дали, замкнутого и открытого пространства, линейного и кругового движения. И время, и пространство платоновских произведений имеют двоякий характер: с одной стороны, это конкретно-историческое время и пространство эпохи строительства социализма в России, но, с другой стороны, речь идет о вечно-экзистенциальном времени и пространстве поисков смысла жизни. В мифопоэтическом пространстве платоновских произведений пространственные образы тесно связаны с временными — с будущим и прошлым, началом и концом, текущим моментом и вечностью³. Актуализируется и ряд отдельных пространственных образов, известных своей центральной функцией в архаических и космологических текстах, таких как дорога или ворота. Пространственные структуры и образы становятся носителями идеологических и экзистенциальных ценностей и играют таким образом центральную роль в создании смысла текста. Пространственная модель мира оказывается тем организующим элементом, вокруг которого строятся и непространственные его характеристики (Лотман 1971: 266–269). В нашем анализе мы стремимся показать, как язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств организации художественного мира романа “Счастливая Москва”⁴.

1. Общие замечания

Место действия романа — Москва первой половины 30-х гг. В отличие от “Чевенгура” и “Котлована”, место действия указано точно и определенно. Москва была всегда для платоновских людей “верховым руководящим городом” (“Впрок”), “городом идейных людей и науки”, манящим к себе платоновских правдоискателей (см. Корниенко 1995: 323; Малыгина 1995: 278). Это стремление в Москву реализовано и в судьбе героев

“Счастливой Москвы”: там оказалась после скитаний по стране главная героиня, сирота Москва Честнова, туда же приехал из деревни крестьянский сын Жуйборода, впоследствии взявший имя Семен Сарториус. Город Москва, сыгравший некогда роль “собирательницы земель”, продолжает, таким образом, выполнять функцию “собирания людей” (Яблоков 1995: 225). В образе Москвы реализуется мифологическое представление о сакральном центре, вокруг которого организовано кольцеобразное, расширяющееся пространство (Топоров 1983: 233). Эта древняя мифологическая схема использована и в социалистическом мифе 30-х гг. о Москве как о центре советской Родины (см. Гюнтер 1991: 134–136).

Однако наряду с комплексом положительных коннотаций (центр земли, центр науки и культуры и т. п.) Москва всегда наделялась в платоновском творчестве и чертами, которые делали ее образ принципиально амбивалентным. Еще в раннем “Рассказе о многих интересных вещах” (1923) Москва оказывается местом обитания механических роботов, созданных в лабораториях Прочного человека; далее в рассказе “Усомнившийся Макар” (1929) Москва олицетворена в образе безучастного к судьбе Макара Научного человека. Эти коннотации Москвы как бездушного, бюрократического, равнодушного к судьбе отдельного человека пространства сменяются в романе “Счастливая Москва” отрицательными характеристиками несколько иного свойства. Если раньше оценка Москвы определялась отстраняющим взглядом со стороны, взглядом пришельца, то в романе “Счастливая Москва” это уже взгляд изнутри: герои романа — органическая часть разрушенного, больного, мучающегося московского пространства.

В романе возникает двойкий образ Москвы. С одной стороны, город олицетворен в героине романа, в девушке Москве Честновой, с другой — конкретный образ персонажа обретает “городские” коннотации, придающие ему символическое значение (Яблоков 1995: 222). Индивидуально-психологические вопросы объединяются с вопросами историософскими и космическими. Девушка Москва наделяется чертами города: подобно ему, она является центром, который притягивает к себе всех остальных героев, притягивает своей силой, красотой, большими размерами. Девушка-Москва столь же прекрасна,

но, одновременно, безобразна и бездушна, сколь и город-Москва⁵. Пространство города-Москвы, в свою очередь, понимается как тело женщины⁶, в котором, как в Москве Честновой, преобладает сладострастный низ: сердце города переместилось в его кишки, в строящееся метро, которое представлено в романе в виде смертоносной трубы, которая является источником неконтролируемой, опасной стихии, однако мыслится и как локус, где упрятана тайна бытия, разгадка человеческого существования. Так же как мужские герои романа одержимы идеей докопаться до недр женского организма в поисках души, т. е. тайны бытия, так же и Москва Честнова в поисках смысла жизни спускается вглубь земли, на строительство метро. Соответствующим образом крах экзистенциальных поисков мужских героев повторяется в потере Москвой Честновой ноги под землей.

2. *Оппозиция “верх-низ”*

Сюжетное развитие романа определяется во многом оппозицией верха и низа. Три первые главы романа — это описание “ясной и восходящей жизни” (9)⁷ Москвы Честновой, ее превращения из скитающегося по стране беспризорника во всесоюзную знаменитость. В пространственном отношении линия судьбы Москвы Честновой находит свое воплощение в ее устремленности ввысь, к небу, к облакам:

Из природы ей нравились больше всего ветер и солнце. Она любила лежать где-нибудь в траве и слушать о том, что шумит ветер в гуще растений, как невидимый, тоскующий человек, и видеть летние облака, плывущие далеко над всеми неизвестными странами и народами; от наблюдения облаков и пространства в груди Москвы начиналось сердцебиение, как будто ее тело было вознесено высоко и там оставлено одно (10).

Любовь к воздуху и ветру определила и выбор будущей профессии Москвы Честновой: она стала парашютисткой.

В платоновской модели мира верх наделяется вначале довольно традиционными коннотациями простора и свободы, а низ, земля — тесноты и несвободы (“простая плохая земля” (10), “скошенные пространства пустой, оголтелой земли” (36) и др.). Потребность оторваться от земли носит у платоновских героев экзистенциальный характер, и с наибольшей

силой этот порыв к освобождению от земных уз выражен именно у Москвы Честновой. Только она сумеет реализовать порыв человечества к свободе, легкости, к освобождению от собственной тяжести.

Полет в художественной системе Платонова выступает в одном ряду со странствием, являясь его наивысшим выражением (Дмитровская 1994: 85). Кроме того, небо сохранило коннотации христианского рая, страны бессмертия и вечного блаженства, только теперь это утопический рай обезбоженного XX века⁸.

Один из молодых энтузиастов романа, авиаконструктор Мульдбауер мечтает:

Скорее же покончить с тяжкой возней на земле, и пусть тот же старый Сталин направит скорость и напор человеческой истории за черту тяготения земли — для великого воспитания земли — для великого воспитания разума в мужестве давно предназначенного ему действия. <...> Мульдбауер говорил о слое атмосферы на высоте где-то между пятьюдесятью и стами километров: там существуют такие электромагнитные, световые и температурные условия, что любой живой организм не устанет и не умрет, но будет способен к вечному существованию среди фиолетового пространства. Это было “Небо” древних людей и счастливая страна будущих: за далью низко стелющейся непогоды действительно находится блаженная страна. Мульдбауер предсказывал близкое завоевание стратосферы и дальнейшее проникновение в синюю высоту мира, где лежит воздушная страна бессмертия; тогда человек будет крылатым, а земля останется в наследство животным и вновь, навсегда зарастет дебрями своей ветхой девственности (22, 25–26).

Это утопическое пространство неба, встречающееся уже в научно-фантастических рассказах воронежского периода, вновь воспроизводится в романе, однако теперь уже в ироническом освещении. Отказ от утопии выражен в реакции Сартoriusa на мечтания Мульдбауера: он

грустно улыбнулся; он хотел бы сейчас остаться в самом низу земли, поместиться хотя бы в пустой могиле и неразлучно с Москвой Честновой прожить жизнь до смерти (26).

Однако уже ранее в романе небо дискредитируется. В третьей главе, в сцене падения Москвы Честновой с горящим парашю-

том, обнаруживается амбивалентная сущность неба: воздух оказывается “мертвым веществом”:

Она летела с горячими красными щеками и воздух грубо драл ее тело, как будто он был не ветер небесного пространства, а тяжелое мертвое вещество, — нельзя было представить, чтобы земля была еще тверже и беспощадней. “Вот какой ты, мир, на самом деле! — думала нечаянно Москва Честнова, исчезая сквозь сумрак тумана вниз. — Ты мягкий, только когда тебя не трогаешь! (13–14)

Аллегорическое прочтение романа, предложенное Н. Друбек-Майер (1994: 251–267), раскрывает в Москве Честновой современную, советскую ипостась Софии, Божьей Премудрости. В пародийном образе Москвы Честновой сохранена пневматическая, воздушная и небесная сущность Софии: в образе “горящего парашюта” можно увидеть “огневидные крылья” Софии⁹. Однако сцену с горящим парашютом и падением Москвы Честновой можно интерпретировать и как изгнание падшего ангела из рая. Такое прочтение сцены поддерживается многократно возникающим в романе образом ангела¹⁰.

Падение с горящим парашютом оказывается поворотным моментом в судьбе Москвы Честновой. С этого момента полет постепенно сменяется падением, летание — ползанием. Почувствовав воздух как “тяжелое мертвое вещество”, Москва Честнова одновременно делает и первое экзистенциальное открытие: легкость бытия оказывается мнимой, истинная его ипостась — тяжесть и грубость. Непреодолимое тяготение к недрам земли, которое почувствовала Москва Честнова во время падения, в дальнейшем все усиливается. Работа в районном военкомате и знакомство с вневойсковиком Комягиным сближает ее с городским дном, с его социальным и экзистенциальным низом. Жакт, в котором живет Комягин, наделен традиционными признаками низа: теснотой, материальностью, сладострастием:

До канцелярии жакта шел деревянный коридор, по обе стороны его жили вероятно многодетные семьи — там сейчас с обидой и недовольством кричали дети, деля пищу на ужин между собой. Внутри деревянного коридора стояли жильцы и беседовали на все темы, какие есть на свете, — о продовольствии, ремонте дворовой уборной, о будущей войне, о стратосфере и смерти местной

глухой и безумной прачки. На стенах коридора висели плакаты Мопра, Управления сберкасс, правила ухода за грудным ребенком, человек в виде буквы “Я”, сокращенный на одну ногу уличной катастрофой, и прочие картины жизни, пользы и бедствий (17).

Жакт — пространство телесности: пота, ночных звуков совкупления, шума пищеварения. Однако и он — всего лишь проходной пункт на пути Москвы Честновой все глубже в недра земли. Кульминацией этого спуска является ее работа на строительстве московского метрополитена, где она попадает в аварию, в результате которой у нее ампутируют ногу. Актуальная в то время тема жертв во имя строительства нового мира обнаруживает здесь и мифологические, и психоаналитические коннотации: с одной стороны, метро — это мифологическое царство смерти, путь в которое лежит через символические ворота¹¹:

На Каланчевской площади за дощатой изгородью шахты сопели компрессоры метрополитена. У рабочего входа висел плакат: “Комсомолец, комсомолка! Иди в шахту метро!...”. Москва Честнова поверила и вошла в ворота: она желала быть везде соучастницей и была полна той неопределенностью жизни, которая настолько же счастлива, как ее окончательное решение (38).

С другой стороны, метро, кишки города, можно интерпретировать в качестве смертоносной трубы, где происходит символическая кастрация главной героини. Строительство метро — попытка управления бессознательным в коммунизме: в потере ноги Москвы реализуется не только космическая утопия уничтожения души мира (и бессознательного) — но и самой себя (России) (Друбек-Майер 1994: 261–265). В образе безногой Москвы Честновой можно усмотреть и типичную представительницу мазохистского психотипа сталинской эпохи, который рассматривал физический недостаток как высшую ценность (см. Смирнов 1994: 233–257). Поэтому и безногая Москва Честнова парадоксальным образом не теряет своей привлекательности в глазах мужчин, а даже нравится им еще больше (“... и она ходила без костылей, с одной тростью, на которой все, кому Москва нравилась, уже успели вырезать свои имена и даты и нарисовать символы безумных страстей” — 44). Как указывает Н. Друбек-Майер, на аллегориче-

ском уровне это означает то, что именно поврежденная Россия — самая привлекательная и настоящая (1994: 262).

После потери ноги Москва Честнова утрачивает свою воздушную сущность окончательно. Она возвращается в жакет Комягину, погружается на дно как физически, так и духовно: из прекрасной девушки она превращается в бабу-ягу с деревянной ногой, садистски издевающейся над своим сожителем Комягиным. В платоновском мире побеждает низ с его инстинктивной жизнью: в последней главе романа это подтверждается судьбой Сарториуса, историей его превращения в безвестного советского служащего Груняхина.

Однако оценка низа у Платонова амбивалентна: это не только рабство инстинктов, материального начала, но и убежище, укрытие от враждебного внешнего мира. Недаром героям романа столь привлекательны всякие впадины земли: ямы, овраги, могилы¹². Именно в землемерной яме происходит единственное сближение Москвы Честновой и Сарториуса. В примере, который мы привели выше, могила является тем местом, где Сарториус хотел провести остаток жизни до смерти: во сне он видит себя, счастливого, в темноте могилы (33). Подобная амбивалентная оценка верха и низа содержится и в представлениях героев о человеческом теле: голова как орган сознания и мысли видится платоновскими людьми не только как положительное рациональное начало, но и как источник разрушительных проектов и отчуждения от мироздания; соответственно телесный низ мыслится не только как источник враждебных инстинктов, но и как тайник, где упрятана разгадка человеческого существования.

3. *Оппозиция “замкнутое-внутреннее/открытое-внешнее” пространство*

Наряду с оппозицией верха и низа значительную моделирующую роль в романе играет и оппозиция замкнутого, внутреннего и открытого, разомкнутого, внешнего пространства. Несмотря на то, что в романе нет таких явных пространственных образов, как дорога и степь в Чевенгуре¹³ или котлован и строящийся общепролетарский дом в “Котловане”, в нем все-таки можно обнаружить ряд важных структурных и смыслопорождающих образов: таковыми в романе являются дома и

квартиры Москвы *versus* даль, бескрайние просторы России. Традиционно образы замкнутого пространства — дом, город, родина — наделяются признаками положительного свойства: “родной”, “теплый”, “безопасный”, — и противостоят разомкнутому внешнему пространству с его признаками “чужого”, “враждебного” и “холодного” (Лотман 1971: 277–278). У Платонова же главная характеристика этих образов — их принципиальная амбивалентность.

Герои романа принадлежат к разным типам пространства: условно можно говорить о героях закрытого и разомкнутого пространства (см. Лотман 1971: 279): Москва Честнова и мужские герои-энтузиасты: Сарториус-Самбикин-Божко — герои разомкнутого пространства, а Комягин — герой закрытого пространства; правда, Сарториус и Божко в конце романа переходят из героев разомкнутого пространства в герои замкнутого пространства.

Главный образ замкнутого/внутреннего пространства — это дом, квартира. До “Счастливой Москвы” образ дома в платоновском творчестве всегда уступал образу дороги или бесцельному блужданию по степи: платоновские странники, правдоискатели, всегда покидали дом во имя поисков смысла жизни, который предполагалось найти где-то там, за горизонтом¹³. Дом находит свое оправдание только в виде коллективного жилища будущего, куда поселится для жизни в вечном счастье пролетариат всей земли (ср. общий дом “Невеста” в “Рассказе о многих интересных вещах” и “Общепролетарский дом” в “Котловане”).

Герои “Счастливой Москвы” больше не странствуют: действие романа происходит в ограниченном московском пространстве. Только в Москве Честновой сохранился порыв платоновских правдоискателей к странствию. Ее неприятие мира внутреннего и замкнутого находит свое отражение и в измененном образе самого дома. В романе возникает тема “ложного дома” (Лотман 1992б: 459). Квартиры, в которых она живет, отличаются принципиальной открытостью и отсутствием интимности. Примечателен в этом отношении эпизод поселения у Москвы Честновой случайного человека с улицы:

Дверь в свою квартиру Москва Честнова часто забывала закрывать. Однажды она застала незнакомого человека, спящего на

полу на своей верхней одежде. Москва подождала, пока проснет-ся ее усталый гость. Он проснулся и сказал, что будет тут жить в углу — больше ему нигде (15).

О лишении дома статуса закрытого и интимного пространства говорит и тот факт, что Москва Честнова постоянно вторгается в чужое закрытое пространство. Одинаково бесцеремонно она входит в чужое жилище и заглядывает в чужие окна:

Честнова пошла к центру, глядя во все попутные ярко освещенные окна жилищ и останавливалась у некоторых из них. <...> Москва настолько интересовалась происходящим на свете, что вставала носками туфель на выступы фундамента и засматривалась внутрь квартир, пока ее не осмевали прохожие (36).

Для Москвы Честновой замкнутое, внутреннее, ограниченное пространство дома — источник опасности. Как представитель утопического мировоззрения, она воспринимает дом как источник ложного довольствия и эгоизма:

Все люди были заняты лишь взаимным эгоизмом с друзьями, любимыми идеями, теплом новых квартир, удобным чувством своего удовлетворения. <...> В домах ей не было радости, в тепле печей и в свете настольных абажуров она не видела покоя. Она любила огонь дров в печах и электричество, но так, как если бы сама была не человеком, а огнем и электричеством — волнением силы, обслуживающей мир и счастье на земле (36–37).

Дом лишился привычных коннотаций и для мужских героев-энтузиастов. Их жизнь проходит в казенных помещениях контор, фабрик, конструкторских бюро и институтов. В своих квартирах они ощущают себя одинокими, никому не нужными, там их одолевает тоска и отчаяние. Лишь для Комягина его комната в жакте представляется убежищем, защитой от враждебного внешнего мира: только там, забыв себя и окружающий мир, он чувствует себя спокойным и счастливым.

Неприятие замкнутого пространства распространяется и на восприятие собственного “я”. Собственное тело, его ограниченное пространство ощущается платоновскими людьми как бремя, как клетка, мешающая свободному полету, воссозданию гармонии с окружающим миром. Как пишет М. Дмитриевская (1994: 77–78), «Платонов делает акцент на последствиях отрыва человека от природы, выделения человека из общего потока космической жизни. Утрата связей с природой сопро-

вождается рождением человеческого самосознания, человеческого “я”. Так человек приобретает жестко замкнутое в своих границах существование, однако бывшее единство с миром продолжает оставаться для человека тайно вожденным образом. <...> Разрыв связей с мировым целым ведет к ощущению внутренней пустоты, замкнутость в себе порождает ощущение тяжести. Это невыносимо для человека, и он ищет выхода за свои пределы, стремясь, с одной стороны, наполнить свою душу, с другой, рассеять ее вовне. Цель здесь одна — устранение раздробленности человеческого существования, восстановление целостности бытия».

Такое понимание положения человека в мире отражено и в поступках героев “Счастливой Москвы”. С одной стороны, возможность преодоления собственной замкнутости видится им в другом человеке: отсюда их постоянная физическая тяга друг к другу. С другой стороны, герои романа допускают возможность еще более радикального варианта выхода за пределы собственного ограниченного существования: Москва Честнова мечтает “покинуть как-нибудь самое себя, свое тело в платье, и стать другим человеком — женой Гунькина, Самбикиным, вневойсковиком, Сарториусом, колхозницей на Украине...” (23), а Сарториус в конце романа даже осуществит это желание:

Душа Сарториуса испытывала страсть любопытства. Он стоял с сознанием неизбежной бедности отдельного человеческого сердца; давно удивленный зрелищем живых и разнообразных людей, он хотел жить жизнью чужой и себе не присущей. <...> Основная обязанность жизни — забота о личной судьбе, ощущение собственного, постоянно вопиющего чувствами тела — исчезла, быть непрерывным, одинаковым человеком он не мог, в нем наступала тоска (52).

В последней главе романа Сарториус едет на Крестовский рынок, покупает себе паспорт некоего Ивана Степановича Груняхина и начинает жить другой, новой жизнью. Однако эта попытка преодоления собственной судьбы не приводит к успеху: новая жизнь Груняхина оказывается еще более замкнутой и жестокой, чем прежняя. Это тюрьма, из которой уже нет выхода. Подобную судьбу переживает и “уединившийся квартирным браком” Божко.

В целом образ дома, лишившийся привычных ему признаков “теплоты” и “защиты”, отражает те изменения, которые произошли в России за годы советской власти. Оценка Платоновым этих изменений, однако, амбивалентна: с одной стороны, он относится с явной симпатией и сочувствием к своим молодым героям и их утопическому проекту построения нового мира, но, с другой стороны, к моменту написания романа Платонову уже стала ясна принципиальная неосуществимость этих мечтаний: отсюда ирония и гротеск в романе. Несмотря на глубокое разочарование, Платонов не стал идеализировать старый, домашний уклад жизни: в жалких образах Комягина и Сарториуса-Груняхина звучит лишь сожаление об утраченных возможностях и идеалах и смирение с реальностью.

Представление о жизни как о пути имеет широкое распространение в различных религиозных и мифопоэтических традициях. В творчестве Платонова мифологема “жизнь-путь” тоже имеет широкое распространение. “Переживание жизни как имеющей направление порождает представление о жизни как о преодолении пространства, о жизни как дороге, пути. У Платонова зримость этого образа усиливается подчеркнуто пространственной интерпретацией жизни. <...> Слова *дорога* и *жизнь* у Платонова рядоположены, а выражения *путь жизни* и *дорога жизни* допускают как метафорическое, так и буквальное прочтение” (Дмитровская 1994: 81). Тема жизни как дороги вновь возникает в романе “Счастливая Москва”. “Большая дорога жизни вдаль” (36), поиском которой занята главная героиня романа, равнозначна поискам смысла жизни¹⁴.

Бескрайняя даль и небо — центральные образы открытого, разомкнутого пространства в романе “Счастливая Москва”. Эти образы тесно связаны с утопической темой в платоновском творчестве: именно в них заключены чаяния и надежды платоновских людей на лучшее будущее, обнаружение смысла жизни¹⁵. За некоторыми исключениями герои романа ведут довольно оседлый образ жизни, они, в отличие от героев “Чевенгура” и “Котлована”, не странствуют по России¹⁶. Главное из этих исключений — сама Москва Честнова. Именно она ближе всего к типу платоновских странников. Осиротев в го-

ды гражданской войны, она “несколько лет ходила и ела по родине, как в пустоте, пока не очнулась в детском доме и в школе” (9). Впоследствии она из школы сбежала, и далее ее жизнь — серия уходов. Она уходит от своего первого мужа (“... в одно утро Москва почувствовала такой томящий стыд своей жизни, не сознавая точно, от чего именно, что поцеловала спящего мужа в лоб на прощание и ушла из комнаты, не взяв с собой ни одного второго платья. До вечера она ходила по бульварам и по берегу Москвы-реки, чувствуя один ветер сентябрьской мелкой непогоды и не думая ничего, как пустая и усталая” — 10), бросает всех своих любовников и покидает любое жилище ради поисков “коммунизма”, смысла жизни. В уходе ей виделась возможность счастья: за порогом дома ее ждала “бесчисленная жизнь, давно томящая ее сердце предчувствием неизвестного наслаждения” (30). Стихия Москвы Честновой — движение ввысь и вдаль. Как пишет М. Дмитриевская (1994: 82–84), “человек, ощущая свою закованность и ограниченность, ищет выхода из себя в действии. Так у Платонова возникает мотив движения — как избавление от телесной и духовной тесноты, духоты и тяжести. <...> Странствие, таким образом, есть способ преодоления жизни с целью обретения бытийственной полноты <...>”. Как для Москвы Честновой невыносимо существование в ограниченном, замкнутом пространстве, так для нее немыслимо и никакое круговое движение. Прямолинейная направленность вдаль и замкнутый круг повторения отчетливо противопоставляются в ресторанном эпизоде романа:

Сферический зал ресторана, оглушенный музыкой и воплями людей, наполненный мучительным дымом курения и газом сдавленных страстей, этот зал словно вращался — всякий голос в нем раздавался дважды и страдание повторялось; здесь человек никак не мог вырваться из обычного — из круглого шара своей головы, где катались его мысли по давно проложенным путям, из сумки сердца, где старые чувства бились как пойманные, не впуская ничего нового, не теряя привычного, и краткое забвение в музыке или в любви ко встречной женщине кончалось либо раздражением, либо слезами отчаяния (37).

Ресторан и круговое движение танца отождествляются с ненавистным старым природным порядком вещей, против которо-

го борются юные строители нового мира: вращение танца — это порочный круг жизни и смерти, деторождения и инстинктов, вечно повторяющихся сюжетов страдания и отчаяния¹⁷. Этому старому природному порядку противопоставляется новый мир в образе открывающегося за окнами “поля, открытого в плоскость бесконечности” и “стрелы действия и надежды, направленной для безвозвратного движения вдаль, в прямое жесткое пространство” (37).

Завороженность далью и неприятие близости — коллизия, которая повторяется во всех значительных платоновских произведениях. Даль, утопическое пространство за горизонтом было всегда предпочтительнее для платоновских героев, чем близкое, частное, настоящее. Кроме Москвы Честновой в даль устремлен и Божко с его перепиской на эсперанто с трудящимися всего мира. Во второй главе романа, которую Платонову удалось опубликовать как отдельный рассказ под названием “Любовь к дальнему” (журнал “30 дней”, 1934, № 2), показана принципиальная неспособность Божко к контакту с реальным человеком, находящимся рядом: даже собственное тело, его потребности игнорируются ради дали. Однако, как можно убедиться, авторская оценка дали достаточно амбивалентна: уже эпитеты дали как “жесткого пространства” (37) или как места, “из которого не возвращаются” (53), говорят о том, что Платонов не разделяет замороженности своих героев. Следует также заметить, что противоречие между стремлениями и поступками Москвы Честновой (несмотря на повторяющиеся решения уйти в даль и не вернуться, она никуда не уходит, а наоборот, раз за разом возвращается к самому жалкому из своих поклонников, Комягину) и судьба Сарториуса и Божко (их “уединение квартирным браком”) подчеркивают амбивалентное содержание обоих образов, как дали, так и близости.

4. Образ забора

Коротко остановимся еще на одном пространственном образе, имеющем немаловажное значение в структуре пространства романа. Это образ забора, который находится между жактом, где живет Комягин, и “Медицинским экспериментальным институтом специального назначения для поисков долговечности и бессмертия”, в котором работает хирург Самбикин. Со

стороны жакта забор описывается как “длинный” и “сплошной” (16), а со стороны Медицинского института как “детского размера”, “накренившийся”, “поникший” (18) и “бедный” (19). Неизменный атрибут забора — нищий старик-скрипач, который во дворе жакта играет грустные мелодии.

В образе забора воспроизводится мифологическая *граница*, делящая пространство на два взаимно не пересекающихся подпространства, основным свойством которой является непроницаемость (Лотман 1971: 278). Однако существует определенная категория героев, функция которых — переход границы, непреодолимой для других, но не существующей в их пространстве (Лотман 1992а: 417–418). Такой “герой степи” в романе “Счастливая Москва” — Москва Честнова.

Очевидно, что забор — это граница между старым и новым миром. На одной стороне забора — ветхие трущобы, бедность и нужда, “аутсайдеры”, которым нет места в новой жизни, а на другой стороне — новый мир со строящимися высотными домами для новой элиты, широкими прямыми проспектами, ведущими в даль, клубами и ресторанами с их обильной едой и музыкой, институтами и конторами. Эти два мира чужды и враждебны друг другу, и контакт между ними осуществляется только через посредническую роль Москвы Честновой и старого скрипача. Москва Честнова свободно переходит от одного подпространства в другое, только она может пересекать границу, которая для других героев непреодолима. Границу переходит и музыка скрипача: ее одинаково слышно и на этой, и на той стороне забора. Образ скрипача олицетворяет то прошлое, которое основательно забыто молодыми героями, но которое все-таки живет где-то в глубине памяти. Выступая посредником, медиатором между старым, уходящим, и новым, наступающим мирами, музыка одновременно отсылает назад, в прошлое (“Самбикин услышал вдруг жалкую музыку, тронувшую его сердце не только мелодией, сколько неясным воспоминанием чего-то прожитого, оставленного в забвении” — 18–19) и обнажает суть настоящего момента (“Весь мир вокруг нее стал вдруг резким и непримиримым, — одни твердые тяжелые предметы составляли его и грубая темная сила действовала с такой злобой, что сама приходила в отчаяние и плакала человеческим, истощенным голосом на краю собственного без-

молвия. И снова эта сила вставала со своего железного поприща и громила со скоростью вопля какого-то своего холодного, казенного врага, занявшего своим мертвым туловищем всю бесконечность” — 16–17).

В конце романа границу двух миров переходит и Сарториус, но, в отличие от Москвы Честновой, которая свободна в своих перемещениях, движение Сарториуса имеет только одно направление: от вершины вниз, и этот путь лежит через жакт, где живет Комягин с калекой-Москвой. Таким образом, и социальное и экзистенциальное нисхождение Сарториуса получает свое пространственное выражение в пересечении границы, разделяющей два мира.

Заключение

Подводя итоги сказанному, можно заключить, что пространственные представления Платонова обнаруживают тесную связь с мифопоэтической традицией и могут быть описаны в системе оппозиций “центр-периферия”, “верх-низ”, “замкнутое-разомкнутое”, “внутреннее-внешнее”, “близь-даль”, “круг-линия” и т. д. На стилистическом уровне платоновский язык пропитан пространственными образами и выражениями, а на тематическом уровне пространственные отношения отражают те экзистенциальные проблемы, которые Платонов изучает. Как мы стремились показать, в романе Платонов стремится к снятию резкой противопоставленности между членами оппозиций, и это порождает принципиальную амбивалентность платоновских образов. В целом, благодаря пространственному языку, наравне с архаическими и мифологическими образами, платоновский роман о Москве 30-х годов выходит далеко за пределы рассказа о советской реальности и достигает более высокого, универсального уровня значений в рассмотрении вечных философских вопросов человеческого бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ О переписке Платонова с Горьким см.: Аннинский 1989, Корниенко 1993.
- ² Речь идет об акции Московского товарищества художников “Пролетарская Москва ждет своего художника”, предпринятой летом 1933 г. (Подробнее об этом см.: Корниенко 1997).
- ³ Как пишет В. Н. Топоров (1983: 232–233), «в мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства <...>. Неразрывность пространства и времени в этой модели мира проявляется не только в “специализированных” обозначениях времени <...> и частых случаях совпадения в обозначении больших единиц пространства и времени <...>, но и в том, что для первобытного или архаического сознания всякая попытка определения значимости пространства вне соотнесения его с данным отрезком (или точкой) времени, или, говоря иначе, вне идентификации фазы *поворота* пространства <...> принципиально неполна и тем самым лишена статуса истинности <...> и сакральности».
- ⁴ Важность пространственных отношений подчеркивается и таким формальным признаком платоновской поэтики, как избыточное употребление слова *пространство*: Платонов использует слово *пространство* и тогда, когда оно было бы опущено или заменено другими словами в нормативном языке. Характерно для Платонова и употребление слова *пространство* вместо видовых пространственных обозначений типа *земля, степь, поле* и т. д., а также использование в качестве пространственных обозначений слов, которые таковыми не являются в обычном языке: *природа, воздух, погода, лето* и т. д. (см.: Дмитриевская 1996: 77–89).
- ⁵ О московских коннотациях в русской литературе, в частности, в связи с противопоставлением *Петербург-Москва* см.: Топоров 1995а, Топоров 1995б, Корниенко 1997.
- ⁶ Ср. близость этой концепции мифологическому отождествлению Вселенной и человеческого тела (см. об этом: Топоров 1983: 244).
- ⁷ Все цитаты из романа с указанием страницы приводятся по публикации в журнале “Новый мир” (1991. № 9. С. 9–58). Публикация М. А. Платоновой.
- ⁸ О пространственно-временных координатах в утопии и антиутопии см.: Новикова 1997: 67–77.
- ⁹ Само уподобление Софии городу, Небесному Иерусалиму находит воплощение в образе Москвы Честновой, в ее уподоблении городу Москве (Друбек-Майер 1994: 254–255; Яблоков 1995: 224–225, 264).
- ¹⁰ Ср. размышление Самбикина о том, что “человеческое тело летало в каких-то погибших тысячелетиях назад <...>. Грудная клетка чело-

века представляет свернутые крылья” (22) или образ спящей Матрены Филипповны: “Ночью, когда жена и сын уснули, Иван Степанович стоял над лицом Матрены Филипповны и наблюдал, как она вся беспомощна, как жалобно было сжато ее лицо в тоскливой усталости и глаза были закрыты как добрые, точно в ней, когда она лежала без сознания, покоился древний ангел” (58).

- 11 Примечательно, что, согласно мифологическим законам, Москва Честнова возвращается из царства смерти уже в новом качестве, однако не в лучшем, а в худшем — без ноги.
- 12 Ср. “ночные овраги в полях” в воображении Москвы Честновой (43); Комягин собирается свалиться “в овраг личной смерти” (46) и т. д.
- 13 “У Платонова значимость горизонта подчеркнута тем, что именно там, вдали, находятся люди и предметы, которые человек хотел бы вобрать в себя, чтобы достичь окончательной полноты бытия. Стремление вдаль, любовь к дальнему носят у Платонова и его героев метафизический характер. Со стремлением вперед, за горизонт связана у человека надежда на слияние с дальними” (Дмитровская 1994: 80).
- 14 См. Агеносов (1997: 119): «Вытолкнутый “из природы” или привычного “круга существования” герой отправляется в путь. Его передвижение в пространстве означает возможность обретения истины, в которой платоновский герой испытывает телесную нужду. Платонов верил, что человек может понять свое место и предназначение в мире, только пропуская пространство через себя, сливаясь с ним и улавливая, “чем мир хочет быть”».
- 15 О связи открытого пространства и утопии в платоновском творчестве см.: Hansen-Löve 1994: 143–148.
- 16 Подвижность революционной эпохи сменилась застоєм сталинской эпохи: все движение кончилось (см. об этом: Beaudeau 1983: 483–484).
- 17 Примечателен диалог Москвы Честновой и ее ресторанный кавалер: “— Бросьте вы буксовать на одном и том же месте, — ответила ему Честнова. — Если полюбили, то перестаньте... Собеседник Москвы не согласился: — Мы рождаемся и умираем на груди женщины, — он слегка улыбнулся, — так полагается по сюжету нашей судьбы, по всему кругу счастья... — А вы живите по прямой линии, без сюжета и круга, — посоветовала Москва <...>” (37).

ЛИТЕРАТУРА

- Агеносов 1997: *Агеносов В. В.* Рецензия на книгу Н. М. Малыгиной "Художественный мир Андрея Платонова" // *Филологические науки*. 1997. № 3.
- Аннинский 1989: *Аннинский Л.* Откровение и сокровение (Горький и Платонов) // *Литературное обозрение*. 1989. № 9.
- Гюнтер 1991: *Гюнтер Х.* "Сталинские соколы" (Анализ мифа 30-х годов) // *Вопросы литературы*. 1991. № 11–12.
- Дмитровская 1994: *Дмитровская М. А.* Миросозерцательные истоки мифологемы жизнь-путь у А. Платонова // *Семантика русского языка в диахронии*. Калининград, 1994.
- Дмитровская 1996: *Дмитровская М. А.* Панпространственность в художественном мире А. Платонова. (Материалы к словарю языка писателя) // *Семантика русского языка в диахронии*. Калининград, 1996.
- Друбек-Майер 1994: *Друбек-Майер Н.* Россия — "пустота в кишках" мира. "Счастливая Москва" (1932–1936 гг.) А. Платонова как аллегория // *Новое литературное обозрение*. 1994. № 9.
- Корниенко 1993: *Корниенко Н. В.* История текста и биография А. П. Платонова (1926–1946) // *Здесь и теперь*, М., 1993. Вып. 1.
- Корниенко 1995: *Корниенко Н. В.* Повествовательная стратегия Платонова в свете текстологии // "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2.
- Корниенко 1997: *Корниенко Н. В.* "Москва во времени". Об одной литературной акции 1933 года // *Октябрь*. 1997. № 9.
- Лотман 1971: *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. Brown University, 1971.
- Лотман 1992а: *Лотман Ю. М.* Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн, 1992. Т. I.
- Лотман 1992б: *Лотман Ю. М.* Дом в "Мастере и Маргарите" // *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн, 1992. Т. I.
- Малыгина 1995: *Малыгина Н.* Модель сюжета в прозе А. Платонова // "Страна философов" Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2.
- Новикова 1997: *Новикова Т.* Пространственно-временные координаты в утопии и антиутопии: Андрей Платонов и западный утопический роман // *Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология*. 1997. № 1.
- Смирнов 1994: *Смирнов И. П.* Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994.

- Топоров 1983: *Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983.
- Топоров 1995а: *Топоров В. Н.* Петербург и “Петербургский текст русской литературы” (Введение в тему) // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Топоров 1995б: *Топоров В. Н.* “Минус”-пространство Сигизмунда Кржижановского // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М., 1995.
- Яблоков 1995: *Яблоков Е.* Счастье и несчастье Москвы (“Московские сюжеты” у А. Платонова и Б. Пильняка) // “Страна философов” Андрея Платонова: проблемы творчества. М., 1995. Вып. 2.
- Beaujour 1983: *Beaujour E. K.* Architectural discourse and early soviet literature // *Journal of the History of ideas.* 1983. V. XLIV. July–September. N 3.
- Hansen-Löve 1994: *Hansen-Löve A.* The structure of space in Platonov’s “Kotlovan” // *The Evolution of space in Russian Literature. A spatial reading of 19-th and 20-th century narrative literature.* Amsterdam, 1994.

КОНЕЦ ТЕКСТА КАК ОТСУТСТВИЕ КОНЦА

(К проблеме композиции романа “Мастер и Маргарита”)

ИРИНА БЕЛОБРОВЦЕВА, СВЕТЛАНА КУЛЬЮС

*Текст может демонстративно
кончаться “неконцом”.*

Ю. М. Лотман

Литературное произведение, при условии невмешательства внешних обстоятельств, традиционно завершается некоей заключительной частью (которая сама по себе может иметь весьма разнообразные формы), воспринимаемой как особый компонент текста в силу того, что ему придан статус последнего слова развернутого авторского высказывания, “венца текста”. По справедливому утверждению Ю. М. Лотмана, “кодирующая функция отнесена к началу, а сюжетно-“мифологизирующая” — к концу” (Лотман 1970: 266). Маркированность конца текста — один из традиционных, но не единственных способов его завершения. Литература знакома и с приемами стилизации незавершенности текста.

Встречается, однако, еще один тип произведений, авторы которых, делая игру одним из конструктивных принципов организации художественного целого, распространяют принцип игры и на композицию в целом, и на “конец” текста. В качестве примера можно привести финал романа В. Набокова “Дар”, где на пространстве одного небольшого абзаца развивается замысловатая игра, в которой завершение собственного романа пронизано финалом другого — “Евгения Онегина”. При этом конец романа (“граница”, “черта страницы”, “точка”) — в обоих случаях — произвол авторов и реальность для профана, а “для ума внимательного нет границы”. Точка

оказывается ложным знаком финала. Текст наделяется инерцией продолжения своего движения, звучания (“слух не может сразу расстаться с музыкой”), вплоть до “бытия” героев за “чертой страницы”. Смысл заключительного словосочетания “и не кончается строка” (Набоков 1990: 330) вступает в противоречие со своей композиционной функцией.

В ряд произведений, в которых игровая линия русской литературы и, в частности, игра с финалом произведения проявилась особенно ярко, с полным основанием может быть включен роман Михаила Булгакова “Мастер и Маргарита” (далее — ММ). Как показала тридцатилетняя история рецепции этого текста читателем, он неизменно воспринимается как завершенное произведение, несмотря на очевидные смысловые несоответствия. Среди них можно назвать, например, противоречие, связанное со смертью героев: Азazelло, отравив главных героев в подвальчике Мастера, тщательно обставляет “реальный” вариант смерти Мастера в 118-й палате психиатрической клиники и смерти Маргариты в ее особняке от сердечного приступа. Однако действия демона теряют смысл благодаря приведенному в 32-й главе романа сообщению об исчезновении героев из Москвы. В числе сохранившихся противоречий следует упомянуть также временные неточности ершалаимского сюжета: так, разговор Понтия Пилата с Каиафой заканчивается незадолго до полудня, а следующий за ним приговор оглашается около десяти часов утра. Разительно также серьезное противоречие между последним абзацем 32-й главы и эпилогом.

Речь идет о редакторском решении Е. С. Булгаковой сохранить последний абзац 32-й главы романа, снятый автором при последней правке (см. об этом: Яновская 1992: 56): “Так говорила Маргарита, идя с мастером по направлению к вечному их дому, и мастеру казалось, что слова Маргариты струятся так же, как струился и шептал оставленный позади ручей, и память мастера, беспокойная, исколотая иглами память стала потухать. Кто-то отпускал на свободу мастера, как сам он только что отпустил им созданного героя. Этот герой ушел в бездну, ушел безвозвратно, прощенный в ночь на воскресенье сын ко-

роля-звездочета, жестокий пятый прокуратор Иудеи всадник Понтий Пилат” (Булгаков 1990: 372).

Ошибочное решение Елены Сергеевны, единственного человека, которому Булгаков доверил все авторские права на свои произведения, в определенной мере было обусловлено явственно прочитываемой булгаковской интенцией создать иллюзию завершенности романа и его изошренным осуществлением этой художественной задачи. До момента написания эпилога МиМ цитируемый абзац был концовкой романа в целом. Формула конца, изначально предполагавшаяся автором как для своего романа, так и для романа своего героя, Мастера (“Пятый прокуратор Иудеи...”), повторялась здесь в третий раз, что отвечало числовой символике произведения и создавало дополнительный эффект завершенности (Эта формула последовательно троекратно воспроизводилась начиная со второй полной рукописной редакции, завершенной в мае 1938 г.). Введение эпилога влекло четвертое по счету использование той же формулы конца и явно нарушало авторский замысел. Это обстоятельство можно считать первой и внешней причиной отказа Булгакова от последнего абзаца 32-й главы.

Гораздо более значимым основанием следует признать изменения концептуальные, касающиеся авторской стратегии в целом. Рассматриваемый абзац сохранял прежнее намерение лишить главного героя памяти в посмертной жизни. Именно такое, беспамятное, существование Мастера в инобытии неоднократно акцентировалось в более ранних редакциях (ср., например, вариант, опубликованный под названием “Главы дописанные и переписанные в 1934–36 гг.”: “Исчезнет из памяти <...> мысль о Га-Ноцри и о прощенном игемоне. <...> Он шел к дому, и гуще его путь и память оплетал дикий виноград” — Булгаков 1992: 328). Между тем, к весне 1939 г., ко времени написания эпилога, Булгаков, видимо, довершил выстраивание своей космологии, и теперь его герою за пределами жизни предстояло сохранить и физический облик, и память. Мотив беспамятства сохранялся в романе, но обретал иную семантику и переадресовывался, связываясь с образом Ивана Бездомного, который в окончательном тексте фокусировал в себе не-

которые черты Мастера. Так, еще задолго до финала, Бездомному было придано внешнее сходство с Мастером ранних редакций романа (ср. облик Мастера в редакции, опубликованной под названием “Великий канцлер”: “...этот непокорный вихор, а также зеленые глаза”, “светло-рыжий вихор” — Булгаков 1992: 158; Иван Бездомный в первой сцене окончательного текста МиМ “плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек” — Булгаков 1990: 7; там же: “Поэт <...> внимательно слушал Михаила Александровича, уставив на него свои бойкие зеленые глаза” — Булгаков 1990: 10). Есть и другое совпадение: напряжение и страх, завладевающие Бездомным во время последнего сна до момента наркотического укола, почти идентичны состоянию Мастера в сцене сожжения романа. И, наконец, последний абзац эпилога, изоморфного роману в целом, обнаруживает текстуальное сходство с последним абзацем 32-й главы. В последнем абзаце “... память мастера, беспокойная, *исколотая иглами память стала потухать*” (Булгаков 1990: 372); в эпилоге: “Его <Ивана Бездомного. — И. Б., С. К.> *исколотая память затихает*” (Булгаков 1990: 384).

Беспамятство переходило к Ивану Бездомному как недосостоявшемуся ученику Мастера, еще более высвечивая созданный в романе авторский миф о гибели Москвы (см. об этом: Белобровцева 1997, Кульюс 1998).

Появление эпилога, композиционную функцию которого можно определить как “конец после конца”, подкрепило иллюзию оконченного текста. Восприятию МиМ как завершенного романа способствовало также и то, что конец как элемент композиции был маркирован автором графически: слово “конец” в рукописи романа появилось еще в 1937 г. и существовало во всех последующих редакциях.

К завершению приведены, на первый взгляд, и все сюжетные линии романа, тем не менее, при внимательном их рассмотрении становится ясна двойственность художественных решений Булгакова. Так, в тексте декларирована развязка де-монологической линии МиМ: в полете “все обманы исчезли, свалилась в болото, утонула в туманах колдовская нестойкая

одежда” (Булгаков 1990: 367), однако, в сущности, одни загадки сменяются другими. Читатель так и не узнает тайны каламбура, за который несет наказание фиолетовый рыцарь/Коровьев, загадочно исчезновения Геллы, непонятно, чьим шутком был тот, кто назван в романе Бегемотом, и т. п.

С выводом о ложной завершенности МиМ корреспондирует и приведенная в тексте история конца романа Мастера, который, как известно из его собственного рассказа Ивану Бездомному, он не только завершил заранее приготовленной формулой (“Пятый прокуратор...”), но и носил по редакциям как произведение, готовое к печати. Между тем, слова Воланда: “Ваш роман прочитали и сказали только одно, что он, к сожалению, не окончен. <...> Теперь ваш роман вы можете кончить одною фразой” (Булгаков 1990: 370) — отменяют predetermined формулу финала, и истинное завершение романа Мастера лишено этой концовки. Оно состоит из одного слова “Свободен!” и побуждает Понтия Пилата к действию: “Он ждет тебя!” (Булгаков 1990: 370). Сказанное означает, что новый финал романа Мастера, по аналогии с классическим эпилогом, располагается за пределами сюжетной линии: “... временной разрыв и убыстрение темпа повествования являются весьма ощутимой “отметкой” конца романа” (Томашевский 1996: 252). В сущности, с точки зрения композиции, мы имеем дело с эпилогом романа в романе, что еще более подчеркивает изоморфность романа Мастера роману Булгакова с его внутренней композицией в целом.

Наконец, впечатление двойственности, неокончательной разрешенности художественных образов, композиционных приемов, сюжетных ходов МиМ находит подтверждение и в эпилоге всего романа. Здесь судьбы второстепенных персонажей, казалось бы, решены, однако эти решения иллюзорны, потому что изменения в их судьбах незначимы, а сами персонажи (Могарыч, Римский, Варенуха и т. п.) взаимозаменяемы. К тому же они представлены в свете московского апокалипсиса, изображенного в эпилоге. Судьбы персонажей в эпилоге “выяснены”, но основное остается тайной. Каноны традиционного предназначения эпилога нарушены: эпилог оказывает-

ся ложным концом романа (о поэтике эпилога см.: Белобровцева, Кульюс 1998).

Одновременно с написанием эпилога Булгаков производит в романе и некоторые другие важные для него изменения. В частности, 14 мая 1939 г. он вводит сцену разговора Воланда и Левия Матвея о просьбе взять Мастера в “покой”. В их разговоре судьба Мастера решена вполне определенным образом и, как следствие этого, в финале 32-й главы автор оставляет Мастера и Маргариту на дороге в вечный приют (при этом оговариваются конкретные характеристики этого мира, меняющиеся от варианта к варианту: дом, сад, вишни, квартеты и пр.). Булгаков нагнетает эффект завершенности, настаивая на окончательности решения общей судьбы главных героев: “вечный приют”, “вечный дом”, “попрощаться с городом”, “навсегда”, “я улетаю навсегда” (Булгаков 1990: 361, 362, 365, 367).

Однако в дальнейшем, добавив эпилог, автор отменил свое решение: “вечный”, “последний” приют оказывается не окончательным прибежищем героев — Иван Бездомный в вещем сне видит Мастера и Маргариту на пути к луне, локусу Иешуа. И в конце 32-й главы, и в эпилоге отсутствует развязка, оба раза герои даны в пути, в движении, что само по себе подразумевает незавершенность. Все это, без сомнения, означает, что Булгаков последовательно идет по пути усиления открытого звучания текста.

Открытость текста МиМ, с одной стороны, обусловлена выходом героев (Понтия Пилата, Иешуа, Левия, Мастера, Маргариты, бесов) в трансцендентное пространство, т.е. отсутствием конца перед лицом перехода времени в вечность. Потустороннее пространство представлено названиями отдельных его составляющих (“бездна”, “покой” и “свет”), однако несколько не прояснены их иерархические взаимоотношения, не детализированы признаки. Сложность их интерпретации вызвана и тем, что за пределами земного существования героев Булгаков выстраивает некие временные, *переходные* пространства. К ним относятся “небесный Иерусалим”, площадка, стоя на которой Мастер прощает Пилата, и — согласно

эпилогу — “вечный приют”, — все они оказываются ступенями движения вверх, к “свету”, и противоположены земному миру.

Из всего сказанного можно сделать вывод о сознательной установке Булгакова на двойственность финала и открытость текста. Подоплека этой открытости объясняется, кроме прочего, обстоятельствами жизни Булгакова: приближением смерти и физической невозможностью закончить роман. Вынужденная незавершенность произведения в какой-то момент совпала с авторским решением и не заканчивать его, оставить принципиально открытым текстом, в котором конец лишен своего традиционного композиционного значения.

Зная о своей близкой смерти, Булгаков напрямую связал конец романа с концом собственной жизни, о чем красноречиво свидетельствуют восклицания, сохранившиеся в рукописях романа: “Помоги, Господи..., дописать роман”, “Дописать раньше, чем умереть!” (Яновская 1983: 289). Он не завершает роман, словно рассчитывая на магическое воздействие слова на жизнь и одновременно подчиняясь магической роли слова, извечно окруженного в русской культуре особым поклонением. Именно поэтому в МиМ он максимально расходует свой творческий потенциал, не оставляя ничего на будущее. При такой интенции возникает особый вид связи романа с жизнью автора — “обратимость” текста. События последних месяцев собственной жизни Булгаков вставляет в текст романа. Так, он разочаровывается в медицине и в декабре 1939 г. пишет своему другу детства А. Гдешинскому: “... к концу жизни пришлось пережить еще одно разочарование — во врачах-терапевтах. Не назову их убийцами, это было бы слишком жестоко, но гастролерами, халтурщиками и бездарностями охотно назову <...> от таких недугов, как мой, у аллопатов нет никаких средств, но и самого недуга они порою не могут распознать” (Булгаков 1992: 481; ср. также с. 483). Как результат этого в январе 1940 г. в роман вставляется эпизод прихода буфетчика Сокова к профессору Кузьмину. Особого исследования требует с этой точки зрения нарративная структура эпилога: непонятно, кому именно принадлежит объективированное

повествование, учитывая постоянное присутствие в московской линии романа повествователя или, как полагают некоторые исследователи, нескольких повествователей.

Параллельно с этим происходит мифологизация биографии на уровне текста. Вполне возможно, как мы упоминали, что Булгаков инстинктивно страшился завершить роман, отождествляя конец текста с концом жизни, заворачивая, заклиная смерть. Подобное художественное решение выполняет компенсаторные функции награды за распятие на земле, во что, видимо, Булгаков страстно хотел верить всегда. Иными словами, он приписывает тексту психотерапевтические и магические функции, оставляя себе возможность продолжения жизни за пределами физической смерти.

В этом смысле любопытно его письмо П. С. Попову, где он размышляет о матери и братьях: "Мне неизвестно, знает ли покойная, что младший стал солистом-балалаечником во Франции, средний ученым-бактериологом, все в той же Франции, а старший никем стать не пожелал. Я полагаю, что она знает" (Булгаков 1989: 291). В тот же ряд встает и обращение Булгакова к жене, которое в последние дни его жизни записывает в дневник Елена Сергеевна: "Звезда моя, сиявшая мне всегда, в моей земной жизни!" (Дневник 1990: 231).

На сюжетном уровне концом романа становится апокалипсис Москвы. Гибель города подразумевает и гибель персонажей (в том числе, духовную), однако у Булгакова она, как известно, минует главных героев, которым даровано спасение. В сущности, в финале разыгрывается двойной конец: апокалипсис Москвы (без ее будущего возрождения) и эсхатологический исход для героев (с последующей инициацией, прорывом в верхние ярусы трансцендентного), который одновременно становится спасением из гибельного мира.

Следует отметить, что функцию инициационного акта, посвящения выполняет любой заявленный Булгаковым "конец" (который, как показано выше, концом не является). Он неизменно предполагает начало чего-то нового: так, смерть Мастера, Иешуа, Маргариты, Пилата, Левия — переход к новому

бытию, более высокая ступень в булгаковской иерархии. Смерть в этой модели оборачивается подготовкой к *vita nuova*.

Попутно возникает вопрос о культурном контексте МиМ, о сложной игре писателя “текстами искусства” и “текстами жизни”, которая обнаруживает в Булгакове наследника символистской эпохи в русской культуре (в качестве одного из возможных примеров можно привести судьбу Понтия Пилата, а именно его переход из текста романа Мастера в текстовую “реальность” МиМ и — вместе с Мастером и прочими героями — в пространство, которое мыслится одновременно и как посмертное пространство самого Булгакова, т. е. в “текст жизни”). Подобный дискурс сформирован, вероятно, под воздействием интенсивного переживания “трансцендентного” в культуре и литературе, мало исследованного применительно к случаю с Булгаковым.

Перечисленные примеры двойственных решений и зыбкости границ, при том что граница, как правило, определенным способом маркирована, приводят к выводу об особом отношении Булгакова к тексту. Мы имеем дело с целой цепью сознательно выбранных неоднозначных решений, которые складываются в тенденцию конструирования текста с иллюзорной завершенностью и принципиальной открытостью. Ю. М. Лотман писал уже о том, что когда “инерция распределения реального-нереального устанавливается, начинается игра с читателем за счет перераспределения границ между этими сферами”, в рамках которой происходит восхождение “мнимо реального мира к подлинной сущности мировой мистерии” (Лотман 1992: 118–120). То же имеет место и в нашем случае.

Подобная открытость текста дает самый большой набор финалов, альтернативных классическим завершениям, и порождает множество возможных интерпретаций.

ЛИТЕРАТУРА

- Белобровцева 1997: *Белобровцева И.* Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита": конструктивные принципы организации текста. Тарту, 1997.
- Белобровцева, Кульюс 1998: *Белобровцева И., Кульюс С.* Роман М. Булгакова "Мастер и Маргарита": поэтика эпилога // Русская литература XX века в контексте европейской культуры: Acta Universitatis Scientiarum Socialium et Artis Educandi Tallinnensis. Humaniora 13. Tallinn, 1998.
- Булгаков 1989: *Булгаков М.* Письма: Жизнеописание в документах. М., 1989.
- Булгаков 1990: *Булгаков М.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1990. Т. 5.
- Булгаков 1992: *Булгаков М.* Великий канцлер. М., 1992.
- Кульюс 1998: *Кульюс С.* "Эзотерические" коды романа М. Булгакова "Мастер и Маргарита" (эксплицитное и имплицитное в романе). Тарту, 1998.
- Лотман 1970: *Лотман Ю.* Структура художественного текста. М., 1970.
- Лотман 1992: *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М., 1992.
- Набоков 1990: *Набоков В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3.
- Томашевский 1996: *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика. М., 1996.
- Яновская 1983: *Яновская Л.* Творчество Михаила Булгакова. М., 1983.
- Яновская 1992: *Яновская Л.* Треугольник Воланда. Киев, 1992.

ПЕТЕРБУРГ БРОДСКОГО — ТРИ ВЕРСИИ РАЯ

МАЙЯ КЁНЁНЕН

В настоящей статье рассматривается образ Петербурга в творчестве Бродского. Как известно, Иосиф Бродский родился в Ленинграде в 1940 г. Он был вынужден покинуть свой родной город в 1972 г. и больше туда никогда не возвращался. Бродский умер в Нью-Йорке в январе 1996 г., похоронен в Венеции.

Мы сосредоточимся на пространственно-временных отношениях в стихах и эссе Бродского, посвященных теме Петербурга. Будет сделана попытка продемонстрировать, как Петербург в творчестве Бродского обретает черты мифопоэтического пространства. В пределах этого доклада мы, к сожалению, не имеем возможности рассматривать связи образа Петербурга Бродского с традицией “петербургского текста” русской литературы. Как известно, Петербург как литературное пространство насквозь мифологизирован. Наш анализ основывается на восприятии мифопоэтического пространства, как оно определено Топоровым в статье “Пространство и текст”. “Петербургский текст”, разумеется, включен в понятие мифопоэтического пространства Топорова.

Согласно концепции мифопоэтического пространства, время и пространство неотделимы друг от друга. Они образуют единый пространственно-временной континуум, называемый Топоровым мифопоэтическим хронотопом. В мифопоэтическом хронотопе время сгущается. Оно обладает пространственными качествами, становится формой пространства. Пространство, в свою очередь, обладает особенностями времени. Оно приобретает интенсивные свойства времени, как, например, свойство движения и, следовательно, пространство стано-

вится неотделимой частью сюжета, мифа, разворачивающегося во времени (Топоров 1983: 232).

Ниже мы будем рассматривать процесс ритуализации, сакрализации петербургского пространства в некоторых эссе и стихотворениях Бродского — процесс, в котором петербургское пространство превращается в мифопоэтическое пространство.

Исходной точкой работы является восприятие Бродским рая. Рай — концепция, которая имеет многозначный характер в его творчестве. У Бродского по крайней мере три разных манифестации “будущей жизни”, которые могут быть обнаружены в его текстах.

1. Санкт-Петербург как потерянный рай

Уже в первых своих стихах Бродский описывает Санкт-Петербург как место смерти лирического субъекта. Согласно христианской традиции, принято думать, что пространство, которое нас ожидает после смерти — рай или ад, в зависимости от наших поступков и намерений на земле. Если, вместо конечного пункта, под раем подразумевается начальный пункт — место, откуда человек был изгнан после грехопадения и куда он не намерен возвращаться, — то положение Петербурга в поэзии Бродского изменится. Город является скорее не концом, а началом пути, к которому нет возвращения. Понимание рая как начального пункта Бродскому не чуждо. Это проявляется в одном из его интервью, где он определяет рай следующими словами:

... infinity, paradise, church doctrine <...> are normally points of one's spiritual arrival. For the poet they are springboards or points of departure for metaphysical journeys... (Birkerts 1982: 118).

Петербург Бродского — идиллический пейзаж, который часто описывается в пасторально-романтических выражениях. Особенно доминирует райская атмосфера в эссе “Less than One” и “In a Room and a Half”, изображающих Петербург детства поэта.

Для Бродского начало города, его архитектура и морской субстрат являются неотъемлемыми компонентами рая. Наряду

с легендой об основателе города Петре I существенное значение для петербургского мифа имеет соотношение архитектурного и естественного ландшафта, а также отмеченность начала города как идеи. В образе Петра Первого идея (дух) одерживает победу над материей и, следовательно, материя оформляется по законам идеи.

Начало Петербурга мифологично и священо для Бродского. В его эссе Петр Великий является визионером, осуществившим свои замыслы в материальном мире. Достоинство Петербурга как воплощения духа Петра заключено в архитектуре города, в истории имперского морского флота и в русской литературе, которая, по мнению Бродского, возникла именно в Петербурге. Море и флот обозначают открытость, пространственность — простор.

Море для Бродского — бесконечное пространство, которое, однако, не хаотично. Наоборот, в форме имперского флота море превращается в символ высочайшего уровня организации — порядка, который был бы не осуществим на земной тверди. Простор, свобода — черты мифопоэтического пространства. Испытание свободы заключено в самом понятии “просторности”.

В эссе Бродского свобода и военный порядок не являются взаимоисключающими качествами. Море для Бродского — это не угрожающая враждебная стихия. Вода, согласно философии Бродского, принадлежит не к категории пространства, а к категории времени. В отличие от пространства, вода не стремится отстранить человека или отобрать территорию у земли. Время не стремится к горизонтальному расширению за свои пределы. Бродский, однако, соединяет свое типично романтическое представление о море как метафоре свободы и тоски по далеким странам с той рациональной идеей, что море может быть подчинено власти человека. Одновременно море все же остается путем к другому, отличному от этого, миру, не угрожающему, а заманчивому.

Прямизна и безупречная перспектива петербургских улиц включает в себя также идею безупречного порядка. Подобно морю, улицы, кажется, не принадлежат к категории прост-

ранства. Улицы и проспекты в эссе Бродского являются бесконечными пространствами, в конце которых открывается отличающееся от сегодняшнего дня будущее. Широкие улицы вместе с пышными фасадами петербургских дворцов доминируют в образе города.

Несмотря на то, что улицы идут горизонтально (и их горизонтальность еще подчеркивается плоскостью петербургского ландшафта) и, следовательно, должны были бы относиться к категории враждебного, горизонтально расширяющего пространства, они получают еще одно измерение — глубину — и теряют коннотации враждебности. Глубина — это качество моря, а петербургские улицы приобретают это измерение благодаря перспективе, благодаря впечатлению, что они как будто не имеют конца.

Рай связан с представлением о вечности. В Петербурге детства поэта вечность достигается прекращением движения времени. В пространственной перспективе вечность проявляется в фасадах, застывших в позиции прошлого века. Каменные фасады оцепенели в своей вечной, внешней красоте, не имея ничего общего ни с настоящим, ни с будущим. В отличие от людей, предметы в поэтической философии Бродского не подчинены времени. Это относится особенно к т. н. “городским”, искусственным предметам, составляющим городской пейзаж. Такие предметы никогда не будут полностью уничтожены временем, они имеют способность только ветшать. Такая мысль утешительна для Бродского. Достоинство обветшалости заключается в том, что следы, оставленные временем на стенах и пилястрах, обладают свойством уникальности.

Петербург для Бродского является в своем роде прообразом цивилизации. Город имеет прочные связи со своим прошлым, обладает памятью. Оцепенение есть один из способов сохранить образ города в своей памяти неизменным. Следовательно можно сказать, что поэт является хранителем. Его иконоборческие устремления направлены на самые ничтожные явления, которые могут быть отнесены к числу символов советского строя.

Сила таких явлений (зеленый забор, окружающий каждую клумбу, или синяя полоска, протягивающаяся через стены каждого “советского” помещения) заключается в их повторяемости в пространстве, а не в их виде. Они усиливают впечатление монотонности, однообразности жизни. Они по-своему отмечают пределы пространства, сокращая его до действительности с одним измерением.

Кроме эссе Бродского, черты мифопоэтического пространства можно найти и в его поэзии. В стихотворении “От окраины к центру” (1962) Бродский использует выражения, указывающие на “райское” происхождение Петербурга. На этот раз “райские” ассоциации вызваны не величественным центром, а окраинами города с их фабриками и новыми районами:

Вот я вновь посетил
эту местность любви, полуостров заводов,
парадиз мастерских и аркадию фабрик,
рай речных пароходов.

Пространство, в котором странствует лирический субъект стихотворения, полно предметов: фабрик, трамваев, мостов, подъездов, фонтанов, подъемных кранов, машин и новостроек. Особенным свойством мифопоэтического пространства является то, что оно всегда чем-нибудь заполнено, всегда материально. Согласно Топорову (Топоров 1983: 234), мифопоэтическое пространство не существует вне предметов, заполняющих его. В этом смысле предметы первоначальны по отношению к пространству. Предметы сами составляют пространство, а не только принадлежат ему.

Конкретные предметы, заполняющие петербургский пейзаж Бродского, служат катализатором для развития лирического сюжета. Литературное пространство стихотворения творится в процессе распространения многочисленных предметов т. н. бытового пространства городской периферии. Этот процесс, наряду с движениями в пространстве лирического субъекта, сакрализирует описываемое в стихотворении место. Готового пространства, где эти предметы могли бы быть “поставлены на свое место”, не существует.

Все вещи, заполняющие пространство, восходят к прошлому лирического субъекта, к его молодости, которая во многом отличается от сегодняшней действительности. Время молодости находит свое отражение в этих предметах. В них время и пространство неразделимо сочетаются, соответствуя особенностям мифопоэтического хронотопа.

Другой важный элемент стихотворения “От окраины к центру” — движение, которое появляется уже в его названии. В стихотворении изображается путешествие от одного места к другому. Координаты описываемого места обозначены движениями лирического субъекта. Стихотворение начинается известной цитатой из Пушкина: “Вот я вновь посетил...”. Пушкинская цитата функционирует в стихотворении Бродского как ритуал перехода из одного времени в другое.

Подобно пушкинскому герою, герой Бродского переходит не в другое географическое место, а в другое время и в место, которое отмечено признаками особого времени, времени “бесплотной юности” лирического субъекта.

Городские проспекты и улицы являются вариантом мифопоэтического пути, который, в свою очередь, составляет одну из важнейших моделей для специализации времени (Топоров 1983: 264). Бродский намеренно выбрал петербургские окраины как локус пути своего лирического субъекта. Таким образом, он придает периферии статус иерархического пространственного центра. Он хотел бы увековечить это пространство путем его иммобилизации, но пространство, однако, полно движения, как в вертикальной, так и в горизонтальной плоскости. Это движение является ступенью организации хронотопа. В стихотворном пространстве движение и неподвижность ведут постоянный бой. В качестве примера этого боя приведем следующую цитату:

как стремительна жизнь
в черно-белом раю новостроек.
Обвивается змей,
и безмолвствует небо героик
ледяная гора
неподвижно блестит у фонтана,
вьется утренний снег, и машины летят неустанно.

2. Рай как вечный путь

Другая версия рая, которую можно обнаружить в поэзии Бродского, — рай как вечное движение, как путь. Тема движения появилась уже в названном выше стихотворении, она является постоянным элементом географических стихов Бродского, особенно в петербургских стихах, написанных в 1960-е гг. Эти стихи могли бы быть названы “топографическими монологами” лирического субъекта. В них лирический субъект ведет беседу с самим собой. Темой монолога и толчком к нему служит пейзаж, внутри которого находится лирический субъект. Следующий отрывок из эссе Бродского о Марине Цветаевой “A Footnote to a Poem” свидетельствует о восприятии им Петербурга как отправной точки и о его понимании пути как поэтического рая. Этот рай — пространство, заполненное непрерывным движением:

In contrast to the standard Christian paradise that is presented as a kind of last instance, the soul's dead end, poetic paradise is rather a peak, and a bard's soul is not so much perfected as left in continual state of motion <...> What often is put forward as a measure of the soul <...> is the physical (metaphysical) duration and distance of its wanderings in time... (Less Than One 1987: 203–204).

Длина пути и его продолжительность во времени измеряются от отправного пункта и начального момента пути. В поэзии Бродского конкретная вещь служит катализатором начала пути. Импульсом могут быть петербургская улица, мост или набережная. Целью пути является сам путь, сознательный акт выбора пути. Основная цель — выполнить свое предназначение. Путь — это способ приведения своей жизни в соответствие с путем, с его внутренней логикой и ритмом (Топоров 1983: 268). Что касается лирического субъекта Бродского, его целью становится выполнение судьбы поэта, которая, как было отмечено Бродским в вышеприведенной цитате, реализуется в вечном движении. По мысли Бродского, поэт, достигший своего предназначения, — воплощение небытия.

Мрачные, угрожающие картины Петербурга — характерный пейзаж петербургского текста — не раз появляются в поэзии Бродского начала 60-х гг. На самом деле этот пейзаж

свойственен раннему периоду его творчества. Этот литературный топос петербургского текста смешивается в его поэзии с конкретными городскими явлениями. Недискретность границ между уровнем конкретной реальности и третьей реальностью, составляемой петербургским текстом русской литературы, приводит к тому, что переходы лирическим субъектом этих границ не всегда заметны. В сущности говоря, из таких переходов формируется путь героя. Он пребывает на нескольких уровнях своего мироздания одновременно. Лирический субъект постоянно присутствует в пространстве. Для него окружающая видимая реальность — лишь помеха, преграда, которую он должен преодолеть, чтобы достичь более существенной реальности, которую она скрывает за собой или в себе. С точки зрения такого героя, однозначной, устойчивой действительности не существует (Faryno 1991: 100).

В петербургских стихах раннего Бродского художественная действительность обладает преимуществом перед окружающей реальностью. Она становится более реальной и более надежной, чем т. н. эмпирическая реальность. Это, опять-таки, можно понимать как еще один способ ритуализации пространства, использованный Бродским. Петербургский текст со своими особенностями и довольно узким словарем становится своего рода “сакральным” пространством, которое становится доступным поэту путем проникновения в догмы петербургского текста. Использование особых названий, персонажей, эпитетов и изображение особых мест, принадлежащих к “общему месту” петербургского текста, делает петербургский текст видимым элементом текста Бродского. Это означает, что референты текста Бродского находятся не только в петербургских реалиях, в истории или топографии города, но и в реалиях петербургского текста.

Мотивы ранних стихов Бродского и та манера, в какой лирический субъект переживает реальность, характерны для петербургского текста. Повторяющимися мотивами являются смерть, судьба, любовь, разлука и одиночество, не говоря уже о темах ухода или изгнания. В стихах эти мотивы часто приобретают пространственную форму. Например, Нева — носи-

тель судьбы в Петербурге Бродского. Судьба становится мотивом, в котором сочетаются судьба лирического субъекта и судьба города. Следующая цитата из более позднего стихотворения Бродского — "Новая Англия", 1993 г:

Мы только живем не там, где родились — а так
все остальное на месте и лишено судьбы...

Судьба лирического субъекта — быть изгнанным из родного города, из места, которое имело все шансы быть раем на земле — судьба, которую герой разделяет со многими своими предшественниками. Тема изгнания эксплицирована в поэме "Петербургский роман" 1961 г. Знакомые петербургские фасады действуют как исполнители депортации, подчеркивая неизбежность участи лирического субъекта:

Гоним. Пролетами Пассажа,
густыми взмахами фасадов.
свистками, криками ворон,
толпой фаллических колонн (гл. 27).

Город играет существенную роль в оформлении судьбы героя. Его судьба — быть поэтом. Именно родной город толкает его на роковой путь. Лирический герой никогда не перестанет вычислять длины своего пути от исходной точки:

<...> Боюсь, моя
столбовая дорога вышла длинней, чем краля
на Казанском догадывалась...

(Я распугивал ящериц в зарослях... 1987).

Где судьба, там и представление о смерти, и где изгнание, там и представление о возвращении. Петербург Бродского изначально связан со смертью. Это место, куда лирический субъект возвращается, чтобы там умереть. Что касается смерти, Бродского больше беспокоит место смерти, чем время. В Некрополе Бродского смерть лирического субъекта и рай имеют много общего:

Пусть меня отпоет
хор воды и небес, и гранит
пусть обнимет меня <...>
пусть меня, беглеца, осенит
белой ночью твоя

неподвижная слава земная...

(Стансы городу 1962).

В поэзии Бродского идея возврата в родной город часто реализуется через свою противоположность, как опровержение возврата — невозвращение. Возврат, по крайней мере как физический акт, невозможен. По мнению Бродского, человек движется только в одном направлении, а не вперед и назад. Он всегда движется к своей судьбе. Идея возвращения, однако, является одним из важнейших стимулов для поэтического творчества, для изображения всех тех мест на свете, которые он видит во время своих путешествий. Повторение идеи возвращения при осознании ее абсурдности превращается почти в ритуал, в движение, направленное к своей начальной точке, т. е. в Петербург, даже тогда, когда оно, кажется, отдаляется от него. Это — движение по направлению к центру сакрального пространства, которого лирический субъект еще не достиг:

...я двигаюсь, и, кажется отратно,
что, как Улисс, гоню себя вперед,
но двигаюсь по-прежнему обратно
(Я как Улисс; 1961).

Согласно Элиаде, каждый Улисс находится постоянно в пути обратно к Итаке. В каждом настоящем переживании путь Улисса к Итаке, к центру, повторяется. Центр для Бродского — вечная жизнь в форме поэзии, язык священен для него, язык превосходит даже время. Этот центр может быть достигнут, если пройти путь, который, в самом деле, является обрядом перехода от земного к сакральному, от тленного и несущественного к вечному и реальному. Парадоксальным следствием ритуала является то, что каждое пространство, сакрализованное таким путем, становится центром мира, и ритуальное время превращается в мифическое время “начала”, к которому человек вечно возвращается (Eliade 1969: 30–33).

3. Рай как тупик

Третья версия рая Бродского — рай как конец, тупик, пустота. Этот рай-тупик, по словам Бродского, “последнее видение пространства, конец вещи, вершина горы, пик, с которого

шагнуть некуда, только в хронос...” (Предисловие к “Котловану”). Этот рай состоит из чистого времени, в нем нет места ни для предметов, ни для человеческого тела. Тело может существовать только в пространстве, так как оно само по себе есть пространство. В мифопоэтическом пространстве тело имеет пограничную функцию — предполагающую наличие двух разных пространств (см.: Топоров 1983: 247).

В поэтике Бродского эти два пространства имеют временную характеристику. Первое из них — будущее, которое включает в себя смерть и посмертную жизнь, а другое — прошлое, обозначающее жизнь на земле. Тело отделяет эти два хронотопа друг от друга. Оно мешает им окончательно слиться друг с другом. Приведем цитату из стихотворения “Эклога 4-я”:

Жизнь моя затянулась. Холод похож на холод,
время на время. Единственная преграда —
теплое тело. Упрямое, как ослица,
стоит оно между ними, поднявши ворот,
как пограничник держась приклада,
грядущему не позволяя слиться
с прошлым

(Эклога 4-я; 1980).

Из тупика можно шагнуть только в пустоту. Угол — любимая метафора тупика у Бродского. Угол может быть образован по-разному: или двумя прямыми линиями, пересекающимися друг друга в бесконечности (это его вариант геометрии Лобачевского), или согнутым коленом или локтем, клином журавлей или просто треугольником. Бродский интересуется теорией Лобачевского по той же причине, что и авангардисты; опровергнув аксиому Эвклида о том, что две параллельных линии никогда не пересекаются, а вечно поддерживают дистанцию между собой, геометрия Лобачевского доказывает, что переход границы двух параллелей, по-видимому непреодолимой, не невозможен (см.: Clark 1995: 40).

Пустота обозначает возвращение ко времени до сотворения мира, к стадии хаоса. Ужас пустоты заключается именно в ее хаотичности. В ней нельзя найти точек, по которым можно ориентироваться в пространстве. В пустоте нет ни отправной

точки, ни финальной точки. Ужас пустоты заставляет Бродского организовывать ее. Он принимается систематическим образом заполнять ее воспоминаниями, эмоциями и идеями. Пустота ведь является абсолютным временем, и время, будучи отвлеченным явлением, подобно упомянутому абстрактным “наполнителям” пустоты, появляется в поэтике Бродского в пространственных проявлениях, чтобы оно могло стать видимым.

Воспоминания часто представлены в виде вещи, объекта. Такой объект потерял свои цвет и вещество, но его контуры еще намечены в пространстве, где он когда-то находился. Очертания объектов оставляют дыры в петербургском пейзаже. Для Бродского объекты являются свидетелями предыдущей жизни. Они передают известие из прошлого и укрепляют отношение лирического субъекта с реальностью минувшего. Материя, согласно философии Бродского, относится к категории пространства, и, следовательно, она обречена исчезнуть, подобно человеческому телу. Но, с другой стороны, форма вещи принадлежит категории времени и остается нетленной.

Через объект Бродский рассказывает также о тех близких ему людях, с которыми он разлучен временем или пространством. Человек или объект, уже оставившие эту реальность, воплощаются в пространстве в виде дыры, как осязаемое отсутствие. По словам самого Бродского:

Да и что вообще есть пространство, если
не отсутствие в каждой точке тела

(К Урании: 1982).

Объекты и люди, пропавшие из пространства, и, следовательно, ставшие нематериальными, нашли теперь свое бытие в абсолютном времени.

Эмоции, заполняющие пустоту, часто выражены геометрическими фигурами. Своими квазинаучными определениями пространства, своими геометрическими образами Бродский хочет рассказать об исключительно сильных чувствах: о любви, о разлуке, об одиночестве. Для него это тоже средство избежать сентиментальности. Все его геометрические фигуры имеют общее значение абсолютного одиночества. Они пол-

ностью опустошают пространство, окружающее лирического субъекта. Фигуры становятся видимой формой отсутствия в пространстве.

Третий “наполнитель” “небытия” Бродского — идеи. Петербургские здания, в частности, имеют способность становиться воплощениями некоторых идей. Хорошим примером превращения “городских предметов” в идеи служит стихотворение “Развивая Платона”. В нем конкретный объект (здание) превращается в абстрактную идею, но при этом объект не теряет своей индивидуальной сущности. Эти идеи, заключенные в особенных объектах городских реалий Петербурга, восходят скорее к субъективному миру лирического героя, чем к некоторой универсальной категории общих идей типа платоновских.

Таким образом, те элементы Петербурга, из которых состоял “райский” центр города в детстве поэта, исчезают по одному. Город превращается в пейзаж без всяких особенных свойств, он начинает напоминать пустоту, небытие. Характерные черты петербургского пространства становятся приметамы жизненного пути лирического субъекта, его темпоральными вехами. Из изобилия примет можно было бы, по словам Бродского, составить образ климата либо пейзажа, их хватило бы на вторую жизнь (Эклога 4-я). Другая реальность, где элементы петербургского прошлого сейчас наполняют пустоту помертвой жизни, становится реальнее физической реальности. Бродский пишет в своих “Римских элегиях”:

Чем незримей вещь, тем оно верней,
что она когда-то существовала
на земле, и тем больше она — везде
(Элегия XII).

Когда Санкт-Петербург постепенно перестанет существовать, город будет засыпан снегом, лавой или золой — все это повторяющиеся метафоры времени и забвения в поэтике Бродского. Пространство, которое создавало “сцену жизни” лирического субъекта, перешло в нематериальную реальность. Это изложено Бродским в стихотворении, написанном в 1993 г.:

И повинуюсь воплю “прочь! убирайся! вон!
с вещами!”, само пространство по кличке фон
жизни, сильно ослепнув от личных дел,
смещается в сторону времени, где не бывает тел
(Мир создан был из смещения...).

Пространственные особенности потерянного города заменяет сейчас лист бумаги. Лист становится пространством, в котором лирическое “я” — поэт может создать свою собственную реальность, свой город, где он не нуждается в гиде, и куда он может всегда возвратиться. Каждый объект, отмеченный в этой реальности, будет сакрализован. Эти объекты могут иметь сходство с объектами той конкретной реальности, откуда начался путь лирического субъекта, но сейчас они составляют свою собственную реальность. Они уже отделены от своих первоначальных значений, от земных референтов. Лирическому субъекту дозволено возвратиться в это пространство, т. е. в поэзию, которое включает в себе как центр сакрального пространства, так и конец пути, утверждая следующее:

Смотри, это твой шанс узнать, как выглядит изнутри
то на что ты так долго глядел снаружи:
запоминай же подробности, восклицая “Vive la Patrie!
(Развивая Платона: 1977)

Присутствие личностей, зданий и других объектов, заполняющих пространства этого поэтического Петербурга, является настолько интенсивным на символическом уровне, что в их материализации в реальном пространстве больше нет необходимости.

ЛИТЕРАТУРА

- Brodsky 1986: *Brodsky J. Less Than One. Selected Essays.* New York, 1986.
Бродский 1992–1996: *Бродский И. Сочинения: В 4 т. / Сост. Г. Ф. Комаров.* СПб., 1992–1996.
Birkerts 1982: *Birkerts S. The Art of Poetry: XXVIII. Joseph Brodsky // The Paris Review* 1982/83. P. 82–126.

- Clark 1995: *Clark K.* Petersburg, Crucible of Cultural Revolution. Cambridge, 1995.
- Eliade 1969: *Eliade M.* Le mythe de l'éternel retour: Archétypes et répétition. Paris (1949), 1969 (Nouvelle édition et augmentée).
- Faryno 1991: *Faryno J.* Введение в литературоведение. Wyd. 2. Warszawa, 1991.
- Топоров 1983: *Топоров В.* Пространство и текст // Текст: семантика и структура / Отв. ред. Т. В. Цивьян. М., 1983. С. 227–284.

МЕТАФИЗИЧЕСКИЙ ОБРАЗ ВЕНЕЦИИ В ВЕНЕЦИАНСКОМ ТЕКСТЕ ИОСИФА БРОДСКОГО

САННА ТУРОМА

Читателю “венедианского” эссе Иосифа Бродского “Watermark” трудно не заметить того чувства счастья и благодарности, которое присутствует в наблюдениях автора, странствующего по Венеции. Венецианский пейзаж доставляет Бродскому эстетическое наслаждение. Уникальное взаимодействие воды, света и зодчества представляет собой, по мнению Бродского, суверенное произведение искусства, самое великолепное из того, что создано человеком¹:

<...> this city doesn't qualify to be a museum, being itself a work of art, the greatest masterpiece our species produced (Brodsky 1992: 116).

Венеция, лишенная своих жителей, туристов и признаков ежедневной жизни, т. е. Венеция как чистое пространство архитектуры и искусства представляет собой своего рода “идеальный пейзаж”. Употребляя понятие “идеальный пейзаж”, мы здесь имеем в виду не только то, что в образе Венеции Бродскому представляется некое в эстетическом смысле воплощение идеала пейзажа, но и стремимся также установить теоретический контекст, чтобы таким способом выяснить роль Венеции в поэтическом мире Бродского.

“Идеальный пейзаж” — стиль классицистической живописи XVII века. Сам Бродский имеет в виду контекст этого классицистического стиля, когда в эссе “Watermark” упоминает Клода Лоррена и Никола Пуссена:

Сейчас же замечу только, что, хотя я и северянин, мое представление о рае не определяется ни климатом, ни температурой. Я бы, кстати, охотно обошелся и без его жителей, и без вечности в придачу. Рискую навлечь обвинения в безнравственности, признаюсь, что это пред-

ставление чисто зрительное, идущее скорее от *Клода*, чем от кредо, и существующее только в приближениях. Лучшее из которых — этот город. <...> Изучая лицо этого города семнадцать зим, я, наверно, сумею сделать правдоподобную *нуссеновскую* вещь; нарисовать портрет этого места если и не в четыре времени года, то в четыре времени зимнего дня (1992а: 183. Курсив наш. — С. Т.).

Клода Лоррена Бродский упоминает также в “Венецианских строфах (1)” и объявляет при этом себя последователем этого классицистического художника, “питомцем Лоррена”.

Классицистическая теория искусства XVII века, являющаяся основой “идеального пейзажа”, основывалась частично на аристотелевской метафизике. В исследовании “*Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin and Claude Lorraine*” Магратета Рохолм Лагерлэф пишет:

<...> the dominating artistic ideology bore an Aristotelian stamp. <...> When the terms ‘impossible’ and ‘possible’ are linked together in art theoretical discourse, the implication is roughly the following: the ‘impossible’ in nature becomes reality in art; the formative principles — the formulae of perfection — which can never become entirely visible in the ‘given’ material world, can be represented in all their completeness through the medium of art. The artist, as one who can represent nature as it ought to be, becomes co-creator with God (1990: 188).

В эстетических взглядах Бродского, эксплицированных в его эссеистике, наблюдается сходство с теоретической основой “идеального пейзажа”. Бродский определяет задачу искусства следующим образом:

Искусство есть форма сопротивления реальности, представляющей не совершенной, и попытка создания альтернативы ей — альтернативы, обладающей, по возможности, признаками постижимого — если не достижимого — совершенства (1990: I).

Венеция и венецианское искусство, по мнению Бродского, представляют собой именно такую альтернативу, являющуюся сопротивлением реальности или “враждебности окружения”, как это выражается в “венецианском” эссе:

Глаз продолжает следить за реальностью при любых обстоятельствах, даже когда в этом нет нужды. Спрашивается “почему?”, и ответ: потому, что окружение враждебно. <...> Короче, глаз ищет безопас-

ности. Этим объясняется пристрастие глаза к искусству и к венецианскому в частности (1992а: 199).

Венеция как суверенное, создаваемое человеком произведение искусства, представляет собой своего рода аристотелевскую “формулу совершенства”. Далее, хотя Бродский подчеркивает первостепенную роль материала в творческом процессе, он также признает важность личности, действующей в нем. Красота Венеции заставляет Бродского говорить о человеческой гениальности в творческом процессе:

Когда глазу не удастся найти красоту (она же утешение), он приказывает телу ее создать, а если и это не удастся, приучает его считать уродливое замечательным. В первом случае он полагается на человеческий гений; во втором обращается к запасам нашего смирения (1992а: 200).

Создатели Венеции, в свою очередь, доказывают творческие силы человека: их творения улучшают природный пейзаж:

Потрясающим может быть и пейзаж, но фасад Ломбардини говорит тебе, что ты можешь делать (1992а: 204).

Заметим однако, что хотя Бродский, кажется, находит в образе Венеции воплощение метафизической идеи об устойчивом совершенстве, соответствующее идеализму классической теории искусства, и хотя цитированное нами выше определение Бродским задачи искусства соответствует взгляду на искусство как на средство представить или создать лучшую реальность (см.: Rossholm Lagerlöf 1990: 161), но идеализма классической теории искусства недостаточно, чтобы полностью выяснить сложность эстетических взглядов Бродского, как в контексте его поэтики, так и его мировоззрения. В конечном счете, эстетика Бродского описывает не настоящее, а потенциальное состояние искусства. Тот натурализм картины мира, который обнаруживается в повторяющихся в творчестве Бродского образах деградации и в его представлении о времени как силе, доминирующей над человеком и культурой, не допускает идеализма, являющегося философской основой “идеального пейзажа”. Бродский признает ту “судьбу Атлантиды”, которая грозит его “идеальному пейзажу”. Время, которое в Риме Бродского “варварским взглядом обводит форум” (Бродский 1994: 43), грозит Венеции в виде воды, одной из главных

метафор, представляющих время в творчестве Бродского. Но пока Венеция существует, — это самое лучшее, что может быть в несовершенном мире:

Сложилось так, что Венеция есть возлюбленная глаза. После нее все разочаровывает (1992а: 200).

Таким образом, образ Венеции у Бродского характеризуется определенным парадоксом. С одной стороны, в Венеции, постепенно разрушающейся в результате водной эрозии, конкретизируется доминирующее в картине мира Бродского представление о превосходстве времени над пространством, человеком и создаваемой им цивилизацией. С другой стороны, в образе деградирующей Венеции Бродскому видится противодействие метафизической силе времени. Противодействием является красота, которая в метафизической системе Бродского относится к пространству:

Словно здесь <в Венеции. — С. Т.> яснее, чем где то ни было, пространство сознает свою неполноценность по сравнению с временем и отвечает ему тем единственным свойством, которого у времени нет: красотой (1992а: 187).

Это представление о Венеции можно считать интерпретацией Бродским той традиционной двойственности образа Венеции, которая встречается уже в “Чайльд Гарольде” Байрона, являющемся одним из основных текстов “венецианской литературы”. В “Венецианских строфах (1) и (2)” Бродского эта двойственность представлена не только с помощью образности, но и с помощью литературных аллюзий к Байрону и Лермонтову. Литературные отсылки в рамках этой работы мы не можем обсуждать, но заметим, что в первой части диптиха передается элегическое описание исчезновения города (соответствующее *времени* в метафизической системе Бродского), а во второй части диптиха передается восхищение красотой и великолепием города (соответствующее *пространству* в метафизической системе Бродского).

Кроме конфликта между временем и пространством в образе Венеции у Бродского присутствует также другой метафизический конфликт, являющийся центральным в картине мира поэта. Это

конфликт между вещью и пространством. Об этом конфликте в творчестве Бродского Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман пишут:

Вещь у Бродского находится в конфликте с пространством. <...> В конфликте пространства и вещи вещь становится активной стороной; пространство стремится вещь поглотить, вещь — его вытеснить <...>. Материя, из которой состоят вещи, — конечна и временна; форма вещи бесконечна и абсолютна <...> Переход от материальной вещи к чистым структурам, потенциально могущим заполнить пустоту пространства, платоновское восхождение к абстрактной форме, к идее, есть не ослабление, а усиление реальности, не обеднение, а обогащение (1993: 295).

Несмотря на то, что в *венецианском тексте* Бродского повторяется описание красоты города, реализующееся чаще всего в акмеистических списках архитектурных деталей и топографических признаков Венеции, в нем наблюдается стремление и к другому, более абстрактному описанию окружающего. В этом отношении центральным текстом является стихотворение “Сан-Пьетро”, в котором описывается зимний пейзаж во время венецианского тумана, *nebbia*. В безлюдном, выбеленном туманом пейзаже море и небо составляют единую область, где вещь вступает в конфликт с пространством:

Выстиранная, выглаженная простыня
залива шуршит оборками, и бесцветный
воздух на миг сгущается в голубя или в чайку,
но тотчас растворяется (Бродский 1992б: 430).

Постепенно топографические реалии города теряют свои контуры:

Повисший над пресным каналом мост
удерживает расплывчатый противоположный берег
от попытки совсем отделиться и выйти в море (Там же).

Весь город подчинен такому же процессу: он растворяется в тумане. Таким образом, передается образ города, который находится как бы на краю бытия, он одновременно существует и не существует. Это “идеальный пейзаж” на краю пустоты. Подобная амбивалентность в образе города является весьма популярной в литературе о Венеции. Образ Бродского имеет сходство с интерпретацией амбивалентного характера Венеции Жан-Полем Сарт-

ром. Венеция Сартра похожа на видение, где “чистое ничего” парадоксально присутствует вместе с “бытием”:

Une apparation, on devine ce que ce serait; elle aurait lieu dans l'instant, elle en ferait mieux sentir le paradoxe: le pur neant subsisterait encore et pourtant déjà l'être serait là (1964: 448).

В контексте поэтического мира Бродского интертекстом образа Венеции в стихотворении “Сан-Пьетро” можно считать картину Казимира Малевича “Белый на белом”. Выбеленный туманом — или, метафорически, “плотным молочным паром” (Бродский 1992б: 430) — пейзаж лишен топографических черт и напоминает белую абстракцию, изображенную на картине Малевича. Картина Малевича занимает центральное место в художественном пространстве сборника “Урания”, в котором помещено “Сан-Пьетро”. Бродский упоминает ее в сборнике дважды, имея в виду при этом представленную в ней проблему амбивалентности бытия:

<...> Звезды

как разбитый термометр

<...>

Днем, когда небо под стать извеске,

сам Казимир бы их не заметил,

белых на белом (Бродский 1994: 16.)

Белый на белом, как мечта Казимира,

летним вечером, я, самый смертный прохожий

(Бродский 1994: 47).

В теоретических размышлениях Малевича о супрематизме можно заметить сходство с метафизической системой, обнаруживающейся в поэтическом мире Бродского. Малевич пишет²:

The square framed with white was the first form of non-objective sensation, the white field is not a field framing black square, but only the sensation of the desert, of non-existence, in which the square form appears as the first non-objective element or sensation. It is not the end of art, as people suppose even now, but the beginning of true essence (1978: 146).

Абстрактные формы Малевича на полотне представляют собой такой же онтологический вопрос, какой поставлен и в “Сан-Пьетро” Бродского, — это вопрос о конфликте между вещью и

пространством. Рассматривая метафизическую картину мира сборника “Уrania”, Ю. М. Лотман и М. Ю. Лотман утверждают, что пространство у Бродского является аристотелевской системой, это “реальность наполненности потенциальными структурами” (Лотман 1993: 302), и к такому представлению о пространстве, нам кажется, максимально стремится и Малевич.

Венеция у Бродского представляет собой своего рода базовую структуру цивилизации. Следовательно, придерживаясь упомянутой мысли Ю. М. Лотмана и М. Ю. Лотмана, мы предложили бы следующую интерпретацию метафизического образа Венеции в стихотворении “Сан-Пьетро”: образ Венеции, то скрывающейся, то вырисовывающейся из тумана, представляет собой картину действительности, способную наполниться базовыми структурами цивилизации. Пустой пейзаж в “Сан-Пьетро” ассоциируется с безобразной и пустой землей библейской легенды о Творении. Вырисовывающаяся из тумана Венеция, появление ее контуров, сопоставляется с творением мира. Такая мифологизация происходит в эссе “Watermark”, когда Бродский описывает то впечатление, которое город произвел на него в первый приезд. Он цитирует, хотя и с определенной дозой авторской иронии, второй стих первой главы Бытия:

“Земля же была безвидна и пуста; и тьма над бездною. И дух Божий носился над водою”, цитируя бывавшего здесь раньше автора (1992a: 186).

Таким образом, можно заключить, что Венеция в поэтической мифологии Бродского представляется началом цивилизации, где реализуются основные конфликты его метафизической картины мира, т. е. конфликты между временем и пространством, вещью и пространством и, в конечном счете, существованием и несуществованием.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ В работе мы цитируем русский перевод Г. Дашевского, но поскольку перевод здесь искажает мысль Бродского, приведем цитату по-английски.
- ² Нам не удалось обнаружить этот текст Малевича на русском языке. Перевод входит в англоязычный сборник ранее не публиковавшихся текстов Малевича.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродский 1990: *Бродский И. А.* Поэзия как форма сопротивления реальности // *Русская мысль*. 1990. 25 мая. Спец. прил.
- Бродский 1992а: *Бродский И. А.* *Fondamenta degli incurabili* (Перевод Г. Дашевского) // *Октябрь*. 1992. № 4. С. 179–205.
- Бродский 1992б: *Бродский И. А.* *Сочинения Иосифа Бродского*. СПб., 1992. Т. II.
- Бродский 1994: *Бродский И. А.* *Сочинения Иосифа Бродского*. СПб., 1994. Т. III.
- Лотман 1993: *Лотман Ю. М.* *Избранные статьи*: В 3 т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 294–307.
- Brodsky 1992: *Brodsky J.* *Watermark*. New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1992.
- Malevich 1978: *Malevich K. S.* *The Artist, Infinity, Suprematism. Unpublished writings 1913–33* (Transl. X. Hoffman). Borgen: Borgens Forlag, 1978.
- Rossholm Lagerlöf 1990: *Rossholm Lagerlöf M.* *Ideal Landscape: Annibale Carracci, Nicolas Poussin, Claude Lorraine*. New Haven, 1990.
- Sartre 1964: *Sartre J.-P.* *Situations IV*. s. I. Paris: Gallimard, 1964.

АНЕКДОТ, МИФ И СКАЗКА: ГРАНИЦЫ, РАЗМЕЖЕВАНИЯ И НЕЙТРАЛЬНЫЕ ПОЛОСЫ

ЕФИМ КУРГАНОВ

I

И сказку, и анекдот объединяет родство с мифом. Последний для двух этих жанров явился общей отправной точкой. Именно отсюда — пересекающиеся темы, образы, сюжеты. Есть некие запасы, которые питают и анекдот, и сказку. Но запасы эти используются очень по-разному, в соответствии, никак не совпадающими жанровыми законами анекдота и сказки. Однако само наличие этих общих запасов — еще не повод для того, чтобы механически совмещать анекдот и сказку, как это обычно делается.

Как только реальность мифа перестала ощущаться как реальность, как только миф стал все менее непосредственно воздействовать на человеческую психику, стал все более эстетизироваться, как только он начал терять свой статус особого типа действительности, и стало происходить постепенное перерастание мифа в сказку. Последняя даже если и совпадала с мифом сюжетно, никак не могла совпадать с ним функционально.

Сказка повествует о событиях, которые никак не могут произойти в действительности. То, что в мифе ощущается как реальность, в сказке — как забавно-поучительная выдумка.

Там, где процесс перехода мифа в сказку протекал не столь жестко и последовательно, стал кристаллизоваться анекдот. В анекдоте связь с реальностью окончательно не разрушена. Нет, иначе: в отличие от эмансипировавшейся сказки, анекдот хочет оставаться частью реальности, пусть и особой.

Анекдот невероятен, но он претендует на статус невероятного и одновременно реального события, реального психологически.

Анекдот доказывает: так могло быть; или — так однажды случилось. В анекдоте все-таки ощутима та реальность невероятного (пусть и в игровом ключе), которая определяла самую суть бытия мифа:

Миф же есть телесное и в фактах данное произведение *самого чудесного*, чудесного как реального факта¹.

В анекдоте не важно, как было на самом деле. С одной стороны, это означает подрыв мифа, ведь мифологическая реальность для носителя мифологического сознания абсолютна. Но вместе с тем анекдот принципиально отказывается быть вымыслом. Отказываясь идти по пути, по которому пошла сказка. Отколовшись от мифа, анекдот настаивает на своей мифологичности, утверждая таким образом свой особый статус, свою особую специфику как жанра, балансирующего между реальностью и вымыслом, жанра, отказывающегося принадлежать к области чистого вымысла.

В анекдоте невероятное мотивируется психологически, а в анекдоте литературном — еще и историко-психологически. Анекдот хочет скрыть свою художественную природу, свою принадлежность художественной реальности как особой сфере человеческого бытия. Анекдот претендует на то, что он находится как бы внутри самой жизни. Анекдот маскирует отшлифованность и выверенность своей эстетики. Это происходит как раз через мифологичность.

Именно через мифологичность анекдот завоевывает свой особый статус жанра, отказывающегося находиться в сфере словесного искусства как особом пространстве. В мифе все оказывается жизнью. Именно поэтому мифологичность помогает анекдоту создавать иллюзию реальности. В сказке мифологическая подкладка решительно оборвана. Ее можно только, с той или иной долей вероятности, реконструировать. В анекдоте же она подчеркнута.

Анекдот, как и сказка, уже не может быть мифом, но он, в отличие от сказки, не желает быть отделенным от жизни некой рубежной чертой, не хочет пребывать в пространстве художественного вымысла. В отличие от сказки, анекдот претендует на особый тип достоверности: не внешней, не формальной, а концептуальной. Это, собственно, и есть мифологичность анекдота.

Таким образом, прежде всего анекдот отличается от сказки отношением к мифу: сказка решила расстаться с мифом — другое

дело, что это до конца ей так и не удалось; а анекдот продолжает держаться за миф, находя в нем источник силы.

Сказка забавляет, анекдот убеждает, причем он воздействует именно как носитель концептуальной реальности, сверх-реальности. Анекдот влияет не рационально-схоластически, не просто через заключенную в нем идею, а всей своей до предела насыщенной, густой и, главное, точно рассчитанной плотностью, влияет в полном смысле слова мифологически.

А. Ф. Лосев обронил в “Диалектике мифа” удивительной точности наблюдение:

У Достоевского в “Братьях Карамазовых” Петр Александрович Миусов рассказывал Ф. П. Карамазову о том, что в одном житии из Четьих-Миней один мученик, когда отрубили ему голову, встал, поднял свою голову и “любезно ее лобызаше”. Ф. П. Карамазов говорит: “Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где и я находился, четвертого года это дело было. Я потому и упомянул, что *рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру*, Петр Александрович. Вы не знали о сем, не ведали, а я вернулся домой с потрясенной верой и с тех пор все более и более сотрясаюсь. Да, Петр Александрович, вы великого падения были причиной. Это уж не Дидерот-с!” И когда Миусов говорит: “Мало ли что болтается за обедом... Мы тогда обедали”... то Карамазов резонно отвечает: “Да, вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял!” Действительно, только очень абстрактное представление об анекдоте или вообще о человеческом высказывании может приводить к выводу, что это просто слова и слова. Это — часто кошмарные слова, а действие их вполне мифично и магично³.

Анекдот по сути своей не только не развлекателен, не только подчас бывает кошмарен, но прежде всего он еще и воздействует, и воздействует с совершенно особой силой, воздействует именно мифически.

В анекдоте невероятность представлена как совершенно реальная сила. Бывает, впрочем, и иначе: нечто совершенно реальное показывается как абсолютно невероятное, показывается невысказанность обычного. Анекдот — это своего рода вход в мифическую реальность, но вход отнюдь не парадный. Мифологии нашей жизни он противопоставляет свою контр-мифологию.

Скажем, репутация Потемкина как супер-героя, во всем превышавшего норму, поражавшего воображение современников

небывалой роскошью, невысказанными прихотями и капризами, явно строилась по модифицированной модели богатырского эпоса. Но это был один мифологический полюс, так сказать, серьезный пласт потемкинского сериала. Другой полюс образовывали циклы анекдотов, обыгрывавшие мифологию вельможи-богатыря:

В Таврическом дворце в прошлом столетии князь Потемкин, в сопровождении Левашева и князя Долгорукого, проходит чрез уборную комнату мимо великолепной ванны из серебра.

Левашев: Какая прекрасная ванна!

Князь Потемкин: Если берешься ее всю наполнить (это в письменном переводе, а в устном тексте значитс^я другое слово), я тебе ее подарю³.

В системе культуры анекдот существует как контр-миф, как миф-разоблачитель мифа. Анекдот, как правило, четко и определенно нацелен на что-то. Анекдот не важен и не нужен просто сам по себе или как нечто только забавное и развлекательное (бросающийся в глаза комизм анекдота, как еще придется в дальнейшем говорить, связан с совершенно побочным эффектом). Вне мифического воздействия анекдот совершенно обесмысливается и во многом даже как бы самоуничтожается.

Анекдот должен воздействовать, разрушая стереотипы или хотя бы контрастно оттеняя их. Анекдот объясняет, уточняет и проясняет. Он имеет возможность резко и неожиданно осветить явление или личность. Это именно сверхреальность как код к реальности. При этом анекдот отнюдь не есть вымысел. Восприятие анекдота как вымысла означает полное непонимание его как жанра.

Анекдот обнажает, резко и точно сбрасывая внешние покровы с явлений и личностей, с общепризнанных общественных институтов. Он не выдумывает реальность, а преподносит ее в необыкновенно сгущенном, максимально сконцентрированном виде. Анекдот тайное или, во всяком случае, маскируемое делает явным. Отсюда жесткая концептуальность жанра, действующего подобно хирургическому скальпелю.

Однако анекдот не просто обнажает, он десакрализует то, что культивировалось как священное. Фактически он разрушает или хотя бы расшатывает мифы, но при этом так и не покидает пространство мифа. Не идет на тот решительный разрыв отношений, на который пошла сказка. И реален анекдот именно мифически, в

том смысле, что “миф — не идеальное понятие, и такое же не идея и не понятие. Это есть сама жизнь”⁴. Опираясь на функцию обнажения (десакрализации), ключевую для анекдота, можно определить этот жанр как миф о мифе, как миф, разоблачающий миф.

Есть Штирлиц фильма, воплощение мифа о советском разведчике, — культурный герой, и есть Штирлиц анекдота, — трикстер, изнутри взрывающий этот миф, взрывающий через миф же.

Есть Василий Иванович фильма как классический выразитель мифа о красном командире, и есть Василий Иванович анекдота, доводящий этот миф до абсурда, показывающий его как средоточие идиотизма. Вообще Василий Иванович, Петька и Анка — это совершенно трикстерная троица, но без основного мифа она обесмысливается и лишается всякой остроты. Герои чапаевского сериала образуют своего рода страну дураков в миниатюре. Но это начинает играть и становится по-настоящему интересным только как контрастирующий фон к той мифологии гражданской войны, которая создавалась советским официальным искусством.

Крайне любопытно, что мощнейшим стимулом, определившим во многом появление основных анекдотических эпосов “прекрасной эпохи” (о Чапаеве, Штирлице, поручике Ржевском, Шерлоке Холмсе и Ватсоне, Чебурашке и Гене, Винни-Пухе), явилось кино, игровое и мультипликационное. Вообще в определенном смысле кино является механизмом порождения мифов, самых подлинных, в которые верят и которые в полной мере являются реальностью нашего бытия. Анекдот в своей функции десакрализатора явился откликом на эту киномифологию, но при этом он ее отнюдь не отрицал, а, наоборот, вполне исходил из ее реальности. Менялось только отношение к этой реальности, менялся стиль с панегирического на обнажающий. Тем самым анекдот, существуя в пределах мифической действительности, одновременно ее изучал и осмысливал.

Точно так же и в архаическом мифе появление комического дублера культурного героя абсолютно естественно (очень часто это близнецы, один из которых занимается полезной деятельностью, а другой — вредной, но данный путь отнюдь не единственный; у палеоазиатов Ворон то делает собак, китов, тюленей, добывает свет, то является плутом-обжорой⁵) и является не отрицанием мифа, а расширением его возможностей, движением к его универсализации.

Наличие в конструкте “прекрасной эпохи” двух мифологических поручиков Ржевских, двух Чапаевых, двух Штирлицев совершенно оправданно и вполне объясняется архаической культурной моделью, логика которой отшлифовывалась тысячелетиями.

Миф смеется над собой, пытается взглянуть на себя со стороны и в результате становится гораздо менее односторонним, по-настоящему богатым и, главное, повышается степень его выживаемости. Анекдот продлевает жизнь мифа, хотя одновременно и является предвестием его распада. Итак, анекдот есть своего рода анти-миф, но строящийся совершенно мифически. На данном обстоятельстве стоит остановиться особо.

II

В совершенно необъятных количествах выходят теперь в России сборники анекдотов. Жанр, который до недавнего времени был запретным, тайным, явно легализуется.

Разрешенность анекдота — это страшный удар по жанру. Видимо, примерно то же самое произошло некогда и с мифом. Как только последний стал десакрализировываться, перестал переживаться как священная реальность, то начал переходить в совершенно иное качество и, наконец, превратился в сказку. Так и с анекдотом. Перестав быть тайным, утратив функцию обнажения, он начинает структурно перестраиваться. И все-таки анекдот не умер. Пока не умер. Вот из чего я исхожу, утверждая это.

Буквально на наших глазах формируется анекдотический эпос о *новых русских*. Становящаяся, кристаллизующаяся действительность в нем пропущена через архаичнейшую мифологическую модель. Трикстер в мифах пародирует, точнее идиотизирует тот социальный универсум, который закладывает культурный герой. Группы текстов, циклизуемые вокруг трикстера как комического и одновременно демонического варианта культурного героя, Е. М. Мелетинский назвал “мифологическими анекдотами”⁶. В анекдотах рассматриваемого сериала мифологическая подкладка ощущается с необыкновенной выпуклостью, причем она не просто не случайна, но даже, пожалуй, и традиционна, и вот почему.

Собственно говоря, большинство анекдотических сериалов “прекрасной эпохи”, которая у нас была, представляют собой циклы единого развернутого анекдотического эпоса о *homo soveticus*. Во всяком случае анекдоты о Василии Ивановиче и Штир-

лице — это летопись советского быта (причем не периода гражданской и отечественной войн, а явно брежневских времен⁷), и, более того, они являют собой пародирование мифа о *homo soveticus*, своего рода контр-миф.

Сериал о *новых русских* абсолютно точно и естественно вписывается в этот ряд. Он заполняет образовавшуюся пустоту, замещая тот пучок сериалов, которые прежде щедро испускал *homo soveticus*. И тут не могу не упомянуть об одном досадном филологическом казусе.

В журнале “Новое литературное обозрение” была опубликована подборка “Анекдоты о новых русских”⁸. Было это сделано лихо, на скорую руку, и в результате тексты особенно острые и пикантные остались за пределами НЛО-вской подборки (не случайно публикация безымянная — у нее нет составителя). Свой резон в этой спешке был: надо было попасть в ногу со временем, а вот дальше начались неточности.

Редакция, видимо, решила делать журнал одновременно модным и научным и сопроводила подборку статьями Андрея Левинсона «“Новые русские” и их соседи по анекдотическим контекстам»⁹. Главная идея статьи в том, что сериал о *новых русских* строится по модели анекдотов о евреях и грузинах. Не исключено, что в частности тут и возможны переклички, но в главном путь, предложенный Левинсоном, только уводит от сути дела, и вот почему.

Новые русские — это интернациональная общность, это то, что замещает *homo soveticus*. В сериале о *новых русских* обнажаются не национальные или этнические стереотипы, а имеющая в нынешней российской ситуации мощный резонанс модель социального поведения. Сериал о *новых русских* вызывает сейчас в России даже не пристальный, а бурный интерес. Сериал необыкновенно актуален. Он образует контрастный и одновременно глубоко динамичный фон, очень точно оттеняющий миф, творшийся у нас на глазах¹⁰.

Миф о *новом русском* пришел на смену *homo soveticus*. В результате циклы о Василии Ивановиче и Штирлице оказались полностью завершенными. Их завершила жизнь. Она же востребовала и совершенно новый сериал. *Homo soveticus* исчез, растворился, ушел в подполье. Ситуация дикого капитализма потребовала своего культурного героя, творца принципиально нового

социального универсума, ведь культурный герой, по классической модели Е. М. Мелетинского, “моделировал не силы природы, а сам родо-племенной коллектив”¹¹. И стал возникать на пространстве, освободившемся от *homo soveticus*, новый миф. Более того, он почти сразу же получил свой контр-миф.

Новый русский — это самый настоящий трикстер. Анекдоты о нем обнажают, пародийно и, одновременно, резко концептуально фиксируют тот безумный мир, который являет собой современная российская действительность. Причем особенно важно то, что творимый на наших глазах анекдотический эпос не просто имеет мифологическую подкладку, но еще и представляет собой своего рода миф о мифе.

Анекдоты о *новых русских* — это своего рода ответ на то, что сейчас буквально происходит созидание мифологии *новых русских*. Сами они — чудо-богатыри, живущие исключительно битвами, то бишь *разборками*. А жены их — юные создания неопишуемой красоты, разъезжающие, как минимум, на мерседесах, нежащиеся, как минимум, на Канарах, но при этом глубоко несчастные, ибо они обречены на одиночество. Совершенно по канонам анекдота, переводя мифологию на уровень контр-мифологии, данный мотив обыграли недавно Владимир Сорокин и Александр Зельдович в киносценарии “Москва”:

Марк (отпивает кофе, садится на подлокотник дивана). Знаешь, чем я занимаюсь последние полгода?

Хирург. Ну?

Марк. Лечу запоры. Основной контингент обращающихся жены “новых русских”. У них депрессия, выражающаяся в запорах. Они сидят дома, мучаются от одиночества и безделья, страдают депрессией. А депрессии у них — это мигрени и запоры¹².

Чудо-богатырям не до своих юных, как на подбор, жен. У них даже и мальчиков “делать” уже нет времени, а часто и возможности. И *новые русские* нанимают мальчиков, чтобы они им “делали” мальчиков. Вот как это преломляется в анекдоте:

Новый Русский (НР) со своей Любовницей (Л) в постели:

(Л): “Ах, дорогой! Я так хочу от тебя мальчика!”

(НР)... на лице отражается бурная работа мысли...: “Ладно... Завтра приходи в ресторан “Пекин”, садись за столик, закажи ченить...”

(Л): “Зачем, дорогой?!”

(НР): “Ну, подойдет к тебе мальчик, скажет, что от меня...”¹³

А несчастным женам, к довершению их ужасного положения, и приготовить-то ничего нельзя (на то есть поварихи), и за детьми малыми присмотреть нельзя (на то есть мамушки да нянюшки). А чудо-богатыри целиком уходят в финансово-криминальные битвы и уже не в силах растрачивать себя на что-нибудь, кроме всепожирающего дракона о ста головах — Бизнеса. Бедненькие они, бедненькие, эти *новые русские*.

Таков в общем утверждающийся ныне мифологический этикет. Есть, впрочем, самые разнообразные варианты, которые должны быть и описаны и осмыслены. Этому серьезному, можно даже сказать, — трагическому, мифологическому пласту противопоставляется пласт пародийно-разоблачающий.

Анекдоты о *новых русских* строятся на поразительной комбинации тем и образов героического эпоса с моделью анекдотов о стране дураков, ибо *новый русский* — это супер-дурак, свято блюдуший свой немыслимый, совершенно алогичный кодекс чести:

Встретились два *новых русских* в Париже.

— Ты за сколько купил этот галстук?

— За тысячу франков.

— Вот дурак! Я достал за две тысячи¹⁴.

Он не только превосходит всех силой, храбростью, богатством, могуществом (не он золотой рыбка, а она ему загадывает желания¹⁵), но и совершенно невообразимой тупостью:

Летят два новых русских в самолете. Полет практически подходит к концу, стюардесса объявляет: “Уважаемые пассажиры! Через несколько минут наш самолет приземлится в городе Баден-Баден! Добро пожаловать!” Один НР другому: “Не, братан, ты глянь — совсем за идиотов держат, как будто мы с одного раза не понимаем!”¹⁶

Итак, *новый русский* из анекдота — это супер-дурак, но не только. Смело можно сказать, что в рамках активно функционирующего ныне сериала *новый русский* — это своего рода дурак-богатырь. Чем можно объяснить появление такого типа? Ответ нужно искать в самой действительности.

Финансово-криминальный мир новейшей формации конституирует себя как клан героев, как структуру кристаллизуемого социума, как породу богатырей, своего рода нартов или сынов

Калева. На уровне анекдотического эпоса это преломляется так: да, особая порода людей, но отнюдь не приносящая славы роду человеческому.

В анекдотическом эпосе о *новых русских* совсем не отрицается мифология новых властителей жизни как особой породы богатырей. Просто в пределах сериала мифология эта наполняется своим специфическим содержанием, да еще кардинально меняется стилистика. Мифологический каркас не только остается нетронутым, но еще, пожалуй, и укрепляется.

В анекдоте знаком *нового русского* как олицетворения особого клана богатырей является сотовый телефон, переходящий как скипетр, как символ власти от старшего к младшему *новому русскому*:

Ослепительно загорелый новый русский возвращается с отдыха на курортах Флориды.

— Ну и как там? — спрашивает его приятель.

— Слушай, классно! Там все от меня так балдели!

— Что ты там учудил?

— Все как обычно — в казино десять тонн баксов оставил, в ресторане пятачку кинул, и тому подобное. Но особенно от меня все на пляже оттягивались. Беру я у каких-то чудиков акваланг, ласты и плыву под водой. И вот, доплываю до берега и выхожу на песок. Вот тут все от меня и прибалдели.

— Почему?

— Ну ты же знаешь мой прикид — малиновый пиджак, зеркальные очки, радиотелефон¹⁷;

Сын нового русского ковыряется в песочнице. Неожиданно у него ломается пластмассовая лопаточка. Он спокойно вынимает радиотелефон и начинает копать песок им.

— Сломаешь ведь, — говорит ему приятель, тоже сын нового русского.

— Да плевать, у папки денег много, он завтра мне новый купит.

— Ну да, а ты в это время, как последний лох, с пейджером ходить будешь¹⁸;

Вариант: В песочнице дети новых русских копают песок радиотелефонами. Один сидит поодаль и плачет. Воспитательница: Так же нельзя, надо всем вместе. Один ребенок: Ладно, пусть уж тащит свой пейджер¹⁹.

Сотовый телефон не только постоянно присутствует в целом ряде текстов (выше были приведены только некоторые из них). Он

обладает совершенно определенной функцией, единой для всего сериала в целом. Сотовый телефон в анекдоте — это явная мифологема, это один из кодов к анекдотическому эпосу о *новых русских*, это пародийный аналог тяжелой палицы, которую под силу поднять только Илье Муромцу.

Древнерусский богатырь обладал палицей, потому что ею мог обладать только он. Символ могущества *нового русского* внутренне никак не мотивирован, фактически он может принадлежать всякому, кто заполучит его. Сотовый телефон — это власть, возникающая из ничего, из пустоты, власть, которая достается отнюдь не по достоинству, а потому что досталась кому-то. Тот, кто первым посмел украсть, первым решил, что теперь можно все, тот и стал богатырем. Вот суть этой мифологемы, в целом ряде моментов определяющей облик знаменитого сериала, обозначающей его специфику и его тенденцию.

Сотовый телефон — это абсолютно мифологический и, одновременно, глубоко символический атрибут нынешнего российского богатыря. Появление сотового телефона в анекдоте всегда сигнализирует, что сейчас на сцене появится совершенно особая порода людей: поглядишь — вроде богатыри, хозяева, а на самом деле дурачье дурачьем.

Помимо сотового телефона, новых русских, как особую породу людей, как нацию в нации, отличает символический язык жестов. Прежде всего это особым образом растопыренные поднятые пальцы (веером), что означает власть и могущество новых чудо-богатырей. Однако в сериале раскладывание пальцев веером сигнализирует не столько о силе, сколько о чудовищной тупости в сочетании с не менее чудовищной самоуверенностью:

Асфальтовый каток раскатал нового русского в лепешку. Он подзывает, лежа на асфальте, шофера: Чувак, руки поправь. Тот подогнул пальцы. НР: Ты, что не видишь, на кого едешь?²⁰

вариант: Новый русский протирает стекла своей машины, а на него летит парень на скейт-борде. Он сбивает нового русского и потом спрашивает его: “Новый русский, что я могу для тебя сделать?” “Выгни мне два пальца на левой и правой руках”. “Выгнул”. “А теперь слушай! Ну ты, козел, ты на кого наехал!”²¹

Раскладывание пальцев веером — это такая же мифологема, как сотовый телефон, это атрибут власти, без которого власть недействительна, это своего рода волшебная палочка, дающая силу

безраздельно повелевать. Пока пальцы у *нового русского* не выгнуты особым образом, то его как представителя новой популяции людей еще как бы и нет (на этом как раз и строится приведенный анекдот). Выгнутые пальцы — это санкция на оформление поведения нынешнего богатыря в замкнутую знаковую систему. И это не фарс, а совершенно осмысленное обыгрывание реальной мифологемы власти.

Вообще весь сериал несет в себе явную демократическую социальную направленность (в сборниках о *новых русских*, представляющих, в основном, мешанину из старых анекдотов, и, главное, издаваемых как развлекательное чтение, это значительным образом затушевано, а в устном функционировании, наоборот, обнажено) — он изначально строится как разоблачение, как предельное развенчание нынешних хозяев жизни. Сериал в целом — это форма убийственной социальной мести низов верхам. И демократическая направленность сериала во многом аккумулируется через его устойчивые мифологемы — сотовый телефон и пальцы веером.

И еще одна мифологема отличает анекдотический эпос о *новых русских* — это малиновый пиджак и вообще малиновый цвет:

— И что же в твоей яхте особенного?

— А ты прикинь, братан. Обшивка — малахитовый “металлик”.

Паруса — малиновые. И мачты — веером!!!²²

Таким образом, в сериале разработана целая система опознавательных знаков новой породы людей. Это помогает выделить особое пространство, в котором действуют супердураки. Тем самым воскрешается, а точнее активизируется одна весьма древняя традиция.

Борис Примеров в статье “Анекдоты Омирбека и некоторые вопросы сатирико-юмористического фольклора” дал очень образную и точную формулу фольклорных сериалов о дураках:

Широко известны такие заповедники глупцов, как Пошехонье в русском фольклоре, как анекдотический немецкий город Шильда, как английская деревня Готэм...²³

Новые русские — это самый настоящий “заповедник глупцов”. Только если в традиционном фольклоре дурацкая земля (город, село, страна) отделена от всего остального мира резкой границей, то в рассматриваемом сериале *новые русские* — это страна в стра-

не, даже нация в нации. Причем, нация сборная, как прежде *homo soveticus*. В Эстонии о местных богатеях рассказывают, как о *новых русских*.

В самом сериале не раз обыгрывается то обстоятельство, что *новые русские* — это особый народ, выросший из разноплеменного материала, скорее это каста. Ограничусь одним выразительным, как мне кажется, примером:

Новый русский приходит к старому еврею:

— Папа, одолжи немного денег²⁴,

Вариант: — Папа, а дядя Важа грузин? — Грузин. — А дядя Резо грузин? — Грузин. — А дядя Шалва грузин? — Грузин. — А дядя Вахтанг грузин? — Нет, дядя Вахтанг новый русский²⁵.

Еврей вполне может быть *новым русским*, или, например, грузин, или эстонец. Тут нет никакого противоречия. В сериале активно и совершенно определенно проводится мысль, что *новые русские* — это интернациональная общность людей, это результат производимого историей отбора, причем такого отбора, когда сохраняется и культивируется феноменально глупое, когда особенно берегутся и холятся своего рода раритеты нравственных уродств. Принадлежность к той или иной нации тут не имеет принципиального значения, да и само обладание богатством еще ничего не решает. Можно быть владельцем десятков и даже сотен вилл, дворцов, мерседесов и при этом не быть *новым русским*. Для того, чтобы стать им, необходимо вхождение в специфическую знаковую поведенческую систему. Но при этом нельзя научиться стать *новым русским*. Это — особая комбинация природы, особый каприз вдруг отчаянно задурившей природы.

Новые русские в сериале отделены от всего остального человечества. Отделены через целую серию символических образов: сотовый телефон, мерседес, отдых на Канарах и во Флориде. Но не следует думать, что главный признак *нового русского* — просто феноменальное богатство или любовь к роскоши. И сотовый телефон, и мерседес, и отдых на Канарах — это именно знаки, их не следует воспринимать буквально. Главное в *новом русском* то, что он ничего не понимает, точнее, что он все понимает не так, что он в жизни и одновременно вне жизни. Доминантный лейтмотив сериала — это то, что *новый русский*, говоря на жаргоне, ни во что “не врубается”:

У нового русского заглох двигатель в “мерседесе”. Он вышел, попинал колеса, затем повертел руль. Все вроде в порядке. Тормозит другой “мерседес”.

— Братан, помоги, машина сломалась!

— А ты колеса пинал?

— Да.

— А руль повертел?

— Да.

— Тогда, извини, брат, не знаю, чем тебе помочь²⁶.

У нового русского родился ребенок. “Девочка, чудесная, здоровая, 4200”. НР лезет в карман: “4200 — нет проблем!”²⁷;

Два новых русских на пляже. “Ты за сколько стометровку проплывешь?” — “Да тыщ за 10 могу”²⁸.

Приходит новый русский в шикарный автомагазин, выбирает себе машину и говорит продавцу (П):

НР: Ну, братан, я ее беру — только сделай мне, чтоб корпус был цвета “бордо”...

П: Это же дополнительные затраты — вы знаете, сколько вам это будет стоить?!

НР: Братан, без базара — отстегну, сколько надо.

П: Ладно, пять штук и сделаем.

НР: Хорошо, тогда и диски цвета “бордо” подберите, завтра чтоб все было готово, за срочность доплату.

На следующий день НР приходит и, кинув взгляд на машину, говорит:

Ссуки!!! Я вам тут устрою за это, козлы, кидалы позорные!!!

П, дрожа от страха: Все же покрасили, как вы и просили...

НР: Я же ясно сказал, падлы, НАТУРАЛЬНОГО ЗЕЛЕНОГО ЦВЕТА “БОРДО”!!!²⁹

Новые русские, не поселяясь на острове или в своем особом городе, тем не менее, в полном внутреннем соответствии с фольклорной традицией (абдериты, шильдбюргеры, пошехонцы и т. д.), образуют “заповедник глупцов”. Он как бы внутри реальности, но его сразу же можно обнаружить по бросающимся в глаза озорно и пародийно повернутым опознавательным признакам. Все это очень важно, ибо самый смысл сериала определяется прежде всего задачей десакрализации новых властителей.

* * *

Анекдотический эпос о *новых русских* — это самый настоящий контр-миф, миф о мифе, что абсолютно соответствует природе анекдота, существующего в пространстве мифической реальности, но как ее предельное структурное обнажение. Да, анекдот не порвал связей с мифом, но он десакрализует мифическую реальность. Сказка — это уже иная ступень, она означает выход за пределы пространства мифа. Сказка существует в мире, когда десакрализация мифа стала фактом. В сказке мифичность преодолена, но это не спасло ее. Сказка умерла, а анекдот жив. Он работает.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Лосев А. Ф. Миф: Число: Сущность. М., 1994. С. 187.
- ² Там же. С. 80–81.
- ³ Вяземский П. А. Старая записная книжка. Л., 1929. С. 194.
- ⁴ Лосев А. Ф. Указ. соч. С. 14.
- ⁵ См. об этом: Мелетинский Е. М. Происхождение героического эпоса: Ранние формы и архаические памятники. М., 1963. С. 39–46.
- ⁶ Мелетинский Е. М. Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл Ворона. М., 1979. С. 54.
- ⁷ См., напр.: “Избрали как-то Петьку и Василия Ивановича членами-корреспондентами Академии Наук СССР. Сидят они в кабинете, бумаги перекладывают. Вдруг Петька и говорит: — Ох, Василий Иванович, что-то меня Келдыш беспокоит... — А ты его не чеши, болван” (Анекдоты о народных героях. М., 1994. С. 5); “В бункере очередь за булочками. Весь высший командный состав Германской империи. Подходит человек в форме штандартенфюрера СС, берет булочки вне очереди. Все возмущены. Голос за кадром: “Ни Мюллер, ни Кальтенбруннер, ни даже сам Гитлер не знали, что Героям Советского Союза полагается давать булочки вне очереди!” (Белюсов А. Ф. Мнимый Штирлиц // Учебный материал по теории литературы: Жанры словесного текста: Анекдот. Таллинн, 1989. С. 107).
- ⁸ Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 380–383.
- ⁹ Левинсон А. “Новые русские” и их соседи по анекдотическим контекстам // НЛО. 1996. № 22. С. 383–385.
- ¹⁰ Помимо публикации в НЛО, есть масса газетных публикаций, а также серия книг: Анекдоты про новых русских: Жизнь удалась. СПб., 1997; Анекдоты про новых русских: Пальцы всером. СПб., 1997; Анекдоты про новых русских: Малиновые паруса. СПб., 1997.

- ¹¹ Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 22.
- ¹² Сорокин В., Зельдович А. Москва: Отрывки из киносценария // Огонек. 1997. № 11. С. 45. Кстати, еще до Сорокина сериал о новых русских создал Вл. Войнович, публикуя его в "Аргументах и фактах" в 1995–1996 гг. Получилось довольно растянуто и пресно. У Сорокина выходит явно более пряно и остро.
- ¹³ Сообщил А. М. Левин.
- ¹⁴ Сообщил А. М. Левин.
- ¹⁵ "Поймал новый русский золотую рыбку. Она что-то мнетса, чего-то ждет. НР: Ты чего? ЗР: А желание? НР: Ну говори!" (сообщила Е. Ю. Протасова).
- ¹⁶ Сообщил А. М. Левин.
- ¹⁷ Анекдоты про новых русских: Сб. тематических анекдотов: Пальцы всером. СПб., 1997. С. 6.
- ¹⁸ Там же. С. 10.
- ¹⁹ Сообщила Е. Ю. Протасова.
- ²⁰ Сообщила Е. Ю. Протасова.
- ²¹ Сообщил А. Б. Рогачевский.
- ²² Анекдоты про новых русских: Сб. тематических анекдотов: Малиновые паруса. СПб., 1997. С. 130.
- ²³ Примеров Б. Анекдоты Омирбека и некоторые вопросы сатирико-юмористического фольклора // Анекдоты Омирбека. Нукус, 1977. С. 177.
- ²⁴ Анекдоты про новых русских. С. 12.
- ²⁵ Сообщила Е. Ю. Протасова.
- ²⁶ Анекдоты про новых русских. С. 16.
- ²⁷ Сообщила Е. Ю. Протасова.
- ²⁸ Сообщила Е. Ю. Протасова.
- ²⁹ Сообщил А. М. Левин.

SUMMARIES

CONCEPT OF FRONTIER IN CULTURE

This collection of essays contains the materials of the international seminar "Concept of Frontier in Culture" which was held in Tartu on 25–28 September 1997 thanks to the support of the Open Estonia Foundation. It followed the tradition of meetings of Russian Philologists from Helsinki University and Tartu University which started in Helsinki in 1987. During ten years of cooperation five seminars have been held and five collections of essays have been published (by turns in two cities). The seminar has become traditional and it unites philologists, historians, specialists in semiotics and cultural studies not only from Estonia and Finland, but also from other Baltic countries, Scandinavia and Russia. All the scholars belong to the Lotman's school of semiotics or are quite close to it.

The seminar of 1997 continued the topic discussed in Tartu four years ago: the problem of "native" and "alien" in literature and culture. The participants discussed the semiological idea of frontier on various historical, sociological and cultural material. Special attention was paid to the papers which were dedicated to Estonia, Latvia and Finland as the places of crossing of various cultures.

*From the history of literature to the semiotics of culture
(development of Lotman's semiosphere)*

Lyubov Kiseleva

The semiosphere has become the centre of Yuri Lotman's heritage and at the same time its symbol. The cornerstone of this concept is the conviction that human activity in the semiosis is reasonable and creative and that it is a result of people's free will and responsibility. The concept of semiosphere is based on the idea of culture as text. The aim of the article is to prove that the study of the nature of *artistic* text has brought Lotman to his typology of culture and to his idea of semiosphere. The Lotman's concept of the artistic text has been developed mostly on literary text and to a considerable extent on the texts of Russian literature. So in order to understand the development of Lotman's ideas one has to con-

centrate on the position of his studies of the history of literature in his heritage and also on the transformation of his views in this field. The article deals with the comparison of three Lotman's essays on Pushkin: «To the evolution of the creation of characters in "Eugene Onegin"» (1960); «The structure of the ideas of Pushkin's "Captain's daughter"» (1962); «The artistic structure of "Eugene Onegin"» (1966). The last one was published after Lotman's famous "Lectures on the structural poetics" (1964), which marked the semiological period of Lotman's career. The aim of the comparison is to reveal methodological succession and, on the other hand, methodological innovations in his approach to the same material.

The problem of boundary in different kinds of art

Yelena Grigoryeva

1. The problem under consideration proceeds from one of the most basic oppositions or distinctions within the Theory of Art: that is the opposition between space and time of a piece of Art and those of the recipient of Art, or in other words that is the problem of the separation of the primarily codified world from the secondarily codified one. The most demonstrative and simple cases of the application of this problem to Art practice are such phenomena as frame and framing that are explicitly characterised with an evident bounding intention. But it must be stressed that the frame is only one and a rather particular case of the general boundary between Art and non-Art.

2. Semiotic tension of the boundary phenomenon is determined first of all by its mediate function (and as such it was studied and described in the works of the Tartu-Moscow school). From this position the Boundary provides translation from one type of language (code) to another. In the aspect we are interested in it means that boundary (for example, in the variant of frame) belongs simultaneously to both the Art and non-Art space and time continuity. The genetical and typological tie between the frame of a picture and the frame of a window (another *loci communes* of Art studies) reveals another essential quality of the boundary: it opens the way in and at the same time prevents penetration into the space-time of Art. This principal ambiguity can be expanded onto the whole notion of Art and proclaimed for its basic quality (perhaps that concerns every type of language, but here we discuss first of all the language of Art). In this connection also the capability of a frame to increase the significance of the space-time restricted by it will be of especial interest for us. The terms 'significant' and 'signifying' are methodologically very close to each other here.

3. From this position Art is treated as a specific 'doomed-for-failure' device for trespassing into it. This mechanism can be illustrated with nearly blasphemous analogy of a key-hole of voyeur with the system of gates in Temple (the last according to the interpretation by Pavel Florensky). Both phenomena are intended for revealing (demonstrating) what cannot be seen, or, using a more actual term, for certain transgression (sexual or spiritual). From this point of view the so-called 'heraldic constructions' ('text in text') and 'hole-framed constructions' ("Black square" by K. Malevich, embossed coverings of Orthodox icons) are analysed. All cases evidently operate with the idea of possible/impossible transcendency of a spectator. Perhaps the most striking example of this unmerciful game in the history of visual Art is the famous eye-cutting shot from "Dog of Andalusia" by Bunuel: body is a frame for face, face is framing eyes, eyes are the windows of soul. The vivisection namely of an eye reveals ontological contradiction between its physiological and mental 'content'.

4. A special section of the contribution is dedicated to the problem of the 'frontal' (superficial) boundary. The regularity here can be formulated as 'Art is it's Boundary' or 'Boundary makes Art'. The creative activity of some avant-garde artists (and Cristo is the first among them) exemplifies this statement in practice. Also, in this connection the semiotic nature of the 'forth wall' in theatre, three types of cinematographic 'chronotop' and the problem of the 'replaced' boundary are considered. Special attention is paid to the situation of physical self-expression of the spectator 'ignored' by the Art of Cinema.

5. The contribution is concluded with considering the distinction between the 'natural' space of human body and the 'artificial', secondary, created (or codified) space (of Art). For this purpose the Art of Fashion or the Art of Clothing as covering, packing, bounding human body (both materially and semiotically) is analysed. The Boundary here between nakedness (sexuality, nature) and coverage (conventionality, culture) is basically ambivalent and mobile. Transgression here as a 'doomed-for-failure' possibility demands for Boundary. Seeking after body ('reality') we always find image. And image can not be captured or possessed. It is clear that both parts of the opposition exist only in the process of separation, that is why realised trespassing would destroy both of them. So the Boundary in its deepest essence is an inevitable illusion, or more precisely: its non-penetrative nature makes it illusive.

Искусство как духовность в современной России

Fiona Björling

Настоящая статья написана по произведениям Пастернака "Охранная грамота", "Доктор Живаго" и по публичным выступлениям 30-х гг. Под духовностью понимается способность человека превосходить свою индивидуальность и становиться частью более великого божественного или человеческого целого. Можно сказать, что в XX в. Искусство дает в России альтернативу христианству или бердяевской "русской идее", т. е. Создает область, где индивидуум превосходит самого себя. Пастернак особенно подчеркивает, что поэзия и язык способны переходить границу между тем, что сказано, и тем, что еще не высказано. Он отказывается от сталинской риторики и выдвигает мысль об ответственности языка перед историей и эпохой, заключающейся в том, что язык может и должен выразить то, что уникально. Взгляд Пастернака на ответственность языка и поэзии можно сравнить с определением слова как слова диалогического, данного Бахтиным. Напрашивается следующий вывод: не искусство или поэзия предлагают человеку духовность, а сама речевая коммуникация. Человек как духовное существо проявляется в том, что он превосходит свою индивидуальность в общении с другими.

*Ancient and Modern Russia in the historiography
of N. M Karamzin in 1811*

Elena Pogosyan

The article is an attempt to discuss the basic idea for Karamzin's "A Memoir on Ancient and Modern Russia" — the diversity between the concepts of "modern" and "ancient" in Russian history. Traditionally the border between those two periods in Russian historiography was placed in the age of Peter I.

Regular observation on the usage of terms "modern" and "ancient" shows that for Karamzin "Modern Russia" was created by Ivan III. According to this concept the "ancient" before Ivan III and the "modern" after him are basically the same trends of Russian history (a "republican" way with its ideas of "private" virtues and vice).

Only this concept gives Karamzin the key to understand the value and the danger of reforms started by Alexander I in the first decade of the 19th century.

*Change of paradigm in Estonian music during
the 18th and 19th centuries*

Jaan Ross

The famous German experimental psychologist Hermann von Helmholtz in his book "Die Lehre von den Tonempfindungen" has noticed an interesting peculiarity related to hymn singing in Estonian churches in the middle of the 19th century: In minor melodies, the congregation systematically tends to perform the 7th scale step low despite the fact that the high leading tone is clearly audible in the organ accompaniment of the melody. This phenomenon may have its roots in the old Kalevala singing tradition of the Baltic-Finnic region which has been prevalent there until the 18th-19th centuries. The Kalevala, or runic, singing tradition is very different from the tonal music idiom of the Western culture. It is based on two largely independent corpora, texts and tunes, the elements of which are freely combined with each other. The structural constraints for such an interchange are provided by the verse metre, trochee. Each line of the eighth syllables, or notes, in a Kalevala song consists of four trochaic feet. The ictus and off-ictus positions, contrary to Indo-European languages, are contrastive to each other not because of the presence or the absence of stress but because of their difference in duration. The scales in the Kalevala tradition are modal, not tonal, and therefore the high leading tone in minor melodies is not expected to occur.

Historically, the Kalevala singing tradition started to disappear in Estonia because of the activities of the fraternity of Moravians. This fraternity had very significant influence on the moral and cultural life of Estonian people. On the island of Saaremaa (Ösel), the popularity of Moravians has peaked between 1740 and 1745 while no criminal activities are recorded in that county. During the second half of the 19th century, examples of Kalevala singing have been collected predominantly in those districts where the influence of Moravians was small and, vice versa, the Kalevala tradition was about to disappear in those places where the fraternity has been able to establish deep roots. This way, Helmholtz in his book has documented one of the last signs of the old Kalevala singing tradition which by these days had been replaced by the Western tonal music idiom in Estonia.

*Zhukovsky's ballads:
the boundaries and the possibilities of the genre*

Tatyana Stepanistcheva

The evolution of the genre of ballad in Zhukovsky's poetry is described. The author thinks that the poet's experiments with the genre were delib-

erate. The model of the genre which was created by Zhukovsky in 1808-1814 is marked out. Then in 1816 the poet experimented with the genre and transformed all the levels of its model: poetical, stylistical and compositional. In the last period of his ballad creativity Zhukovsky also experimented with the plot. He changed the scale of the ballad's plot and brought it closer to the epos. So the ballad which was at the beginning of Zhukovsky's creativity a lyrical genre became more close to an epos.

*Ivan Turgenev's creative work
in the appraisal of Valerii Bryusov*

Lea Pild

The author presents two Bryusov's positions of towards Turgenev's creativity. The first one is the position of the leader of a new literary school — symbolism. Bryusov tries to pick out the elements in Turgenev's works and cultural behaviour which could fit the "new art" and, on the other hand, those which are out of date according to his views. The second one is the position of a literary historian. Bryusov, as a historian, speaking about Turgenev proceeds from the objective criteria.

About "Requiem" of V. Pludonis / A. Block

Ludmila Sproge

In this article A. Block's translation of "Requiem" by the prominent Latvian poet Vilis Pludonis is described. The Latvian writer Andrejs Kurcijs made a word-for-word translation of the Latvian text for A. Block. A. Kurcijs remembers "the evening of meeting" with the Russian poet in November 1915. This moment is also fixed in Kurcijs' poem dedicated to A. Block.

In L. Sproge's article the fragments of A. Kurcijs' text are quoted for the first time in Russian.

Finland in Sergei Gorodezk'y creative work

Timo Suni

Four texts of S. Gorodezky based on the Finnish motives are examined in this essay. The metric and stylistic analysis shows that Gorodezky's poem "Juhano" (1906) resembles the Finnish folklore. The story "Four meals" (1916) can be associated with the tradition of the travelers' accounts written about Finland. The author proves that the story "Monument to the Rebellion" (1928) has been written according to the laws of the art of socialist realism. It was based on the typical Soviet myth about the capitalist West. According to Suni, Gorodezky writing his tenden-

tious heroic poem "Three sons" (1956) still uses the tradition of the so-called "Finnish text" of the Russian culture

*Self-portrait of Velimir Khlebnikov of 1909: to the problem
of the borders of the poet's personality*

Igor Loschilov

Analysing the self-portrait of V. Khlebnikov, the author describes the relation between the "inner" ("personal") and the "outward" lines in the drawing. This self-portrait of 1909 is the presentation of Khlebnikov's new concept of a man of the future (budetlyanin) and, at the same time, it is connected with the traditions of ancient art.

*К интерпретации стихотворения В. Хлебникова
"Времяши-камышы"*

Kirsten Lodge

В настоящей статье предлагаются мысли и наблюдения, вытекающие из интерпретации раннего стихотворения Хлебникова "Времяши-камышы". В первой части статьи образы стихотворения анализируются на фоне образной системы раннего творчества поэта, а также мифологии, столь важной для понимания текстов его примитивистского периода. Рассматриваются образы статического (мертвого) озера, грядущей бури, камышей и свирели, а также необыкновенная для Хлебникова метафора время/камень. Во второй части статьи дается структурный анализ стихотворения, исходя из статичности и высокой степени симметричности самого поэтического строя, образов и метафор. Здесь структура стихотворения рассматривается как сферическое построение. В свете близких по сюжету творений Хлебникова и его понимания времени, стихотворение "Времяши-камышы" толкуется как мифопоэтический мир: это мир до освобождения спящего в камне времени, которое должно произойти от звуковых волн, исходящих от свирели. Эта тема проходит и в других хлебниковских произведениях, написанных в 1907–1908 гг.

*Russian literature of the 20th century:
the problem of borders of the researching object*

Marietta Chudakova

The author's main task is to distinguish the literary process of the Soviet time (1918–1991) as an independent and special object of research and to specify the concepts "Russian writer" and "Soviet writer". Her aim is to describe the forms and the results of the pressure of the totalitarian regime on literature and art. The other fundamental issue of this article

is to point out the necessity of the demarcation of the border between the Russian literary processes inside and outside Russia / Soviet Union. The conclusion is that the literary process of the Soviet time was a result of crossing of two vectors: the literary evolution, which had its own laws and the social vector, which was conducted by the state.

Borders of the concept "Russian culture" in the Estonian press of the 1920–1930s

Tatyana Shor

The analysis of contents, the amount and value characteristics of the definition "Russian culture" of Estonian readers is based on the materials of the Estonian press of the 1920–1930s. In general, Estonian literature and culture of that period identifies itself in a free development in the European context. Russian culture enters the Estonian readers' mind in different ways: 1) as a part of all-European culture, 2) as an alternative culture, 3) as a part of their own culture.

Anatoli Mariengof's "Cynics" — montage of fiction and fact

Tomi Huttunen

In my article I study the first fictional novel "Cynics" (Ciniki, 1928) written by Anatoli Mariengof (1897–1962). The novel was published in Berlin, but not in the Soviet Union until 1988. Mariengof was one of the main characters in the *imaginist* poetic group (1919–24), and certain reminiscences of imaginism can easily be found in "Cynics". However, my main interest is the dynamic dialogue between fiction and fact that creates obvious tension in the structure of the novel. This dynamism derives from the principle of montage, i.e. from the juxtaposition of disparate and heterogeneous fragments. These fragments as such turn out to be relatively independent elements carrying semantic potential that can be actualised only in juxtaposition with other elements. The principle of montage was exceptionally important and topical in Russian literature and culture of the 1920s, and the strategy used by Mariengof in "Cynics" is in many ways close to Sergei Eizenshtein's montage and semiotics of cinema, especially to his idea about the processual character of the artistic text (the reader as a reconstructing subject). In his novel Mariengof juxtaposes fictional narration (narrator Vladimir's already fragmentary diary) with short documents, which are either original facts of the historical world or possibly the stylisation made by the author himself. By organising these fragments ideally he can make the reader take part in the novel's process of forming new meanings. The reader becomes the actual and final creator of the novel, and the reader has to reconstruct the original images the author had in mind. Mariengof's novel does not

contain any apology for intellectual cynicism of the main characters, the organising narrator just describes the historical world parallel to the inner fictional world and allows them both to develop by their own inner laws, while the text itself turns out to be a self-organising dynamic whole.

Structure of space in A. Platonov's novel "Happy Moscow"

Heli Kostova

In Andrei Platonov's novel "Schastlivaja Moskva", written in 1932–1936, behind the realistic narrative about life during the first Five-Year Plan period one can find a mythopoetic picture of the world, in which spatial oppositions (among other things), such as oppositions up/low, near/distant, closed/open space or linear/circular movement have an important modelling role. Together with such spatial images as gate and fence they are of primary importance in creating the meaning of the text. In the novel Platonov strives to remove the sharp contrast between the oppositions, and this leads to the principal ambivalence of Platonov's images.

*The end of the text as the absence of the end
(to the problem of the composition of "Master and Margaret")*

Irina Belobrovtsseva, Svetlana Kulyus

The authors try to prove that the unfinished state of some parts of the plot, the contradictions in the narration, etc. demonstrate the "false end" of the novel "Master and Margaret". The epilogue does not contain the dénouement. Bulgakov consciously stresses the "openness" of his text. The explanation of the fact can be found in the circumstances of his personal life. Bulgakov associated the end of his novel with his own death, so the literary text interferred with the text of the author's life.

*St. Petersburg in the works of
Joseph Brodsky — three versions of paradise*

Maya Kenenen

This paper focuses on the aspects of time and space in Brodsky's Petersburg poetry. The analysis is based on the concept of mythopoetical space introduced by V. N. Toporov in his article "Пространство и текст". Brodsky's notion of paradise is chosen as a starting point for examining the process of ritualization or sacralization of space in his Petersburg poems. Paradise is a conception that has an ambiguous character in his works. He has at least three different manifestations of "the next world",

which all can be traced in his texts and which all have a connection to the city of St. Petersburg.

The first one is *St. Petersburg as Paradise Lost*. Already in Brodsky's first poems Petersburg/Leningrad occurs as the place of the lyrical subject's death. The city is full of qualities which mark the end, the final point of his journey on earth. However, the conception of paradise understood as the starting point (instead of the final point common to Christian tradition) — the place from which man was banished after the Fall and to which he is not supposed to return — appears in Brodsky's Petersburg essays and poems as well. The manifestations of paradise are related to the history of the city's origin, to its architecture and to the element of the sea. For him sea is not a destructive force of nature, but with its vastness, liberty, dimensions reaching far into the distance it becomes part of the mythopoetical space.

For Brodsky St. Petersburg is a kind of primary image of civilisation, which has firm connections to the past. Petrification is a way for him to achieve eternity. The facades of Brodsky's Petersburg are frozen in their external beauty, having nothing in common either with the present or the future. Objects, especially objects constituting an urban landscape, are not submissive to time in Brodsky's poetic philosophy.

Another version of paradise in Brodsky's poetics is *Paradise as Eternal Movement*, as a road. According to this version Petersburg is understood as a starting point and the road itself as a poetic paradise — a space filled with continuous movement towards one's destiny, which in the case of Brodsky's lyrical subject means fulfilling the fate of a poet. The literary topos of the Petersburg text mingles now in Brodsky's works with the concrete phenomena of the city to the extent that the reality made up by Russian literature takes priority over the surrounding reality. This, as well, can be taken as one form of ritualization of space used by Brodsky. The fate of the lyrical subject is to be expelled from his native city. The idea of return is often realised as its opposition, as a negation of return. Brodsky is of the opinion that man moves in one direction only, i.e. towards his destiny. However, the repetition of the idea of return and the absurdity of that idea become a ritual, a motion directed towards its starting point, back to St. Petersburg, even when it seems to be drawing away from it. It is the motion of every Ulysses towards Ithaca, towards the centre of the sacral space.

The third version of Brodsky's paradise is *Paradise as a Dead End*. From a dead end one can take step only into emptiness, which in Brodsky's view consists of pure time and thus there is no room for objects or man's body. The same elements of Petersburg that formed the paradisiac centre of the city in Brodsky's childhood now all disappear. The city turns into a landscape without any distinctive traits, it starts to resemble

Brodsky's nothingness, emptiness. When the city of St. Petersburg little by little ceases to exist, it is covered by dust, snow, lava or ashes — all of them repeated metaphors of time and oblivion in Brodsky's poetics. The spatial dimensions of the lost city are replaced by an empty sheet of paper which becomes a sacral space, where the lyrical subject/poet can create a reality of his own and to which he can always return.

The metaphysical image of Venice in Joseph Brodsky's venetian text
Sanna Turoma

The subject of this paper is the metaphysical image of Venice in Joseph Brodsky's poems and essay about Venice. This image is characterised by a paradox: while the decaying city is an embodiment of Brodsky's metaphysical outlook of time as a dominating force over man, civilisation and space, the city's beauty is an opposing factor to this perception, because beauty in Brodsky's metaphysical system relates to space. Apart from the opposition of time and space there is also another metaphysical conflict presented in Brodsky's image of Venice, that of space and matter. These two oppositions are a Brodskian interpretation of the duality characteristic of the image of Venice in literary tradition. The final conclusion of the paper is the following: in Brodsky's poetic mythology Venice presents a basic structure of civilisation incarnating the major conflicts of his metaphysical worldview, that is the conflicts of time and space, space and matter and, finally, being and non-being.

Anecdote, myth and tale
Efim Kurganov

An anecdote narrates action which is unlikely, aspiring at once to convince the reader of its likelihood. An anecdote tries to prove that the incident described by it did happen or could have happened. A tale, on the other hand, narrates action which cannot happen. What appears to be real in a myth is regarded as an amusing and instructive invention in a tale. When the transformation of myth into tale is not consistent, an anecdote is formed growing from a myth and at the same time clutching at it. An anecdote remains mythical.

STUDIA RUSSICA HELSINGIENSIA ET TARTUENSIA

1989–1996

1. Проблема истории русской литературы начала XX века: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* / Ред. Л. Бюклинг и П. Песонен. Helsinki, 1989. (*Slavica Helsingiensia* 6).
2. Литературный процесс: внутренние законы и внешние воздействия: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 2 / Ред. П. С. Рейфман. Тарту, 1990. (Учен. зап. Тарт. ун-та. Вып. 897).
3. Проблемы русской литературы и культуры: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 3 / Ред. Л. Бюклинг и П. Песонен. Helsinki, 1992. (*Slavica Helsingiensia* 11).
4. “Свое” и “чужое” в литературе и культуре: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 4 / Ред. Р. Лейбов. Тарту, 1995.
5. Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 5 / Ред. П. Песонен, Ю. Хейнонен, Г. В. Обатнин. Helsinki, 1996. (*Slavica Helsingiensia* 16).

ИМЕЮЩИЕСЯ В ПРОДАЖЕ ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, I. Тарту, 1994.

Том, продолжающий “Труды по русской и славянской филологии”, включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Гришаковой, В. Беспрозванного, И. Булкиной, Л. Вольперт, И. Пильщикова, П. Торопыгина, П. Рейфмана, Л. Пильд, В. Гехтман, Е. Горного, С. Исакова, А. Кретьева, а также публикации Л. Киселевой и Р. Лейбова.

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, II. Тарту, 1996.

Включает статьи Ю. М. Лотмана, М. Лотмана, Е. Погосян, Р. Лейбова, Л. Вольперт, П. Рейфмана, В. Беспрозванного и Е. Пермякова, Г. Пономаревой, Л. Пильд, А. Данилевского, а также публикации Т. Милутиной и Л. Киселевой.

Блоковский сборник XIII: “Русская культура XX века: метрополия и диаспора”. Тарту, 1996.

Труды международного семинара, состоявшегося в Тарту в октябре 1994 года. В семинаре принимали участие ученые США, Франции, Англии, Италии, Чехии, Финляндии, России, Латвии, Эстонии. Статьи: Л. Иезуитовой, К. Кумпан, Г. Пономаревой, Л. Пильд, И. Белобровцевой, С. Доценко, К. Постоутенко, Т. Гланца, Г. Слобин, Э. Гаретто, А. Конечного, Ю. Абызова, А. Арсеньева, Т. Цивьян, Р. Хьюза, О. Раевской-Хьюз, С. Даниэля, С. Исакова, С. Митюрева, О. Костанди, А. Эткина, Р. Полчанинова.

Блоковский сборник XIV: К 70-летию З. Г. Минц. Тарту, 1998.

Статьи и публикации А. Лаврова, О. Хансена-Леве, Р. Тименчика, В. Паперного, Т. Никольской, В. Каменской, Л. Пильд, Г. Пономаревой, М. Лотмана, В. Топорова, П. Рейфмана,

А. Штейнгольд и Е. Таборисской, Н. Пустыгиной, Г. Левинтона, С. Доценко, И. Белобровцевой и С. Кульюс, Л. Спроге.

“Свое” и “чужое” в литературе и культуре: *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia* 4. Тарту, 1995.

Сб. материалов международного семинара, проходившего в Тарту в июне 1993 года. В семинаре принимали участие ученые Финляндии, Швеции, Дании, Италии, США, Эстонии и России. Включает статьи Ю. Лотмана, Н. Каухчишвили, Е. Хеллберг-Хирн, П. У. Меллера, Л. Киселевой, Л. Вольперт, П. Торопыгина, П. Рейфмана, А. Розенхольм, Л. Пильд, Р. Казари, И. Аврамец, Ю. Пярли, Б. Хеллмана, Т. Суни, Н. Башмаковой, Л. Бюклинг, П. А. Енсена, Е. Берштейна, Д. П. Пиретто, П. Песонена.

Культура русской диаспоры: саморефлексия и самоидентификация: Материалы международного семинара. Тарту, 1997.

Сб. материалов международного семинара, проходившего в Тарту–Таллинне в сентябре 1996 года. Сборник подготовлен совместными усилиями кафедр русской литературы Таллиннского педагогического университета и Тартуского университета. Включает статьи Б. Колоницкого, С. Гардзонио, М. Цимборской-Лебоды, Р. Берда, Т. Двинятиной, Т. Цивьян, Н. Каухчишвили, Л. Бюклинг, М. Магидовой, О. Костанди, В. Паперного, Л. Спроге, В. Хазана, С. Туrowsкой, Н. Грякаловой, М. Лотмана, А. Рогачевского, Г. Пономаревой, И. Белобровцевой, а также публикации А. Данилевского, Г. Пономаревой, Т. Милютиной, К. Худзинской.

Русская филология, 6: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1995.

Материалы конференции, состоявшейся в Тарту в 1994 г. В конференции принимали участие молодые филологи из Эстонии, России, Финляндии и Латвии.

Русская филология, 7: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1996.

Материалы конференции, состоявшейся в Тарту в 1995 г. В конференции принимали участие молодые филологи из Эстонии, России и Польши.

Русская филология, 8: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1997.

Материалы конференции, состоявшейся в Тарту в 1996 г. В конференции принимали участие молодые филологи из Эстонии, России, Финляндии и Швеции.

Русская филология, 9: Сб. науч. работ молодых филологов. Тарту, 1998.

Материалы конференции, состоявшейся в Тарту в 1997 г. В конференции принимали участие молодые филологи из Эстонии, России и Польши

ГОТОВЯЩИЕСЯ К ПЕЧАТИ ИЗДАНИЯ КАФЕДРЫ

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, III: Сб. посвящен сорокалетию "тартуских изданий". Включает статьи и публикации сотрудников кафедры русской литературы: Ю.М. Лотмана, Е.А. Погосян, Л.Н. Киселевой, Р.Г. Лейбова, Е.В. Петровской, Л.Л. Пильд, А.А. Данилевского, Г.М. Пономаревой и Т.К. Шор и др.

Русская филология, 10: Сб. науч. работ молодых филологов. Материалы конференции, состоявшейся в Тарту в 1998 г. В конференции принимали участие молодые филологи из Эстонии, России и Польши.

Тютчевский сборник, 2: Сб. подготовлен совместными усилиями кафедры русской литературы Тартуского университета и Института славянских и балтийских языков Стокгольмского университета и включает материалы международного семинара, посвященного творчеству Ф.И. Тютчева (Стокгольм, декабрь 1996). В семинаре принимали участие ученые Швеции, США, Эстонии и России. Сборник содержит статьи и публикации Ю.М. Лотмана, П.-А. Будина, А. Юнггрен, Р. Лейбова, В. Мильчиной, Т. Динесман, С. Долгополовой и др.



ISSN 1239-1611
ISBN 9985-56-369-7