

ТАРТУСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

Σημειωτική

ТРУДЫ ПО
ЗНАКОВЫМ
СИСТЕМАМ

25

TARTU ÜLIKOOLI
TOIMETISED

УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ ТАРТУСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

ACTA ET COMMENTATIONES UNIVERSITATIS TARTUENSIS

936

СЕМИОТИКА И ИСТОРИЯ

ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XXV

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

ALUSTATUD 1893 a.

VJHIK **936** ВЫПУСК

ОСНОВАНЫ В 1893 г.

**СЕМИОТИКА И ИСТОРИЯ
ТРУДЫ ПО ЗНАКОВЫМ СИСТЕМАМ XXV**

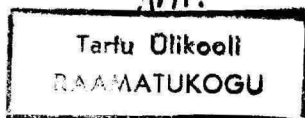
ТАРТУ 1992

Редколлегия: В. И. Столович, (секретарь редколлегии) М. Л. Гаспаров, Ю. М. Лотман (ответственный редактор серии), З. Г. Минц, М. Б. Плюханова, П. Х. Тороп, Б. А. Успенский, И. А. Чернов, Редактор тома: П. Х. Тороп
Тартуский университет

От редакции

Настоящее издание находилось в наборе, когда редколлегия Трудов по знаковым системам понесла тяжелую потерю. Смерть унесла из наших рядов активного участника и одного из их основателей профессора Зару Григорьевну Минц. Скорбя о перенесенной потере, редакция посвящает этот том памяти З. Г. Минц.

hch.



12372

От редколлегии

Первый том Трудов по знаковым системам вышел в свет в 1964 г. Сейчас, в начале июня 1990 г., мы сдаем в печать двадцать пятый. Двадцать пять книг (не считая отдельных изданий — монографий, тезисов конференций и т.д.) составляют научную полку Трудов по знаковым системам Тартуского университета. Первые тома создавались, когда само слово «семиотика» было цензурно нежелательным и приходилось искать заменители (так родился термин «вторичные моделирующие системы», предложенный Владимиром Андреевичем Успенским). Однако и в этом случае, как и во всех других, внешние трудности не толкали нас на путь компромиссов, а стимулировали поиски более точных формул.

Оглядывая пройденный путь, мы видим смену имен и идей. С горем и благодарностью думаем мы о тех наших сотоварищах, которые оживляли своим участием первые тома, и кого уже нет с нами. Вместе с тем оптимизм вселяет непрекращающийся процесс омоложения состава «Трудов», появление всё новых и новых имен. Предсказания наших противников, что это научное направление подвергнется участи всех модных веяний, оказалось ложным.

За прошедшие десятилетия семиотика изменилась. Одним из завоеваний её трудного пути стало соединение её с историей. Познавание истории сделалось семиотическим, а семиотическое мышление приобрело исторические черты.

Классическая историческая наука исходила из презумпции того, что история занимается завершившимся прошедшим. Материал истории размещался в прошлом, историк — в настоящем, читатель — в будущем. История оказывалась статична или, по крайней мере, остановлена в момент написания исторического труда. Семиотический подход стремится избежать условной остановки исторического процесса. Для этого точка зрения историка-семиотика делается одним из объектов его собственного исследования как принадлежащая историческому процессу. Речь идет отнюдь не о системе идеологических или политических предрассудков, которые — по Покровско-

му — определяют сущность истории. Внедрение точки зрения историка в исторический процесс меняет природу исторического факта. Факт, событие становится единственно возможным, неизбежным, причинно обусловленным, закономерным. Если такой взгляд с прошедшего переносится на будущее, будущее начинает казаться предсказуемым и тем самым становится избыточным.

Представление Гегеля о том, что история кончается в момент, когда он отражает её на бумаге, — не заблуждение, не непоследовательность, как часто утверждали, наоборот, это та абсурдная последовательность, для которой нужна смелость великого ума.

Соединение истории и семиотики ставит нас на порог переосмотра таких фундаментальных понятий, как причинность. Переживаемая нами революция научной мысли не противоречит переживаемой нами общественной революции. Между ними глубинная, хотя и не сразу очевидная связь.

Один вывод из сказанного состоит в том, что каждое поколение имеет язык для описания вчерашнего дня и в принципе не имеет его для дня завтрашнего. Поэтому мы поневоле, как герой одного из римских стихотворений Иосифа Бродского, «оглядываясь, видим лишь руины».

Между тем под руинами возникают новые строения.

Ю. Лотман

О ДИНАМИКЕ КУЛЬТУРЫ

Ю. М. Лотман

Одной из главных презумпций семиотики является предположение о существовании до- или внесемиотического пространства, по антитезе с которым определяются основные понятия семиотики. Такой подход вполне оправдан эвристически. Ошибка заключается не в нем, а в смешении принципов: логическую условность мы начинаем воспринимать в качестве эмпирической реальности.

Одна из подобных условностей — предположение о существовании в динамических процессах некоторой начальной точки, условного нуля: задается «нулевое состояние», никогда не данное нам в эмпирической реальности. Так, модель динамики культуры мы строим, начиная от точки «семиотического нуля», место которого совмещается с животным миром (последнее — вопреки данным уже весьма развитой зоосемиотики). «Ноль» из области эвристической условности переносится в наши представления о реальности: «условный ноль» таит в себе мифологию начала. Когда летописец говорит: «А древляне живяху звериньскимъ образомъ, живуше скотьски: убиваху друг друга, ядыху вся нечиста, и брака у них не бываше», — он вводит начальную «нулевую точку»: исходное состояние объявляется не имеющим признаков (здесь — признака упорядоченности). Дальнейшее выступает как процесс организации. Такая же, по сути мифологическая, точка зрения навязывается гипотезой противопоставления языка и речи.

Реальный исторический процесс может быть описан прямо противоположным образом: более ранние стадии в этом случае будут выглядеть как характеризующиеся более жесткой организацией, и здесь распространенное до сих пор отношение к зоосемиотике можно сопоставить с отброшенными уже взглядами на поведение «дикарей». В исторически недавнее время это последнее рисовалось как свободное от всяких ограничений — не организованное ничем, кроме непосредственной «животной» практики, а последующее разви-

тие — как введение в этот хаос индивидуальных устремлений системы «закономерностей», например, как замена промискуитета системой правил.

Изучение поведения высших животных рисует нам прямо противоположную картину жесткой организации. Узловые моменты жизни: браки, воспитание детенышей, охота, вообще всякая оценка ситуации и выбор соответствующего ей действия — предстают как строго ритуализованные. Однако существенно подчеркнуть, что само явление ритуала имеет своеобразный характер. Основную роль в ритуале играет *организация памяти*, и сам он представляет собой механизм приобщения индивида к групповой памяти. Поэтому вне человеческого мира ритуал создает систему постоянной организации, не оставляющей пространства для эволюции или весьма сильно ее ограничивающей. Он отсекает у отдельного индивида возможность индивидуального поведения и делает последнее жестко предсказуемым. В этом смысле характерны случаи, когда животное оказывается выбитым из «нормальных» условий поведения (таков, например, хищник, потерявший стаю или изъятый из естественных для него природных условий). Про такого хищника охотники говорят, что он особо опасен, так как поведение его непредсказуемо («ведет себя, как бешеный»). Но подобное немотивированное, опасное для окружающих поведение можно описать и с иной точки зрения: являясь деградацией с позиции ритуала, оно характеризуется, однако, резким увеличением непредсказуемости и может быть описано как динамический момент взрывоподобного увеличения роли индивидуального поведения.

Переход от циклической повторяемости коллективного поведения, охраняемого жесткой знаковой структурой, к беспорядку непредсказуемого поведения (возможному результату какой-то катастрофы, резко изменившей всю структуру видовой ситуации) можно рассматривать как момент смены циклического развития историческим (понятие «момента» здесь, конечно, условно: речь идет о процессе огромной хронологической протяженности).

Исторический процесс, пришедший на смену циклическому, привел к образованию постоянного конфликта между повторяемостью и внутренней динамикой форм поведения. Динамические процессы приобрели в определенных критических точках непредсказуемый характер, но сменяющие их процессы стабилизации сохранили высокую предсказуемость¹ и, более того, крайне ограниченный выбор вариантов возможностей. Этот двойной характер динамического процесса приводит к

¹ Ср. концепцию точек бифуркации в динамических процессах (И. Пригожин).

тому, что, в зависимости от выбора языка описания, человеческая история может представляться и как повторяющаяся одни и те же структуры, и как непредсказуемая. Таким образом, имеет смысл различать циклическую и направленную формы динамики, причем последняя может, в свою очередь, разделяться на замедленную, совершающуюся по закрепленным законам и, следовательно, отличающуюся высокой предсказуемостью, и динамику катастрофическую, с резко сниженным уровнем предсказуемости. С точки зрения последних двух форм развития, динамика регулярных повторяемостей переживается как статика. Именно как статическое описал Платон состояние организованной смены стабильных форм на примере стилизованного образа Египта.

Сложность усугубляется тем, что в реальном историческом процессе мы никогда не имеем равномерной, последовательной, ритмичной смены динамического (катастрофического) и последующих «нормированных» этапов развития. В реальной истории сопричастствуют многие динамические, но не синхронизированные, обладающие разным временем развития, не связанные между собой процессы, а также хронологически одновременные им процессы, переживающие период устойчивости, в других сферах развития. Так, например, бурное развитие и взрывы в той или другой сфере науки могут хронологически и причинно не быть связанными с соответствующими взрывными движениями в разнообразных сферах быта. Взрывное состояние в искусстве может быть синхронным стабилизации в политической сфере. Однако в случаях особо бурного протекания отдельных взрывных периодов они могут навязывать свой язык другим, а, в тенденции — всем динамическим процессам. Так, бурное протекание социально-политического взрыва в эпоху Великой французской революции XVIII в. привело к описанию взрывных процессов в самых различных сферах в терминах общественно-политических революций. При этом наименование процессов оказывает обратное воздействие на характер их протекания.

Самоназвание, подобно всякому наименованию, часто определяет как тип избираемого поведения, так и историческую судьбу его. Так, например, термины «большевики» и «меньшевики» обязаны своим возникновением сравнительно случайному распределению голосов на одном из ранних (II-м) съездов российской социал-демократии, однако в дальнейшем они в значительной мере определили реальную историческую судьбу этих партий. Термин «большевики» создавал образ **массовости и силы** и импонировал широким рабочим кругам — термин «меньшевики» таил в себе семантику **жертвенности и избранничества**, что явно импонировало интеллигенции.

Этим психологически обоснована, в частности, магия наименований — от латинского «*nōmina sunt omnia*» до судьбы гоголевского Башмачкина. Акакий Акакиевич получает вместе со своим именем двойную судьбу: по греческому значению слова («незловивый») и по русской его народной этимологии. Гоголь, подчеркивая, что другого имени для героя найти не удалось, акцентировал его судьбоносный характер.

Примеры, аналогичные последнему, также принято относить к магии наименований, однако, они имеют значительно более глубокий смысл, раскрывая *реальное* вторжение наименования в практику. Наименование действительности меняет ее сущность и характер поведения.

Из сказанного следует, что реальные исторические процессы многоплановы и полифункциональны, и, следовательно, могут быть по-разному описаны с разных точек зрения. Однако в дальнейшем мы будем, для простоты изложения, рассматривать лишь последовательность развития доминирующих структур того или иного процесса, заранее оговорив, что в реальном историческом движении все они неизменно получают окраску от различных второстепенных взрывов и «взрывных волн» предшествующих стадий.

Как уже было отмечено, в дочеловеческой культуре (в данном случае, культуре высших животных) доминирует память вида. Условное поведение является формой сохранения в жизни вида или группы определенного целесообразного опыта и правильно повторяется в утвердившихся формах. При смене циклической схемы движения линейной динамикой произошло резкое расширение набора возможных типов поведения. С точки зрения других животных это должно было бы восприниматься так, что живое существо, которое является ранней формой человека, есть существо «безумное». «Нормальное» животное не могло предсказать его поведения, как невозможно предсказывать поведение сумасшедшего, сознание которого отменяет большинство запретов здорового человека². Описываемая ситуация напоминает один из конфликтов в «Книге джунглей» Р. Киплинга. Организованное, «разумное» поведение героизированных животных — персонажей книги — противопоставлено здесь бессмысленным и непредсказуемым действиям бандар-логов (обезьян) с их мнимой организацией. Можно предположить, что именно так должно было выглядеть поведение раннего человека с позиций впервые сталкивавшихся с ним животных. Эта непредсказуемость, то есть то,

² Нечто аналогичное, хотя и в неизмеримо меньшей степени, проявляется, когда животное попадает в резко аномальную для него ситуацию, например, геологической катастрофы. Но там стабильное поведение животного вступает в конфликт с изменившимся миром — здесь резко изменившееся поведение расширяет конфликты со стабильным миром.

что человек располагал гораздо большим количеством степеней свободы, чем его противники, вынужденные ограничиваться сравнительно небольшим и предсказуемым набором поведений (жестов), ставило человека в преимущественное положение, которое с лихвой компенсировало его относительную, по сравнению с животными, невооруженность. Киплинг чрезвычайно тонко проник в мир животных, наблюдающих «пред-человека»: последний кажется им не только безумным, но и безнравственным, ведущим «войну без правил».

Подобная ситуация будет повторяться: человек Ренессанса, с позиции людей средних веков, более жестко организованных (менее динамичных), будет казаться нарушающим правила и достигающим победы запрещенными средствами, ведущим себя «не как люди». Расшатывание норм поведения — необходимое условие прогресса — субъективно переживается коллективом, погруженным в предшествующую стадию линейного процесса, не только как безумие, но и как моральная деградация. Это объясняет многократно возникавшие в истории культуры утверждения о том, что животные нравственнее людей. Прорыв в новые, более широкие, системы правил переживается как переход из мира правил в область безграничной свободы. «Сумасшедшее», с точки зрения животного мира, существо — человек — оказалось исключительно результативным с его собственной точки зрения. Поскольку его враги из мира животных не могли предсказывать его поведения, сопротивление их резко теряло свою эффективность³.

Однако эти новые возможности нуждались в закреплении, и здесь сделалось очевидным, что выход поведения из предшествующей области предсказуемости привел не к безграничным возможностям, — т. е. к хаосу, — а к новому, организованному, т. е. имеющему свою расширенную ограниченность, построению. Поскольку этот новый опыт надо было ввести в передачу при смене поколений, он быстро приобрел условный, видимо, жестовый характер. Целесообразное ненаследственное поведение закреплялось в системе устойчивых для коллектива движений. Это эффективное, целесообразное поведение закреплялось и передавалось, благодаря превращению его в пред-ритуал. Вопреки распространенному мнению, человек на этой стадии должен был быть не «дикарем», делающим «все, что угодно», а существом с предельно «ритуализованным» поведением.

³ Динамика поведения человека, в свою очередь, резко перестраивала поведение животных. Ошибочно думать, что животные каменного века вели себя так, как их (современные нам) потомки. Они были значительно более беззащитны. Современное поведение животных показалось бы им тоже «сумасшедшим», поскольку многие черты его продиктованы контактами с человеком.

Итак, в начале человеческой культуры лежал грандиозный взрыв, быть может, катастрофической природы. Затем наступил этап закрепления того, что было завоевано в момент взрыва.

Резкой отличительной чертой новой динамики поведения было то, что она, хотя и накладывалась на биологическую память и этим была связана с дочеловеческим этапом эволюции, в то же время характеризовалась постоянным усилением роли индивидуального опыта. В животном мире в память вида внесены периоды ритуализованных действий. «Свободное», т.е. индивидуальное поведение охватывает второстепенные моменты жизни и не фиксируется видовой памятью. Полезное закреплено в коллективе, случайное и индивидуальное подлежит забвению. В человеческом обществе расстановка закономерного и случайного изменилась: непредсказуемому поведению была отведена важная роль генератора новых возможностей. Генератор этот связался с индивидуальными поступками, и ему соответствовало расширение степеней свободы. Противонаправленный механизм — коллективный по своей природе — оценивал и включал одни из них в память общего поведения, вычеркивая другие.

В бифуркационные моменты расшатанность ограничений приводит к взрыву новых форм поведения. В период замедленного развития совершается отбор и закрепление тех из них, которые оказываются целесообразно оправданными.

Таким образом, случайные вспышки превращаются в поведение. Отбор закрепляет и включает в передаваемое следующим поколениям те из поступков, возникших во взрывной период, которые получают определенную мотивацию.

Задача сохранения индивидуального опыта потребовала новых и значительно более сложных функций памяти. Из всего многообразия типов поведения, часто случайных, целесообразность отбирала, а память сохраняла и передавала относительно ограниченный перечень того, что имело смысл. Так сложилась последовательность двух этапов: непредсказуемое увеличение новых возможностей поведения в бифуркационные моменты и последующий (в периоды замедленного развития) отбор наиболее целесообразных вариантов. Из последнего вытекает существенный вывод: на раннем этапе выбор форм поведения не имел творческого характера, т.е. совершался по определенным правилам (роль случайности последовательно ограничивалась). Закрепление отобранных целесообразных жестов и поступков также требовало ритуализации: условная система движений, испускаемых криков и музыкальных воплей служили запоминанию. Необходимость передачи ненаследственных целесообразных действий требовала сближения ее с определенными формами предискусства.

Представление о том, что деятельность человека на ранних стадиях его развития была практической в нашем смысле слова — т.е. принципиально противостояла эмоционально «художественному» началу — не подкрепляется ни имеющимся в нашем распоряжении материалом, ни теоретическими соображениями. Именно на этом этапе вопрос закрепления опыта потребовал механизмов памяти, которыми человек не обладал. Совершенно новое требование сохранить все возрастающий запас ненаследственных сведений породило аппарат запоминания, художественный по своей природе. Это не было изобретением человека: можно было бы сослаться на знаменитый пример того, как пчела передает ненаследственную информацию, переводя ее на условный язык «танца». Конечно, относительная стабильность передаваемых пчелами сведений позволяет ограничиться наследственной и относительно ограниченной системой «танца», между тем как открытый характер человеческой информации потребовал значительно более богатого и динамичного механизма.

Итак, уже на самых ранних этапах человеческого поведения, о которых мы можем судить только умозрительно (как известно, все, что можно было наблюдать даже у самых «примитивных» народов, либо принадлежит значительно более позднему периоду, либо является результатом вторичного опрошения), мы можем предположительно выделить две противонаправленные тенденции, имеющие, однако, подобную структуру. Первая — расширение возможностей жестового поведения и создание новых типов ритуализации, вторая — ограничение и отбор, закрепление в коллективной памяти, что связано с сужением ритуала. В обоих случаях, однако, ритуал не отделен от практической деятельности и не притовостоит ей, а является языком, в котором практический поступок приобретает функцию общественного поведения. Поэтому система осмысленных действий в архаическую эпоху была значительно более жесткой, чем на позднейших этапах. Подобно тому, как люди на ранних стадиях письменной культуры не могут позволить себе использовать графику всеу и приписывают ей одновременно и сакральную функцию, и ритуал, и непосредственное практическое вмешательство в жизнь, так человек, для которого поведение во всей своей совокупности (жест, восклицание и т.д.) приобрело смысл, не мог позволить себе всеу пользоваться этими средствами. Они были одновременно и действия, и память, и миф.

Следующий этап был связан с разделением практической и мифологической сферы жизни. Практическая сфера получала значительно большую свободу, т.е. переводилась на язык со значительно большим количеством элементов и возможностей их комбинаций, язык настолько более разнообразный, что

субъективно он мог переживаться как не-язык, то есть как неорганизованная сфера. Область же мифологического языка сужалась и приобретала характер подчеркнутой структурности. На этом этапе семиотическое осмысление и практическое поведение все еще отождествлялись или были тесно слиты. Однако внутри этой системы уже намечается разграничение действий, имеющих значение, и значений, соотнесенных с действием: поступка, который нечто означает, и значения, которое реализуется как поступок.

Различие между этими аспектами получило в дальнейшем глубокий смысл. Поступок сделался источником восприятия определенных форм культурного поведения как носителей определенной семантики. На этой почве возникло, например, разделение практического и сакрального поедания, деритуализация одного и подчеркнутая ритуализация другого. Однако в обоих случаях поедание сохраняло не символический, а гастрономический характер. Более того: физиологическое переживание еды составляло неотъемлемую часть и ритуального поедания. Поедание должно было сопровождаться радостью физиологического утоления голода. Получение пищи более богатой, жирной, вкусной, в огромном количестве было связано с нераздельным слиянием магической функции и физиологического удовлетворения. Точно так же жесты, вопли, восклицания, смех, подчеркивающие радость и изобилие, имели и магический характер, но не были игрой. Их наполняли искренние, непосредственные эмоции, что для внешнего наблюдателя придавало бы картине мнимо хаотический вид. При этом сама физиологическая сторона поедания приобретала вторичный ритуальный характер, постепенно порождая ту систему ритуальной физиологии, которая была описана М. Бахтиным и целым рядом этнографов. Бахтин истолковывал эту систему как вторжение свободы в сферу ритуальной ограниченности, но он же показал, что «свобода» эта сама осуществляется в ритуальных формах. Таким образом, субъективная деритуализация приводит к удвоению ритуала. Дальнейшее увеличение магической функции поедания, как и других физиологических процессов, приводило к серьезной перестановке акцентов.

Если, как отмечалось, вначале (в логическом смысле, ибо о реально-историческом последовании говорить трудно) поедание было *содержанием* еще не развитого ритуала, то в дальнейшем оно превратилось в знак, в ритуальную *форму*. С одной стороны, это приводило к расширению сферы содержания. Не только удовлетворение голода, но и весь комплекс положительных эмоций и значений (заклучение мира, вся сумма брачных ритуалов и др.) мог оформляться ритуальным принятием пищи. Пир становится универсальной формой

ритуала, имеющего широкое положительное значение. Одновременно он оказывается готовым ритуализованным выражением для самого различного содержания. Закрепленный характер приобретают даже эмоции, физиологическая основа которых все более знаково ритуализируется. Таковы ритуальные жесты радости на пиру, которые придают всему поведению в целом знаковый характер. Возникает необходимость *обучаться* веселому или трагическому поведению и умению их различать и понимать (ср. фольклорный сюжет о дураке, плачущем на пиру и смеющемся на похоронах⁴: здесь «дурак» — человек, не владеющий общим языком поведения). Происходит и расширение области выражения: еда может заменяться символом еды, кровавое мясное поедание — растительным. Развивается сложная и весьма разнообразная система замен, в ходе которых вчерашнее содержание превращается в выражение, знак.

Так происходит подмена жертвоприношения жреца или другого сакрального персонажа временным его заместителем — другим человеком, например, членом иного племени, рабом, вообще — «чужим». А так как «чужой» воспринимается как «не вполне человек» (ср. во многих языках синонимия слова «человек» и племенного самоназвания), то следующий шаг — замена жертвенного человека сакрализированным животным. При этом происходит усложнение семиозиса: убиваемый и, в предельно полном ритуале, поедаемый жрец *означает бога*, замещающий его раб *означает жреца* (и, следовательно, тоже бога), съедаемое ритуальное животное также исходно *означает бога*. Только в дальнейшем *жертва богом* сменяется *жертвой богу*. Однако постоянным является сам механизм замены, вплоть до христианского приобщения — сначала тайной вечерей («И когда они ели, Иисус, взяв хлеб, благословил, преломил, дал им, и сказал: примите, ядите; сие есть тело Мое. И, взяв чашу, благодарив, подал им: и пили из нее все. И сказал им: сие есть кровь Моя» — Мф. 14, 22—24), а затем — эвхаристией с полной заменой жертвы вином и хлебом (облаткой). При этом тайная вечеря есть не просто предсказание гибели, как, рационализируя, истолковывает ее позднейшее сознание, а *то же самое*, что и распятие, только на другом языке.

Трудность понимания этого типа подмены для сознания позднейших периодов приводила к возникновению сюжетов, усматривавших игру словами там, где изначально было обозначение одного и того же в разных системах символики.

⁴ Следует отделять от сказанного случаи ритуализированного несоответствия поведения его интерпретации, например, ритуальный смех на похоронах и на поминках или ритуальный плач невесты в свадебном обряде.

Позднейшее рационалистическое мышление склонно упрощать это мифологическое единство. Так, например, известно свидетельство об обычаях обмана богов в римской практике. Божеству обещают некоторое количество голов (подразумевается, что бог предполагает получение голов скота), а после удачного завершения дела ему преподносятся головки мака. Восприятие эпизода как игры словами и обмана, конечно, — более позднее истолкование раннего мифологического неразличения между знаковой жертвой и коммерческим обменом равными ценностями. Здесь юридическое мышление римлянина переводит мифологию на свой язык.

Со сказанным можно было бы сопоставить соотношение физиологического и семиотического в восприятии полового общения. Восприятие это переживало не менее сложную эволюцию. На каких-то его стадиях половое общение *семиотически* не отделялось от поедания, входя в общий образ изобилия и в ситуации переводимости на более общий язык (ограничение запретов вплоть до их полного снятия). В другие исторические моменты могла возникать предельная семиотизация физиологической стороны полового общения. Так, ритуал рыцарской любви включал такую степень противопоставленности бытового и знакового аспектов, которая в принципе исключала возможность полового общения (поклонение Св. Деве как объекту рыцарской любви). Одновременно физиологический акт, например, изнасилование рыцарем поселянки, в принципе не переводился на язык любви. Предельно противоположной поведенческой системой может считаться поведение молодежи второй половины нашего века, переводящее половое обещание в сферы «обычного», «будничного» и отделяющее его от поведения любовного и семейного.

Этап, когда поступок был одновременно речью, сменяется тенденцией к их разделению.

Принципиально новый этап в становлении культуры был связан в появлении условных знаков, полностью отделенных от обозначаемого ими предмета. Эта величайшая революция создала речь в нашем значении слова. Конечно, словесное говорение возникло значительно раньше, но тогда, когда слово не могло быть отделено от того, что оно обозначало, оно выполняло приблизительно ту же роль, которую жест играет в современном общении — роль аккомпанемента, усилителя значения, носителя окраски; основная же семантика оставалась за обозначаемым предметом или жестом. Возможность такого языка с парадоксальностью истины показал Свифт, описав один из языков Лапуты, который состоял в том, что жители носили с собой большое число предметов и показывали их друг другу *вместо слов*. Здесь предмет был выражением, а слово — его содержанием. Этот язык, при очевидных

неудобствах, обладал бы одним бесспорным преимуществом: он исключал возможность лжи, поскольку выражение и содержание были неотделимы друг от друга. Отделение слова от вещи имело неисчислимы последствия: ближайшим была возможность лжи, отдаленным — появление поэзии.

Дальнейшая история человечества превращается в историю пользования словами. Если до этого доминирующая роль семиотики в культуре была замаскирована практикой, то теперь семиотика (функция и роль речи) становится доминирующим механизмом истории. Одним из основополагающих вопросов культуры становится отношение ее к слову. Сложность здесь усугубляется следующим обстоятельством: традиционная философия истории исходит из предположения, что появление нового этапа связано с полным уничтожением предыдущего. Однако, подобно тому, как в биологической эволюции ранние формы жизни лишь частично вымирают, а в значительной мере эволюционируют, приспособляясь к новым условиям, в человеческой истории и культуре выделение новых доминант отнюдь не приводит к исчезновению предшествующего. Так, появление новейших цивилизаций не привело к исчезновению ни рабовладения, ни других — более ранних — экономических форм. В равной мере архаические системы обычаев и форм поведения отходят на периферию, но, как правило, сосуществуют с более поздними структурами. Например, возможности двойного функционирования вооруженного боя: и в непосредственно практической сфере, и в сфере условно-семиотической — в исторической практике постоянно переплетаются. По мере того, как устанавливались феодальные этические нормы, рана, нанесенная противником, получала двойную оценку: рядом с практическим значением все более заметным делается символическое. Получение раны как знака храбрости становится желательным (традиция эта поддерживается до новейших времен; известна, например, манера буршей в немецких университетах раздирать раны на лице и при лечении искусственно придавать им устрашающе-заметный характер: рана выступает как знак чести). Семиотика чести трансформирует бытовые представления, превращая нежелательное в желательное. Одновременно происходит подмена реального действия его знаковым изображением. Так, при посвящении в рыцари реальное пролитие крови постепенно сменяется знаковым ударом меча. Вместе с тем, возникает понятие «честной раны» — раны, возвышающей достоинство, — и раны унижительной. К первым относятся раны, нанесенные спереди и опасные, ко вторым — раны, нанесенные сзади и не оружием. Вторжение условно-семиотических оценок в практические отразилось, например, в том, что в более поздней редакции «Русской правды» — юридического текста русского ран-

него средневековья — удары, наносящие ущерб чести (удары плоскостью меча, рукояткой и тыльной стороной руки) влекут за собой более высокую компенсацию пострадавшему, чем физически тяжелые раны.

При теоретическом подходе мы можем располагать элементы культурной семиотики по степени их усложнения в процессе эволюции. Однако реально различные семиотические структуры от самых примитивных до наиболее сложных сосуществуют одновременно, переплетаясь друг с другом. Так, например, дуэль как определенная семиотическая структура образует пересечения, по сути дела, различных механизмов. Уже отношение ее к физическому столкновению (драка) не столь однозначно. Известный дуэлянт — Ф. И. Толстой (Американец), — по свидетельству Вяземского, так обыграл отношение дуэли к рукоприкладству: «Князь⁺⁺⁺ должен был Толстому по векселю довольно значительную сумму. Срок платежа давно прошел, и дано было несколько отстрочек, но денег князь ему не выплачивал. Наконец Толстой, выбившись из терпения, написал ему: «Если Вы к такому-то числу не выплатите долг свой весь сполна, то не пойду я искать правосудий в судебных местах, а отнесусь прямо к лицу Вашего сиятельства».»⁵ Здесь перед нами — многоступенчатый каламбур. «Отнестись к лицу» — выражение бюрократического языка в значении «подать непосредственную жалобу начальству» — одновременно обозначает у Толстого и условно-жестовое оскорбление, сопровождавшее вызов на дуэль (пощечина как знак оскорбления, в реальной практике, как правило, заменявшаяся *знаком* пощечины: угрожающим жестом, швырянием перчатки или словесным оскорблением⁶). Толстой Американец, однако, угрожает обидчику и другим — тем, что он, — вырвавшись из сферы семиотики в область практического поведения, — просто изобьет его — «даст по морде». (Выражение «дать по морде» — ритуальный отказ от ритуала. Не случайно Мастер в романе М. Булгакова с неритуальной точки зрения «безумца» требует сначала выяснить, «лицо» у его обидчика или «морда». «Дать по морде» и «дать пощечину» в языке поведения — не синонимы, а антонимы). Таким образом, каламбурный фразеологизм Ф. Толстого «обратиться к лицу»

⁵ П. Вяземский. Старая записная книжка. Л., 1929, с. 70.

⁶ Перчатка или карта могли швыряться в лицо, являясь знаком пощечины, или на пол — как знак знака. О. Мандельштам, вызывая на дуэль А. Н. Толстого, просто прикоснулся ладонью к его щеке. Стенич (по сообщению Е. М. Тарер), описавший этот эпизод, увидел в нем только комическое несоответствие облика Мандельштама и «рыцарской» ситуации. Вероятно, он не прав, и поведение Мандельштама осуществляло предельно утонченную форму оскорбления: сходство с дракой, столь понятное и естественное для А. Н. Толстого, было полностью элиминировано и заменено оскорбительным жестом прикосновения к лицу.

принадлежит одновременно и бюрократическому языку, и ритуальному жесту, и антиритуальной практике.

Дуэль создает прямо противоположную драке ситуацию. Угроза физической боли уничтожается вообще и заменяется различными соотношениями элементов: «жизнь» — «смерть», «нанесение оскорбления» — «снятие оскорбления», т. е. материальный ущерб заменяется семиотикой чести. Первый результат этого — требование равенства. Дуэль возможна только между равными противниками. Равными должны быть возраст или общественное положение: дерзкая речь Пушкина, обращенная к М. Орлову, в Кишиневе, не могла привести к дуэли не только из-за великодушия последнего, но и потому, что положение генерала, командира дивизии, пролившего кровь на войне и увенчанного орденами, и ссыльного начинающего поэта было слишком различно. Орлов мог отказаться от сатисфакции, и это нимало не уронило бы его достоинства. Сходный случай — отказ Булгарина стреляться с Дельвигом. Булгарин отделался острым словом: «Скажите барону, что я видел крови больше, чем он чернил». Пушкин записал это как пример острого и находчивого слова, а не трусливого уклонения от опасности. Дуэль бывшего наполеоновского офицера и страдавшего близорукостью петербургского поэта могла без ущерба для чести быть отвергнута тем, за кем было явное преимущество. В равной мере невозможна была дуэль между дворянином и разночинцем. В этом, например, гротескный комизм дуэли Базарова с Павлом Петровичем Кирсановым. Известно, что поэт Вуатюр был отчаянным бретером именно потому, что страдал от комплекса неполноценности разночинца. Вольтеру его оскорбитель отказал в дуэли, приказав своим лакеям просто избить палками наглого молодого разночинца.

Таким образом, дуэль соединяет угрозу смерти с утверждением социального равенства противников и тем самым вводит оскорбленного в пространство семиотики благородства. Ср. эпитеты: «готовить честный гроб на благородном расстоянии» («Евгений Онегин»). Материальная сторона дуэли всегда связана с определенной иерархией смыслов, условных по своей природе. Дуэль есть обряд снятия оскорбления и восстановления чести. Стоит разрушить семиотику этих двух явлений, как дуэль превращается в убийство. Условный характер дуэли определяет и семиотическую условность компенсации. Если компетентное в вопросах чести лицо признает, что оскорбление не имеет смертельного характера, то элемент реального боя может поэтапно ослабевать, причем одновременно будет возрастать иерархия условной семиотики. Восстановлением чести может сделаться условное пролитие крови (хотя бы незначительной ее капли), обмен выстрелами. Этот последний

также имеет ритуальный характер: даже при отсутствии кроваж- ных намерений демонстрировать миролюбие можно только в определенных формах. Здесь играет роль семиотика жеста. Так, например, выстрел в воздух не должен производиться демонстративно (особенно щекотливо в этом отношении положение первого стреляющего, поскольку, стреляя в воздух, он как бы навязывает сдержанное поведение и противнику, лишая его свободы выбора). Демонстративный выстрел в воздух, и уж тем более первым стреляющим, может быть воспринят как оскорбительный жест презрения. Именно он взбесил Мартынова и спровоцировал его кроваж- ное поведение во время дуэли с Лермонтовым. Высшим пределом условности была замена дуэли жеста- ми в условной ситуации, обмен условными формулами применения или столь же условными формами бретерского поведения. Так, например, дуэль между Грибоедовым и Якубовичем не имела никакой реальной причины: ни один из противников не был оскорблен и не имел ровно никаких оснований желать кровопролития. Они должны были обменяться выстрелами лишь как участники знаменитой четверной дуэли, на которой они выступали секун- дантами. Однако именно здесь вторжение в ритуал непосред- ственных эмоций (оби- ды, озлобленности) привело к тому, что дуэль чуть было не закончилась трагически.

Структура семиотического аспекта культуры противоречива. Одна тенденция связана с умножением разнообразных языков. Динамический характер процесса определяет постоянное воз- никновение все новых и новых знаковых систем и переста- новку их доминант. Жесты, пение, танец, различные виды искусств по очереди сменяют друг друга в роли руководи- телей семиотического процесса. Процесс этот никогда не бывает моноструктурным. Только в плане исследовательского упро- щения можно представить себе изолированную историю лите- ратуры, живописи или какого-нибудь другого вида семиотики. В реальности движение осуществляется как постоянный обмен: восприятие чужих систем, сопровождающееся перево- дом их на свой язык. В порядке сравнения это можно сопоста- вить с взаимодействием партий различных инструментов в симфоническом оркестре. Написать изолированно историю какого-нибудь языка, например, языка поэзии, вне окружаю- щего его контекста — приблизительно то же самое, что из-влечь из оркестра партию одного инструмента и рассматривать ее как целостное произведение⁷. Фактически на тех же идеях

⁷ Явление это, однако, изначально двойственно. Подобно тому как отдельная человеческая личность является и частью коллектива, и его целост- ным подобием, отдельная история литературы или какой-то другой области искусства, или искусства в целом может рассматриваться и как часть культурной толщи, и как ее целостное подобие.

основывался Ю. Н. Тынянов в его концепции доминирующей роли второстепенных литературных направлений и постоянной смены первого и второго рядов литературы. Тыняновская идея: высокая поэзия не рождается высокой поэзией, а происходит из рядов отверженной (ср. у А. Ахматовой: «Когда б вы знали, из какого сора // Растут стихи, не ведая стыда»), — может быть перефразирована как мысль о том, что новый этап, например, литературы не рождается из предшествующего этапа без доминирующего воздействия боковых линий.

Противоположная тенденция связана со стремлением каждой из разнообразных тенденций захватить доминирующее положение и навязать свой язык эпохе в целом. Так, в русской и — шире — европейской культуре второй половины XIX века роман занял доминирующее положение и навязал свой язык всем родам искусства (интересно было бы также изучить воздействие русского романа на русскую и европейскую философию, а также на бытовое поведение и характер политической борьбы эпохи). В равной мере, период романтизма связан с чрезвычайно широкой агрессией поэмы в политическое мышление и в быт людей этого времени. Можно было бы отметить и агрессию военного, наполеоновского мышления в различные сферы европейского сознания от политики до искусства (ср., как упорно современники отмечали сходство с Наполеоном в лице и фигуре Пестеля и Муравьева-Апостола. Пестель и Муравьев-Апостол не были похожи друг на друга, и то, что в них обоих видели черты французского императора, свидетельствует, что политическая роль диктовала восприятие внешности, а не наоборот). Для князя Андрея Болконского в «Войне и мире» выражение «мой Тулон» становится знаком целой жизненной программы, содержание же этого знака — завоевание исторической роли, то, что Лермонтов выразит словами:

Я рожден, чтоб целый мир был зритель
Торжества иль гибели моей.

Принципиально новая функция языка была связана с далеко зашедшим процессом отчуждения. Отделение языка от поступка свело деятельность к жесту. Если у истоков говорения было неотделимо от действия и составляло его часть, то теперь говорение сделалось самодостаточным, и слово и жест (поступок) смогли отделиться друг от друга. Это резко усилило самостоятельность семантики слова. Другая сторона процесса — отделение знака от действия и возможность появления самодовлеющих знаков. Выражением «освобождения» слова явилась возможность лживой речи. Это стало блестящим доказательством того, что язык получил совершенно новую степень свободы.

Стремление речи к стабильным формам, к застыванию в не подлежащих варьированию текстах, с одной стороны, и расширение свободы комбинации элементов речи, с другой — составляют две противоположенные тенденции, динамический конфликт между которыми лежит в основе всего процесса.

Можно предположить, что первоначальная функция говорения связывалась, с одной стороны, с магией, а с другой — с закреплением повторяемых жестов в узловых моментах поведения. Подобного рода говорение должно было тяготеть к стабильности, к повторяемым формулам. Оно было консервативно и, в идеале, направлено к окаменению и сакрализации. Противоположным образом развивалась речевая периферия. Будучи связана с ритуалом, она, вместе с тем, сохраняла большую свободу. Бессмысленные Бандар-Логи Киплинга (в отличие от положительных героев — животных, речь которых ритуальна) «болтают», то есть произносят слова, свободно, связанные со смыслом. Подобная «болтовня» могла царить и за пределами ритуала. И именно тут, за границами ритуала, слово получило ту степень свободы, которая позволила образоваться словесному искусству. Не-сакральная поэзия потребовала такой степени свободы речи, которая могла возникнуть только в игре — типе поведения, принципиально противопоставленному сакральному.

Это новая, значительно более динамическая структура, вторгаясь в сакральный мир извне — из мира игры, пьянства и вседозволенности (глубокий анализ этого аспекта истории см. у Бахтина), достигая апогея, сама сакрализировалась. Так, Дионис, окруженный толпой свяшенно безумных спутников и спутниц, вторгся в упорядоченный мир греческих богов, вступив в состязание с Аполлоном. Перед нами — полный цикл: структура, антисакральная по своей природе и расположенная на периферии культуры, вступает в единоборство с ее сакрализированным центром с тем, чтобы в дальнейшем вытеснить его и занять его место. Сопоставить с этим можно эпоху Ренессанса, когда в пределах католических государств произошла десакрализация культуры, вызвавшая затем драматический диалог между сакральными и несакральными формами культуры и искусства. Диалог этот, казалось бы, завершился глобальной победой профанических форм культуры в европейском XVIII веке. Однако сакральное место оказалось заполненным профаническими формами культуры, принявшими на себя сакральные функции. Характерным примером явилась русская литература, которая, начиная с XVIII в., и до Гоголя, Достоевского и Л. Толстого взяла на себя функцию, которая в средневековой культуре имела сакральный характер. Искусство (в первую очередь — литература) присвоило себе не при-

надлежащую ему религиозно-этическую функцию. В равной мере оно растеклось в сферу философии (обусловив специфику русской философской школы), публицистики и приняло на себя универсальную функцию всеобщего языка культуры.

Если ранее «действие, имеющее значение» сменялось «значением, выраженным через действие», то с переходом к словесной доминанте значение выражает другое значение, то есть всякое значение может сделаться выражением для некоего содержания, которое, в свою очередь может стать выражением для содержания 3-й, 4-й и N-ной степеней. Уже средневековая мистика показала, как далеко может простираться искусство многоуровневой символики. Законченная семиотическая структура складывается как напряжение двух противоположенных тенденций, введения все новых языков, их количественного расширения — и стабилизации их числа в пределах ограниченного перечня. Так, например, в конце XIX — нач. XX вв. бурно развивалась активность художественной семиотики в сферах, которые до этого не были ни художественными, ни семиотическими. Как полноправные искусства начали восприниматься балаган, цирк, народная ярмарка со всем комплексом входящих в нее структур, выкрики уличных торговцев и т. д. Наиболее ярким результатом этого процесса явилась реабилитация кинематографа. Однако на другом конце культурного мира происходило окаменение традиционных форм искусства, которые вообще выводились за пределы художественно активного.

Одновременно протекал еще один процесс: антитеза речи и языка как эмпирической реальности и ее условной модели потенциально таила в себе две возможности. С одной точки зрения можно было рассматривать многочисленный и разнообразный перечень создаваемых искусствами текстов в качестве реальности, а конструируемый в процессе перечисления язык — как условную модель. Однако в истории культуры мы встречаем и противоположный взгляд, с точки зрения которого именно предельная обобщенность открывает путь к реальности, а индивидуальное уводит в область случайного и кажущегося. Это реальное двуединство семиотического механизма нашло отражение в средневековом споре номиналистов и реалистов.

Двойственность природы человеческой культуры связана с глубинной ее сутью: конфликтным сочетанием ее линейной направленности и циклической повторяемости. Двойная природа человеческой культуры является реальной основой двух семиотических подходов к ее истории. Культура может рассматриваться в ее линейной динамике как постоянная смена старых структур новыми, как это делается в традиционной исторической науке. Такой взгляд будет высвечивать непре-

рывное становление новых форм, сменяющих и отбрасывающих старые. Однако в истории культуры многократно высказывались и циклические концепции, которые видели доминанту в повторяющейся смене структур. Вопрос этот можно было бы решить указанием на то, что повторяемости принадлежат языку культуры, а динамическое разнообразие — ее речи. Однако выше уже подчеркивалось, что противопоставление языка и речи абсолютно лишь в условном процессе описания. В реальности же они постоянно меняются местами. И циклические, и динамические процессы равно реальны. Разные типы описания лишь высвечивают разные типы реальности.

ИЗБИЕНИЕ КОШЕК В ПАРИЖЕ

или

Некоторые проблемы символической антропологии

А. Я. Гуревич

Современная историческая мысль ищет путей взаимодействия с родственными науками о человеке. Ее представители надеются на то, что знакомство с проблематикой этнологии (социальной и культурной антропологии), социальной психологии, семиотики, социологии и других дисциплин поможет им разработать новые подходы, и что изучение методов этих дисциплин вооружит их новыми приемами анализа источников, даст возможность глубже проникнуть в ткань истории. Особые надежды возлагаются на антропологические дисциплины.

Но, разумеется, взаимоотношения между исторической наукой и этнологией весьма сложны, и использование историками методов последней сопряжено с немалыми трудностями. Социальный антрополог работает с живыми людьми, изучая их культуру и социальное устройство. Между тем, историк лишен возможности непосредственно общаться со своими «объектами», между ним и людьми, которых он вопрошает, всегда расположен некий текст. Этот текст не прозрачен, он уже содержит некую интерпретацию и сам поэтому нуждается в интерпретации и расшифровке.

Примером, иллюстрирующим указанную трудность, может служить исследование американского историка Роберта Дарнтона «Великое избиение кошек» (1), которое вызвало оживленную методологическую дискуссию между ним и рядом французских историков. Дарнтон, специалист по истории Франции XVIII века, по его утверждению, попытался осуществить антропологический подход к анализу события, происшедшего в Париже около 1730 г.

«Антропологическое понимание истории» Дарнтоном исходит из идеи о том, что культура представляет собой мир символов («лес символов», по выражению Виктора Тернера). Метод, применяемый современными представителями симво-

лической антропологии (Клиффорд Герц, по собственному признанию Дарнтон, является одним из главных его вдохновителей), состоит в «движении от текста к контексту и обратно, путем возвращения символа к универсуму значений, который и придает ему смысл» (2).

Хотя Дарнтон опирается на опыт антропологов, которые в состоянии применить методы прямого наблюдения, он полагает, тем не менее, что их идеи о роли символов в функционировании культуры могут найти применение и в историческом исследовании. Вопрос, его занимающий, гласит: «Как работают символы?» (3). Он пытается понять радикальную «странность» французской культуры начала Нового времени, которая обнажилась в заинтересовавшем его рассказе. Его занимает вопрос не столько о том, что именно люди другой эпохи думали, сколько о том, как они думали, каким образом конструировали они мир и наделяли его значением (4).

Каково же содержание рассказа, привлечшего интерес Дарнтон?

Рабочие-ученики книгопечатника-буржуа, недовольные условиями своего труда и быта, были, по словам одного из них, Никола Контата, оставившего это описание, особенно раздражены тем, что им приходилось подниматься ни свет ни заря и весь день работать, по ночам же им мешали спать вопли кошек у них под окнами. Помимо этого, их кормили объедками со стола буржуа, тогда как хозяйка очень заботилась о питании своей любимой кошки. Эти животные имелись в большом количестве и у других хозяев. У одного из них было до 25 кошек, он даже приказал написать их портреты; кормил он их битой птицей. «Раз мастера любят кошек, — говорили ученики, — значит мы должны их ненавидеть». Они задумали отомстить хозяевам и в свою очередь устроили серию имитированных кошачьих концертов, мяуканьем мешая спать книгопечатнику и его супруге. Наконец, не выдержав, буржуа велел им перебить всех кошек квартала.

Этого-то парни и добивались. Утверждая, что здесь замешано чье-то колдовство и что кошки связаны с нечистой силой, они вместе с рабочими-соседями учинили подлинную охоту на кошек. Вооружившись металлическими орудиями, ученики и возчики зверски их убивали, предварительно подвергая шутковскому «судебному преследованию» с участием «судьи», «палача», «стражи» и даже «исповедника». В первую очередь они умертвили любимицу своей хозяйки. Когда последняя убедилась в том, что этой кошки нет в живых, она во гневе и расстройстве бросила им обвинение: «Негодяи не могут умертвить своих мастеров, так они убили мою кошечку. Повесить их за это мало». Но ничего нельзя было поделать, ведь сам простак-

книгопечатник приказал избить всех кошек. Так, отомстив хозяевам, ученики остались безнаказанными.

Эти подвиги настолько понравилось молодым людям, что они без конца воспроизводили их в виде своеобразного спектакля, изображая мастера, его супругу и весь дом. «Нужно заметить, — пишет автор рассказа, — что все рабочие на лигу кругом были настроены против своих господ», поэтому устраиваемые ими представления пользовались большим успехом.

Таков рассказ одного из участников «великого побоища кошек», записанный им примерно тридцать лет спустя.

Проблема, занимающая Дарнтона, состоит в том, чтобы, во-первых, раскрыть в этом повествовании ключевые элементы культуры ремесленников и, во-вторых, понять «игру символов в истории культуры в целом», подойти к пониманию того, как надлежит интерпретировать символы, ритуалы и тексты (5). Обнаруженная антропологами многозначность и поливалентность символов может быть прослежена, по его мнению, и в памятниках культуры Франции XVIII века, хотя, разумеется, Дарнтон сознает, насколько затруднено применение антропологических подходов к обществу, столь далекому от обычного предмета исследований этнологов.

Дарнтон задается вопросом: почему устроенное рабочими избиение беззащитных кошек, которое на современный вкус внушает одно только отвращение, оказалось столь привлекательным для людей того времени? Не демонстрирует ли рассказ Никола Контата с особой наглядностью ту культурную дистанцию, которая отделяет нас от них? Это осознание дистанции могло бы послужить отправным пунктом для антропологического исследования чужой культуры.

Для этого необходимо поместить рассказ в контекст духовной и социальной жизни той эпохи.

Дарнтон отмечает антагонизм между нанимателями и нанимаемыми, который здесь ясно виден. Положение учеников в типографском производстве того времени было тяжелым и, главное, у них не было никаких шансов его поправить и перейти на положение подмастерьев и, тем более, самостоятельных мастеров. Свои обиды и злость на господ они вымещают на их кошках, устраивая над ними шутовской суд.

Но почему именно на кошках?

Здесь Дарнтон, опираясь, в частности, на идеи М. М. Бахтина, напоминает о давней традиции шутовских действий и церемоний, обо всей карнавальной культуре докапиталистической эпохи, с постоянным перевертыванием социального «верха» и «низа». В этих шутовских действиях, нередко сопровождавшихся мрачными (на современный взгляд) жестокостями, кошки играли заметную роль. Расправы над ними, массовые их сожжения, повешанья и изувеченья были заурадными явле-

ниями, которые обладали в глазах людей того времени немалой привлекательностью.

Дело в том, что отношение к кошкам всегда характеризовалось неискоренимой двойственностью. Домашнее животное, близкое человеку, в определенном смысле символ дома и даже носитель своего рода табу (кошек нередко замуровывали в стены новых домов для обеспечения благополучия их обитателей), кошка вместе с тем воспринималась как существо, связанное с магией и нечистой силой. Достаточно вспомнить, что дьявола в Средние века зачастую воображали в виде большого омерзительного черного кота, главенствовавшего на шабашах ведьм, которые лобзали его зад. И сами ведьмы, когда они намеревались причинить кому-нибудь зло, подчас оборачивались кошками. Демонический символизм, которым наделяли кошек, сохранился и до наших дней. Любой читатель этих строк найдет сколько угодно подтверждений и в быту, и в фольклоре, и в современной литературе — от суеверного страха перед перебежавшей дорогу черной кошкой до знаменитого булгаковского Бегемота.

Вместе с тем кошка была символом сексуальности, что подтверждается и лингвистическим анализом французского языка. Шаривари, шутовские концерты и церемонии в конце Средневековья и в начале Нового времени, сопровождавшиеся мяуканьем под окнами тех, для кого их устраивали (рогоносцев, мужей, находившихся под каблуком жен, или пожилых мужчин, которые женились на молоденьких девушках), в Германии носили название Katzenmusik. Итак, колдовство, оргии, шаривари и расправы — все это при Старом порядке могло быть так или иначе ассоциировано с кошками, являвшимися вместе с тем любимцами своих хозяев и в особенности хозяек.

Символы культуры, как подчеркивает Дарнтон, полисемичны, многозначны, и именно с позиций символической антропологии, по его убеждению, и нужно подходить к рассказу Никола Контата об устроенном им и его друзьями «празднестве» — зверском истреблении кошек.

В этом рассказе нашли свое выражение все указанные черты культурного символизма эпохи. Производя над кошками «суд», сопровождавшийся оргией убийств, работники имитировали расправу над угнетавшим их буржуа. Этот «театр жестокостей» был «метонимическим оскорблением» хозяина. Мало этого, уничтожив кошку-любимицу хозяйки, они, по мнению Дарнтона, символически учинили насилие над нею самой.

Конечно, наш единственный источник — повествование Никола Контата, тоже не обладает полной «прозрачностью». Он записал свой рассказ об этом эпизоде много лет спустя, отбирая детали и организуя события так, чтобы они имели для него смысл. Но те значения, которые он выделяет, были зада-

ны ему его культурой, и субъективный характер бурлескного описания не нарушает общей рамы ассоциаций. Мстя хозяину, рабочие бессознательно использовали основные символы культуры своего времени, которые дали им возможность излить на него свой гнев и выставить его дураком, не понеся при этом наказания. Раблезианский смех, который явственно слышен во всем этом повествовании, дал им возможность разрядить свои социальные эмоции.

Что касается странной для нас жестокости, то, как продемонстрировал Дарнтон в другой своей работе (6), она характерна и для многих народных сказок, которые были записаны позднее, но, несомненно, бытовали и в то время. Он отмечает, между прочим, что исследователи и писатели, записывавшие народные сказки, нередко сглаживали или упраздняли изначально присутствовавшие в них мотивы brutality.

Блуждание в «лесу символов», способное создать трудности для современного историка, по-видимому, не порождало их для человека того времени, свободно «читавшего» код собственной культуры. Вся его жизнь протекала в символическом мире. Не одна только духовная, но и материальная жизнь, ибо и отношения власти и экономические отношения также осуществлялись через посредство систем знаков и символов. При этом определенные символы приобретали в данной культуре особую силу и значимость. Подобно тому, как некоторые существа и предметы были «особенно хороши для того, чтобы их есть», пишет Дарнтон вслед за Клодом Леви-Стросом и Мери Дуглас (7), другие существа были «особенно хороши для того, чтобы о них думать» (8). К числу таких существ, обладавших в глазах людей начала Нового времени специфическим ритуальным значением, относились и кошки. Их амбивалентность, причастность как к человеческому миру дома и культуры, так и к миру дикой природы, секса и колдовства, делала их своего рода «медиаторами» между обоими этими полюсами.

Таким образом, Дарнтон полагает, что повествование о мелком эпизоде из жизни парижских ремесленников в первой трети XVIII века проливает свет на культурный символизм эпохи. Вместе с тем этот анализ дает, по его убеждению, материал для более общих методологических размышлений.

Работа Дарнтонa вызвала возражения ряда французских историков. Оставляя пока в стороне их полемику с ним по поводу его оценки истории ментальностей, изучаемой «Новой исторической наукой», которая его не удовлетворяет, нужно отметить по крайней мере два пункта несогласия.

Во-первых, Дарнтон утверждает автономию культуры как системы, не соотнося ее с должной определенностью и ясностью с системой социальных отношений. Между тем, символы, об универсальной значимости которых он пишет, по-разному вос-

принимались представителями различных социальных групп. Истребление кошек вызвало веселье у рабочих, тогда как буржуа и его супруга были разгневаны. Следовательно, символизм, принятый в одном слое общества, не разделяли люди, принадлежавшие к другому слою. Видимо, тот подход, который уместен при анализе обществ недифференцированных, едва ли применим, когда историк изучает столь сложно дифференцированное и иерархизированное общество, каким была Франция XVIII века.

Отвечая на это возражение, Дарнтон настаивает на том, что кошка была символом колдовства для всех, но специфическим образом это выразили именно рабочие. «Внутри всеобъемлющего символического универсума, — пишет он, — существуют символические миры, присущие данной социальной среде» (9). Таким образом, как кажется, Дарнтону пришлось внести немаловажную поправку в свою антропологическую интерпретацию символов. Налицо расхождение между подходом этнологов и возможными подходами историков. Но из этой поправки еще не сделаны все надлежащие методологические заключения. Символический мир дифференцированного общества, общества с классовой структурой (мы говорим о Франции в век, который завершится Великой буржуазной революцией), не мог не быть исключительно сложным и противоречивым.

Во-вторых. Р. Шартье, подвергший работу Дарнтонна особенно резкой критике, указывает на то, что он смешал воедино две разных логики — логику письменного текста и логику, этот текст породившую, сделавшую его возможным. Напомним: о «кошачьем погроме» мы знаем только из рассказа, оставленного Никола Контатом. Но рассказ этот явным образом включается в определенную литературную традицию. Впрочем, это признает и сам Дарнтон. Автобиография человека из народа, «выбившегося в люди» (вспомним, чтобы не покидать французской почвы и того же столетия, произведения Никола Ретифа де ла Бретона), составлялась по образцу *misère*, своего рода бурлескного «хождения по мукам», преодолев которые, он укреплял в конце концов свое положение в обществе.

Нельзя не задать себе вопрос: в какой мере правдив этот рассказ, что в нем соответствовало истинным событиям, а что было плодом вымысла? Ведь мы должны поверить Контату на слово, что описанное им происшествие вообще имело место. В этом отношении между его сообщением и анализом символического смысла петушиных боев, которые устраивает население деревни в Бали, предпринятого К. Герцем (10), — коренное различие: этнолог наблюдал этот ритуал, а историк более чем три столетия спустя читает об избииении кошек рабочими в некоем литературном тексте, не имея никакой гарантии, что перед ним не плод фантазии (11).

Поэтому у Шартье возникает сомнение: действительно ли открывает предлагаемый Дарнтоном метод новые возможности для познания культуры минувших столетий?

Сомнение серьезное. К этой критике нельзя не прислушаться. Логика литературного текста не может быть смешана с логикой самой культуры. Ведь историк не в праве считать этот литературный текст вполне «прозрачным» и проницаемым. Если реальная историческая действительность и «просвечивает» в нем, то, несомненно, в преобразованном виде, окрашенная личными тонами вкусов, пристрастий и прямой тенденциозностью автора.

Но возникает и другой вопрос: откуда появились в тексте повествования Никола Контата те мотивы, которые он акцентирует? Дарнтону, как мне кажется, удалось показать связь между этими темами и культурой того времени. И если отдельные темы, в частности, связь кошек с сексуальностью, сама по себе вполне вероятная, подверглись под пером исследователя несколько насильственной интерпретации (ибо едва ли вполне убедительно его утверждение о том, что рабочие, избивая кошек, символически покушались на супругу буржуа как на женщину), то расшифровка других тем-символов — колдовства, шаривари, шутовского театрализованного судилища, «карнавального» переворачивания — не представляется насильственной. Этот сам по себе совершенно незначительный эпизод «вписывается» в культурную ситуацию того времени и проливает на нее дополнительный свет.

Я бы даже дополнил аргументацию Дарнтоне одним штрихом, которому склонен придавать определенное значение. Центральный эпизод и кульминация повествования Контата — инсценировка судебного процесса над кошками могла бы быть поставлена медиевистом в более широкий исторический контекст, от которого она получает иное освещение.

Дело в том, что процессы над животными, которые в интересующую Дарнтоне эпоху носили преимущественно шутовской характер, в Средние века были вполне серьезной реальностью, лишенной каких бы то ни было намеков на смех и профанацию. Подвергая преследованию животное, которое причинило ущерб или было «повинно» в убийстве человека, изгоняя со своих полей насекомых или других вредителей, прихожане участвовали против них форменный судебный процесс, с судьями, адвокатом и палачем. Крестьяне устраивали торжественные шествия, заклиная этих вредителей именем Бога и святых покинута поля. Шествия возглавлял приходский священник. Верующих явно никак не смущало то обстоятельство, что эти бессловесные твари не ответственны за свои деяния. Церковные формулы обрушиваемых на них проклятий, рассказы в многочисленных житиях святых — свидетельство того, что

перед нами отнюдь не театр или комическое действо, но заурядные явления жизни народа. Как бы ни объяснять эти дикие, на наш современный взгляд, явления, — налицо иная, чуждая нам логика поведения.

Дарнтон ищет «инакость» (otherness) культуры людей XVIII века. Поэтому, мне думается, ему стоило бы использовать и этот аргумент в своем историко-антропологическом исследовании. Разумеется, между подобными судилищами Средневековья, впрочем, изредка случавшимися и в то время, и судом над кошками в Париже первой половины XVIII века — дистанция огромного размера. В расправах над животными, подобных описанной Никола Контатом, уже нет былой серьезности, и из судебного собрания с участием приходского священника мы переносимся на городскую улицу с ее миром мрачного бурлеска и театрализованного веселья.

Перед нами — выродившаяся форма средневековой культуры. Но связь ее с культурой предшествующей эпохи — налицо, и в определенном смысле, и как раз в том, какой имеет в виду Дарнтон, эти явления сопоставимы. Они сохранялись в «памяти культуры», и их нужно иметь в виду, когда речь идет о «странностях» культурного сознания прошлого. Это ведь тоже символические ритуалы, в «снятом виде» перешедшие в новую культурную ситуацию. Мне кажется, что сходство и различие между средневековыми процессами над животными, птицами или насекомыми и разыгранной в парижском квартале комедией образуют то поле напряженности культуры, которое и представляет особый интерес для историка, вдохновляемого идеями и методологией символической антропологии.

Досадно, что это существенное звено выпало из аргументации Дарнтон. Склонный к прямым (и подчас кажущимся несколько натянутыми) параллелям между историей и этнологией, использующей неевропейский материал, специалист по истории XVIII века вместе с тем не уделит должного внимания тому наследию, которое непосредственно получила Европа от предшествующей эпохи. Но ведь если принять во внимание это наследие и видеть в «кошачьем погроме» позднюю бурлескную версию средневековых процессов над бессловесными тварями, то, на мой взгляд, отпадет необходимость давать столь сложную и изощренную интерпретацию символов и символических действий, обнаруженных в рассказе Никола Контата, к какой прибегает Дарнтон. На место многочисленных догадок (о том, как должны были мыслить и чувствовать себя ученики буржуа, разыгрывавшие эту маленькую бурлескную драму, и т. п.), приходят некоторые факты из истории культуры и религиозности Европы предшествовавшего периода.

Специализация современных историков подчас за себя мстит; мы не всегда в курсе того, что делается у «соседей». А

между тем, Средневековье во времена избияния кошек на улице Сен Северин еще не совсем завершилось. Вспоминается мысль Жака Ле Гоффа об «очень длительном Средневековье», заканчивающемся, по его мнению, в XVIII или даже в начале XIX столетия (12). Где, на каком уровне, в каких стратах общества это Средневековье еще не изжило себя? Полагаю, прежде всего на уровне народной культуры, с какой мы и имеем дело в подобных случаях.

Не скрою, стройные схемы «оппозиций» и «медиаций», которые чертит Роберт Дарнтон вслед за структурными и символическими антропологами, внушают мне известные сомнения. На схемах — все стройно и убедительно; остается «только» один вопрос: было ли все столь же гармонично организовано в реальной культурной практике людей, которых эти схемы касаются? Не вносила ли жизнь свои «шумы», осложнявшие подобные схемы?

В свете всего изложенного можно согласиться с Дарнтоном в том, что исследованный им казус представлял собой нечто большее, нежели заурядное уличное хулиганство молодежи, — в нем раскрываются некие тайны культуры.

Но «был ли мальчик»? Имел ли место описанный Никола Контатом факт в действительности? Я полагаю, что не это самое главное и решающее. Даже если он придумал весь эпизод с расправой над кошками от начала до конца (но, повторяю, на этот счет мы остаемся в полном неведении), строил он свой рассказ из символического материала, предложенного ему его собственной культурой. И в этом значение исследования Дарнтон.

Каковы же итоги?

Принципиальные различия в условиях работы этнолога и историка очевидны. Исключено прямое заимствование историками методов и подходов к материалу этнологии и социальной антропологии. Слишком несхожи изучаемые объекты. Мир народов с относительно слабо дифференцированными структурами материальной и духовной жизни — особый мир. Механический перенос методов анализа таких недифференцированных структур на изучение «горячих обществ» (Леви-Строс имеет в виду под ними общества с динамическим типом развития, ориентированные не столько на «гомеостасис», на воспроизведение стабильного состояния, сколько на адаптацию к меняющимся историческим ситуациям) чреват опасностью размывания самого предмета истории. Историк имеет дело со столь сложно организованными обществами и культурами, что ему приходится вырабатывать собственные приемы интерпретации материала.

Тем не менее, антропологический подход, на мой взгляд, может дать историку определенный взгляд на вещи и подска-

зять ему некоторые методы анализа. Учиться всегда полезно, а ныне, в обстановке явного кризиса методологии исторического познания, попросту необходимо. Поскольку мы, пытаясь достигнуть социально-культурного синтеза, ставим во главу угла изучение человеческого содержания истории, то, спрашивается, у кого же нам и учиться, если не у культур-антропологов?

Неправильно упускать из виду, что при всех принципиальных различиях между людьми первобытных обществ и людьми обществ классовых или раннеклассовых, человек всегда был и остается *animal symbolicum*, существом, создающим и употребляющим символы. Мир символов окружает человека, наполняет и формирует его внутренний мир. Человеческое поведение насквозь символично. Культура «играет» смыслами и значениями, и эту «игру» важно обнаружить не в одних только литературных текстах, но во всем массиве текстов данного общества. Поэтому не считая символическую антропологию «сезамом», который откроет нам все тайны прошлого, историки не могут понять внутреннего содержания социального поведения людей изучаемой эпохи, если они не будут предпринимать целенаправленных усилий по расшифровке символических средств, которые использовались этими людьми.

Избиение кошек приоткрывает какие-то стороны социально-культурной жизни Франции первой половины XVIII века. Проще всего сослаться на «грубость нравов» парижан или парижских рабочих, которые черпали удовольствие из такого рода развлечений. Но подобные констатации мало что дают. Нужно расшифровать элементы, из которых сложилось данное явление. Лишь включив этот эпизод в более широкую панораму (как я старался показать, даже более широкую, чем та, какую наметил сам Дарнтон, — в полной мере приняв в расчет Средневековье), историки могут понять систему символического поведения тогдашнего человека. Как говорит Дарнтон, от конкретного текста необходимо обращаться к универсальному контексту культуры, — с тем, чтобы затем вновь к нему возвратиться. Таким путем историки, возможно, приблизятся к пониманию культуры «другого» — человека иной эпохи, к его собственному духовному горизонту.

Что же касается критических соображений Дарнтона по адресу французской «Новой исторической науки», то, я бы сказал, что он и прав и неправ. Он прав в том смысле, что обсуждать культуру, опираясь на теорию «трех уровней», согласно которой уровень природно-географический и материально-экономический определяют уровень социальный, а тот, в свою очередь, определяет уровень ментальностей, идеологий и культуры, — попытка с негодными методологическими

средствами. Общество — не архитектурная конструкция, оно не представляет собой «трехэтажного дома», в котором силы действуют в одном направлении — «от подвала к чердаку» (употребляя выражение Мишеля Вовеля). Культура — не некая инертная вещь, на которую «извне» оказывают воздействие суровые материальные силы, это символический мир, и символы суть «воздух, которым мы дышим».

Дарнтон прав, подчеркивая символическую природу культуры, которая и определяет человеческое поведение. Человек живет и действует в мире культуры, и никакой иной реальности, помимо этой реальности культуры, для него не существует. Смыслы культуры могут быть выражены в чем угодно — и через избивание кошек и через философские пропозиции, как показывает Дарнтон в своей интересной книге, и он, конечно, прав. Надобны только соответствующие «реактивы» для того, чтобы ожила картина культуры прошлого и чтобы взгляд историка не скользил по поверхности явлений, но мог бы проникнуть во внутренний смысл человеческих поступков.

В этом отношении его возражения против определенных тенденций во французской «Новой исторической науке» могут быть поддержаны. Однако я не в состоянии понять, почему он адресует свою критику всем историкам ментальностей «à la française»? Взгляды, справедливо им критикуемые, это взгляды одного определенного течения в рамках новой французской историографии. Это взгляды последователей Фернана Броделя и прежде всего Пьера Шоню (13). Именно Шоню провозгласил пресловутую «теорию трех уровней»; ее разделяют некоторые другие историки (например, Франсуа Фюре), приверженные идее, что с помощью применения компьютеров и только благодаря им, история превратится в «строгую науку».

Но этих взглядов не разделяют многие другие представители «Новой исторической науки». Под ними не подписались бы ни Жак-Ле Гофф, ни Жорж Дюби, ни Роже Шартье, ни, как я хочу надеяться, Эммануэль Леруа Ладюри, который в свое время отдал дань увлечению компьютеризацией, но ныне, как кажется, не склонен безоговорочно солидаризироваться с подобной упрощенческой методологией. Если обратиться к книге Жака Ле Гоффа, появившейся уже после выхода в свет «Избиения кошек в Париже», то мы увидим, что она посвящена анализу символики и воображения срендековых людей (14).

Однако я хотел бы подчеркнуть, что история культуры, которую изучают упомянутые сейчас ученые, не оторвана от истории социальной, но представляет собой ее неотъемлемую органическую часть. Культура, исследуемая Дюби и Ле Гоффом, это способ человеческого существования, и только при посредстве ее анализа можно приблизиться к постижению функционирования социального целого.

ЛИТЕРАТУРА

- (1) Darnton R. Workers Revolt: The Great Cat Massacre of the Rue Saint-Séverin // Darnton R. The Great Cat Massacre and Other Episoides in French Cultural History. New York, 1984, p. 75—104.
- (2) Bourdieu P., Chartier R., Darnton R. Dialogue à propos de l'histoire culturelle. // Actes de la recherche en sciences sociales. 59, 1985, p. 86—93.
- (3) Darnton R. The Symbolic Element in History // Journal of Modern History. Vol. 58, 1986, p. 218—234.
- (4) Darnton R. The Great Cat Massacre..., p. 3.
- (5) Ibid., p. 218.
- (6) Darnton R. Peasants Tell Tales: The Meaning of Mother Goose // Darnton R. The Great Cat Massacre..., p. 9—72.
- (7) Lévi-Strauss C. The Savage Mind. Chicago, 1966; Douglas M. Purity and Danger: An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo. London, 1966.
- (8) Darnton R. The Symbolic Element..., p. 223.
- (9) Bourdieu P., Chartier R., Darnton R. Op. cit.
- (10) Geertz C. Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight // Geertz C. The Interpretation of Cultures. Selected Essays. New York, 1973, p. 412—453.
- (11) Chartier R. Text, Symbols and Frenchness. Historical Uses of Symbolic Anthropology // Chartier R. Cultural History Between Practice and Representation. Ithaca, New York, 1988, p. 95—111.
- (12) Le Goff J. Pour un autre Moyen Age. Temps, travail et culture en Occident: 18 essais. Paris, 1977, p. 11.
- (13) Chaunu P. Un nouveau champ pour l'histoire sérielle; le quantitatif au troisième niveau // Mélanges Fernand Braudel. Toulouse, 1972, T. I, p. 72—92; idem. Histoire science sociale. La durée, l'espace et l'homme moderne. Paris, 1974.
- (14) Le Goff J. L'imaginaire médiéval. Paris, 1985.

ЖИТИЕ МЕРКУРИЯ СМОЛЕНСКОГО КАК ПАМЯТНИК ИСТОРИЧЕСКОЙ МЫСЛИ ПЕРИОДА МОСКОВСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОСТИ

М. Б. Плюханова

Жития святых, объявившиеся в русской словесности в эпоху митрополитов Даниила и Макария, являются историческим источником особой ценности. В них еще менее, чем в житиях других эпох, имеет смысл искать фактическую достоверность. Но принадлежащие важнейшему периоду в строительстве национально-исторического самосознания Московского царства они могут и должны рассматриваться как часть этой деятельности, как часть реально существовавшего и ключевого для истории северо-восточной Руси мира идей и представлений.

Как и вся средневековая словесность, жития святых находятся во власти традиций, состояются из традиционных устойчивых элементов. Для житий это характерно более чем для многих других видов словесности, поскольку жития особенно тесно связаны с богослужением и церковным Преданием. Исторически новая идея, новый факт коллективного сознания могут явить себя в житии новыми акцентами традиционных элементов, сдвигами их значений, активизацией тех традиций, которые прежде не применялись для собственно русского материала, но не в прямом высказывании. То, что принимается за публицистическую декларацию, выражение новой оригинальной концепции, часто оказывается неопознанной цитатой из Писания или творений отцов церкви. Древнерусская книжная словесность, как и вся словесность христианского средневековья, использует в качестве смысловых единиц фрагменты Писания и Предания или других авторитетных текстов, даже отдельные элементы их — темы, мотивы, сохраняющие память о своем контексте, наделенные устойчивым символическим смыслом. Такие семантические единицы гораздо более весомы, чем естественноречевые, и малейшая новиз-

на в их сочетаниях способна оказаться выражением крупных интеллектуальных изменений.

Словесность XVI века, которая издали может показаться многословным повторением и варьированием общих мест, постоянного набора эпизодов, словесных формул, при более детальном рассмотрении оказывается подобием котла, в котором кипит символическая деятельность молодого общества, создающего новые феномены сознания, такие, как Московское христианское царство и царь его — последний хранитель благоверия.

Принято несколько упрощенно рассматривать работу новгородско-московских книжников, создававших новый общерусский пантеон святых. Эта работа трактуется как собирание местных житий или местных легенд и перевозка их в центр, где для парадности им добавляют риторических украшений, то есть как нечто в роде фольклорных полевых исследований с последующей небольшой порчей материала. Однако основные силы книжников новгородско-московских и волоколамских; если судить о них, например, по работе над летописными сводами в I пол. XVI в., отличались сознательной энергией и целеустремленностью; они не просто собирали материал, но строили новые концепции, и предположить в них пассивное отношение к местным легендам можно только для тех случаев, когда значение этих легенд было совершенно нейтральным, общехристианским. Житие Меркурия Смоленского, о котором здесь пойдет речь, не было таким нейтральным материалом. Оно повествовало о событиях ключевых, к которым книжники Московского царства с неустанным и возрастающим вниманием обращались в XVI—XVII веках — о событиях Батыева нашествия. И даже если предполагать, что житие создано в Смоленске, это не может помешать интерпретации его в контексте московской словесности, потому что именно в ней житие Меркурия активно функционировало на протяжении XVI—XVII веков, распространяясь в списках, входя в поздние летописные своды. Для взгляда на житие Меркурия Смоленского, как на произведение московской словесности, как на факт национально-исторического сознания Московского царства, есть и другие более конкретные основания, которые будут продемонстрированы ниже.

* * *

Житие Меркурия Смоленского известно в рукописных списках, наиболее ранние из которых датируются приблизительно 30—50-ми гг. XVI в.¹ Эта же версия жития входит в московские комплекты Четых Миней митрополита Макария. В исследовательской традиции она получила название минейной редакции. Содержание жития следующее: оно начинается похвалой Богородице, осеняющей град своим омофором и защищающей его силами своего угодника. Далее следует рассказ о нашествии Батыя и разорении им русской земли от Киева до Москвы. Описание ужасных бедствий, постигших землю, переходит в плач русской земли о чадах своих и моление ее. Вводная часть завершается возвращением к начальной теме Покрова Богородицы, утверждением, что заступничество ее свершилось, что она умолила Сына своего.

Действие повествовательной части сосредоточено в Смоленске. Ночью в церкви Богородица является от иконы пономарю и велит привести к ней воина Меркурия. Меркурий — «от римских папух», княжеского рода, веры греческой. Пономарь застает его на молитве. Меркурий с радостью идет на призыв Богородицы. Она велит ему выйти против врага, тайно идущего ко граду, и обещает победу и мученическую смерть. Здесь в текст жития введено напоминание о таком же чуде в Кесарии, когда Богородица послала воина своего Меркурия Кесарийского убить императора Юлиана Отступника и тем спасти град. Меркурий Смоленский берет меч, входит в полк варваров и убивает исполина и многих других, потом отходит в предуказанное место и молит послать ему мученическую смерть, желая излить кровь за святую церковь. Глас с неба обещает ему это. Тут приходят вражеские ратники, и он их побивает, они видят над городом чудесное явление Богородицы. Некий варвар или сын убитого исполина отсекает голову Меркурию. Меркурий встает, берет свою голову и идет в город, чтобы поведать гражданам о своей победе и о заступлении Богородицы. Тело его кладут в церкви, затем он является в

¹ Наиболее полный обзор списков жития разных редакций — в диссертации О. Н. Бахтиной [1]. Краткие данные о рукописях см. в ее же статье [27, вып. 2, ч. 2, с. 258—251]. Одна из целей диссертации Бахтиной — пересмотреть мнения Л. Т. Белецкого [2] о последовательности редакций жития — осталась, по моему впечатлению, не достигнутой. Результат работы Белецкого простой и убедительный: ранняя редакция та, которая представлена большой группой ранних списков XVI в. (Жулевская редакция, представленная единственным списком XVII в., составляет особую проблему. По Белецкому — это вообще отдельная версия жития, не поддающаяся точной датировке). О. Н. Бахтина стремится к созданию иллюзорного мира древних протографов, обнаруживающих себя только в поздних списках XVII века. Не пытаясь здесь разрабатывать текстологические вопросы, я в основном придерживаюсь идей Л. Т. Белецкого. Тексты основных редакций жития воспроизведены в работе Белецкого и по ней здесь цитируются.

видении пономарю и велит повесить свой щит и копье над гробом.

В списках второй половины XVI века сохранилась служба Меркурию Смоленскому, которая, по наблюдениям Л. Т. Белецкого, текстуально весьма близка минейной редакции и вторична по отношению к ней. Впрочем, возможно, что в службе есть какие-то части более раннего происхождения. Однако никаких признаков, позволивших бы разделить текст службы на разновременные слои, не обнаруживается. На мысль о существовании какого-то раннего слоя наводит указание, иногда встречающееся в списках, будто канон Меркурию был составлен по повелению Смоленского епископа Варсонофия. На этом же основании определяется и дата канонизации Меркурия Смоленского: 1509—1514 гг. — время, когда Смоленскую кафедру занимал Варсонофий.

В списках московских макарьевских канонизационных соборов имени св. Меркурия Смоленского нет. Наиболее раннее его появление в документе подобного рода — в службе всем русским святым, составленной суздальским иноком Григорием после 1552 г. [26, т. I, с. 385—386].

Житие Меркурия в сокращенных редакциях вошло в поздние летописные своды, в частности, в Русский Временник, где заняло важное место в составе цикла повествований о нашествии Батыя на Русь. В этом проявилось государственно-историческое общерусское значение Меркурия — святого, равного Михаилу Черниговскому или Александру Невскому, чьи подвиги и мучения понимались как залог и предвестие нового рождения Руси после гибели ее под пятой Батыя.

Параллельно культ св. Меркурия развивался и в Смоленске, сохраняя в основном те же формы, что и московский культ. О том свидетельствуют зафиксированная списками XVII века так называемая Смоленская редакция, близкая к минейной, и особая, Жулевская, сохраненная единственным списком XVII века. Эта повесть носит следы контакта с устной традицией. В ней, как это более характерно для устных сказаний (но также и для книжности XVII века), Богородица является не через икону, а непосредственно. Книжные плачи и моления в этой версии отсутствуют, а в эпизод возвращения Меркурия в город после усечения включена некая девица (вышедшая по воду), бранящая святого за нелепое хождение без головы. Эпизод с девицей сохраняется в устной легенде о Меркурии, зафиксированной в XIX в. в Смоленской губернии [9, с. 379]. В Жулевской редакции, или версии, существенно изменено основное место действия. Если в минейной ред. призыв Меркурия, по-видимому, совершается в Успенском соборе от чудотворной иконы Богоматери Смоленской (Одигитрии), то в Жулевской — специально оговорено явление Богородицы свидетелю в церкви

пригородного Печерского монастыря. Явление представлено здесь в соответствии с другим, чем Смоленская Богоматерь, иконографическим типом — Знаменье. По-видимому, в этом случае перед нами монастырская версия легенды, привязывающая культ Меркурия к своей святыне — монастырской богородичной иконе. Эта версия находится в сборнике «Цветник», где помещены другие известия с выраженным смоленским местным значением [21, с. 52]. Сдвиг центра событий в Печерский монастырь приводит к неувязкам в повествовании. Богородица в Печерской церкви обещает Меркурию, что он будет положен в Ее церкви. Но являясь в конце вновь, она относит тело его в Успенский собор, а не в Печерскую церковь. Хотя на битву в этой версии Меркурий отправляется из загородной церкви, но необходимость выехать из града для него сохраняется. («Изыде из церкви <...> и ишед из града» [18, с. 206].)

Жулевский «Цветник» сыграл роковую роль в истории изучения жития Меркурия Смоленского. Фольклоризованный характер жулевской версии включил в действие распространенное мнение, будто устная стадия бытования текста предшествует письменной, — совершенно неприменимое к христианской словесности. Из-за этого жулевская версия всеми исследователями, начиная от Буслаева и до наших дней [4, 18] рассматривалась как начальная, уходящая в глубь времен, на эпоху татарского нашествия и коренящаяся в бездне народного воображения. Из-за этого смысл Меркуриевого жития воспринимался только в самых общих, эпических, чертах, а в качестве книжного памятника житие не интерпретировалось вовсе, поскольку книжная фаза считалась вторичной и, следовательно, второстепенной.

Арсений Кадлубовский, изучавший состав минейной редакции, выявил книжные ее источники [10]. Он показал, что образом для жития и всего культа русского Меркурия служил культ Меркурия Кесарийского, включавший воспоминание о мучениях этого римского воина-христианина, принятых от императора язычника Декия и о посмертном чуде его — убийнии Юлиана Отступника по велению Богородицы, пославшей его ради защиты града Кесарии. Житие Меркурия Смоленского ориентировалось, соответственно, на мученическое житие Меркурия Кесарийского и на житие Василия Великого, архиепископа Кесарийского, включавшее рассказ о спасении Кесарии.

Память о первоисточниках весьма свежа в житии Меркурия Смоленского минейной редакции. Русскому Меркурию дано даже римское происхождение, как бы знаменующее его соотчестве древнему римскому воину Меркурию Кесарийскому. Сведение воедино истории мучений за веру, мученической

смерти и посмертного чуда — победы над врагом Кесарии — создало в житии смоленского святого композиционные неувязки и чрезмерные сложности. При всех усилиях составителя, мученическая смерть за веру остается повествовательно немотивированной, а Меркурий кажется не вполне живым, скорее свершителем посмертного чуда, чем жителем Смоленска.

Контакт жулевской версии с повествованием о посмертном чуде Меркурия Кесарийского не слабее, чем у минейной, и проявляется несколько иначе. Например, в тексте указано, что Богородица взяла тело мученика «и принесше во свою соборную церковь и положи на месте своем во гробе» и явившиеся утром увидели святого «на своем месте почивающа» [18, с. 208]. То есть Меркурий Смоленский имел в Смоленской церкви, как и его прообраз в церкви Кесарийской, свою гробницу, из которой он, надо полагать, лишь временно удалился².

Таким образом, обе версии жития имеют свои контакты с культом Меркурия Кесарийского. Это обстоятельство не может ни помочь, ни помешать в определении хронологической последовательности версий. Оно только показывает, что ориентированность на образ Меркурия Кесарийского составляет устойчивое, ценимое самими книжниками свойство культа Меркурия Смоленского.

Ища компромисс между Буслаевской теорией фольклорного происхождения легенды о Меркурии и теорией книжного происхождения минейной редакции, созданной Кадлубовским, Белецкий предположил, что легенда о русском Меркурии в первоначальной стадии устного бытования восприняла воздействие форм культа Меркурия Кесарийского, и это же воздействие потом воспроизвелось при переходе в книжную стадию.

При всей сложности этого построения оно кажется убедительным. Повествование о Меркурии Смоленском напоминает легенды о Николе или Егории, в которых великие святые переносятся на Русь и представлены действующими в русском окружении соответственно своим способностям. Меркурий Смоленский — это Меркурий Кесарийский с добавлением долгого опыта его почитания в Смоленске.

В мои намерения не входит опровергать самую возможность существования в Смоленске до XVI века культа св. Меркурия и соответствующих этому культу легенд. Но я полагаю, что сохранившиеся тексты не являются простым этапом в развитии древних смоленских идей и образов, а представляют собой качественно иное образование. В какой мере и какие именно смоленские формы сохраняются в московском культе

² В житии Василия Великого знак удаления Меркурия на подвиг — исчезновение оружия, висевшего в его церкви над гробом [29, с. 34].

выяснить невозможно, поскольку, чтобы ни заимствовалось, всё в новом контексте, в новой системе значений переосмысливалось. Словесность Московского царства растворяла легенды покоренных княжеств и городов, если за ними не стояли авторитетные книжные памятники и летописные свидетельства.

О том, каким мог быть древний культ Меркурия в Смоленске, можно лишь гадать, но для гадания есть небольшой материал. Никакой Меркурий защитник Смоленска, разумеется, не поминается в летописях, ни в западно-русских, ни в общерусских сводах. Но недавно обнаружено свидетельство какого-то особого и во всяком случае весьма древнего значения имени Меркурия для Смоленска. В. Л. Янин описывает буллу, найденную в 1953 г., с изображением Меркурия Кесарийского и греческой надписью «Господи, помози рабу своему Меркурию Вентеславу». Булла атрибутируется князю Вячеславу Ярославичу, получившему Смоленск от отца, Ярослава Мудрого, в 1054 г. В. Л. Янин предполагает, что в Смоленске могло существовать особое почитание св. Меркурия Кесарийского, связанное с патронатом первого смоленского князя [32, с. 16]. Возможно, культ Меркурия Кесарийского в древнем Смоленске как-то переплетался с культом святого Вячеслава, первого чешского христианского князя-мученика, ставшего патроном Праги и, судя по составу ранних русских миней [31, с. 0220], особо почитавшегося в Киевской Руси.

Татары добирались до Смоленска, но никакие особенности битвы смолян с татарами летописями не описываются. Батый сюда не приходил. К началу XVI века Смоленск уже столетие находился под рукой Литвы, и, хотя литовские князья воевали с ордынцами, для самого Смоленска воспоминания о начале ига и отношения с татарами в этот период заслонялись проблемой отношений между Литвой и Москвой. Вполне вероятно, что архиепископ Варсонофий в 1509—1514 гг. укреплял культ Меркурия и составлял канон святому защитнику Смоленска. Но в то время он должен был думать не столько о Батые, сколько о грядущем нашествии московского великого князя. В 1514 году, как сообщает Волынская летопись, «Василей Иванович, великий князь московский, преступив докочание и крестное свое целование от меншаго на бльшее зло подвинулся, имеа ненасытную утробу лихоимения, некоторые города, очину и дедину великаго славнаго господаря Жикгимонта, короля польского и великого князя литовского и руского <...> почал поседати и славный великий град Смоленск възл...» [14, с. 125]. По Никоновской летописи Варсонофий вышел навстречу московскому великому князю с чудотворной иконой Божьей Матери. Однако вскоре он начал слать письма польскому королю, зовя его войско на Смоленск. За «наведение латинства» Варсонофий был смещен в том же году [17,

XIII, с. 22—23]. Так что служба Меркурию, прославляющая победителя татар и печенегов, в ее сохранившемся виде была составлена, наверное, не при Варсонофии. (Впрочем, в войске Василия Ивановича были татары...).

Житие Меркурия Смоленского в минейной и производных от нее редакциях сохраняет благоговение перед великими святынями Смоленска — Успенским собором и чудотворной иконой Божьей Матери Смоленской, хотя они и не называются в тексте жития своими названиями. Это благоговение должно было быть тем общим началом, которое соединяло собственные предания Смоленска с московской формой культа св. Меркурия. Вероятно, им в какой то мере стимулировался перенос смоленского культа в Москву и общая высокая ценность, которая ему придавалась.

Успенский собор был поставлен в Смоленске Владимиром Мономахом и, следовательно, далеко превосходил древностью Успенские соборы северо-восточной Руси. Смоленская Одигитрия — тип богородичной иконы, сохранявший точное соответствие весьма древнему византийскому типу [12, II, с. 201]. Трудно сказать, превосходила ли древностью изначальная Богоматерь Смоленская, привезенная из Византии, Богоматерь Владимирскую, но по всей вероятности культ ее был не менее интенсивен и сложился раньше. Общерусское празднование Смоленской Божьей Матери было установлено вскоре после взятия Смоленска — в 1525 г. [26, II, 28 июля]. По поздним легендам икона была привезена из Царьграда царевной Анной — женой то ли Владимира Святославича, то ли Всеволода Ярославича [12, II, с. 201]³. В Смоленске должны были, разумеется, существовать древние предания об иконе, однако, установив празднование в честь иконы, московская церковь не восприняла их. Сказанием праздника стала московская летописная история проводов Смоленской иконы из Москвы, где икона пребывала несколько десятилетий, и откуда была отпущена назад в Смоленск по просьбе смоленского епископа Мисаила в 1456 г. [22, с. 312]. Этим сказанием демонстрировалась чрезвычайная любовь московского великого князя к смоленской святыне, а тем самым — общность и родство Смоленска с Москвой.

³ Признак позднего происхождения этих версий — настойчивость в утверждении, будто икону доставила на Русь царственная особа. Для ранних летописей и даже для общерусских московских сводов был еще безразличен социальный статус лица, доставившего на Русь византийскую икону. В XVII же веке всякий случай перевоза святынь или ценностей из Византии на Русь уже мог служить предлогом для рассуждений о перемещении на Русь царственной силы, царских знаков и т. п. Византийская царевна в сочетании с великой византийской святыней — символ богоизбранной царственной силы, обладателем которой становится русский владетель.

Некоторые из ранних списков минейной редакции жития Меркурия Смоленского были обозначены 28-м июля, днем празднования в честь Смоленской иконы, и озаглавлены как сказание о чуде Смоленской Божьей матери. Какой-то контакт со смоленским преданием об иконе житие, возможно, сохранило (оно помнит, например, топографию Смоленска), но само чудо Богородицы в житии подозрительно соответствует чуду Богоматери Владимирской в повести о Темир-Аксаке, к тому же, в поздней редакции повести, по Никоновской летописи.

Защита Богородицы града — тип чуда от богородичной иконы, который до середины XV в. был представлен в русской словесности относительно краткими летописными известиями (чудо от иконы Знаменье при битве новгородцев с суздальцами и чудо от Владимирской иконы при нашествии Темир-Аксака на Москву). Он стал тщательно разрабатываться в конце XV — первой пол. XVI вв., когда устанавливались празднования в честь Владимирской иконы Божьей Матери. Книжный первоисточник форм сказания о таком чуде — греческая повесть о чуде спасения Царьграда от Хоздроя — от скифов (или аваров) и персов. В греческой повести это чудо, кажется, не возвращено в подробности: патриарх с иконой выходит на стену града, и море топит вражеские суда. Судьба этой важнейшей повести в русской традиции не изучалась. Архимандриту Сергию был, по-видимому, известен текст, в котором чудо изображалось подробно: каган аварский во время битвы видит жену, прекрасно одетую, которая ходит по стене [26, II, с. 247—249]. В повести об Темир-Аксаке, следующей греческому образцу, представлено, как враг бежал от Москвы после доставления в нее иконы Богоматери Владимирской. (Так в Московском летописном своде 1479 г. [16, с. 225] и прочих текстах ранних редакций)⁴.

В редакции Никоновской летописи чудо расширяется видением Богородицы над городом. Темир-Аксак, прежде чем увести свое войско от Москвы, видит сон: «яко гору высоку велми и з горы идяху к нему святители, имущи жезлы златы в руках и претяще ему зело; и се паки внезапно виде над святители на воздухе жену в багряных ризах с множеством воинства, претяще ему люте» [17, XI, с. 160]. Здесь, возможно, проявляется и влияние жития Василия Великого, где Василий видит во сне множество воинов небесных и жену, посреди них стоящую и посылающую на битву воина Меркурия [29, с. 30].

⁴ Соотношение Повести о Темир-Аксаке с Повестью о Хоздрое рассмотрено в работе В. П. Гребенюка. Гребенюк датировал Повесть о Темир-Аксаке I пол. XV в. В позднейших исследованиях возникновение повести отнесено ко времени не ранее 70—80-х гг. XV в. [27, вып. 2, ч. 2, с. 283—287], к эпохе стояния на Угре, имеющей более непосредственное отношение к созданию символов и образов богоизбранного царства в Московской Руси.

Древнерусской книжности, как и всей христианской, был хорошо известен мотив участия в битвах небесных сил — ангелов, архангела Михаила, святых патронов — Бориса и Глеба, например, но появление в битве Богородицы — чрезвычайно значимое и серьезное преобразование этого мотива.

Влияние жития Василия Великого, но также и контакт с соответствующим эпизодом Повести о Темир-Аксаке, чувствуется в житии Меркурия Смоленского (враги говорят): «... Люто бо ес братися, яко зрим молниеносных мужей побарающих <...> Болма же того видехом ту стоящу, жену красну превелику, солнцеподобну сущу яко и мертвых на помощь воставляющи, и противу нас посылающи...» [2, с. 72]. Вышность видения, светозарность Жены — здесь уже приближаются к редакции Повести о Темир-Аксаке в Степенной книге. В Степенной возрастает и светозарность Жены и активность ее. Она и угрожает врагу, и молится за страну: «... Посреди же света оного великаго явися жена некая, в багряны ризы одяна, славою неизреченною и благолепием преукрашена и светом сияющи паче солнечных лучь; окрест же Ея бесчисленное множество страшных и великих воин пресветлых; и служаху Ей, яко царице. Жена же она стояше, руце свои к высоте простерши, и молящися о неких, Темирю Аксаку же люте претяше» [11, с. 437].

Как видим, чудо от Смоленской иконы соответствует чуду от иконы Владимирской. Такая форма чуда в первой пол. XVI века находится в процессе развития, и житие Меркурия Смоленского представляет собой один из этапов процесса. Эпизод спасения Кесарии из жития Василия Великого служит источником для жития русского Меркурия, но он и вообще актуален для московской словесности конца XV—XVI вв., в которой разрастается и развивается, достигая апофеоза в Степенной книге, тема спасения Богородицей града.

Захваченное потоком идей нового царства, житие Меркурия представляет давние времена в соответствии с новым мироощущением. События Батыева нашествия используются в качестве предлога (довольно искусственно на современный вкус) для изображения заступничества Богородицы за Русскую землю.

Рассматривая «общее место» — звание к Богородице — в повестях Куликовского цикла и в Степенной книге, можно заметить, как возрастает уверенность в полной безусловной защищенности русской земли Покровом Богородицы.

В летописной повести о Куликовской битве это «общее место» находится в молении князя Дмитрия Ивановича перед иконой Богородицы в Успенском соборе, которое предпослано призыву его к князьям: «И въздвигни, Госпоже, руце свои пречистаа, има же носила еси Бога воплощена!...» [19, с. 114].

В Сказании о Мамаевом побоище Основной редакции моление в Успенском соборе расширено и создает более определенный образ Покрова Богородицы и помощи от нее: «... Умоли, Госпоже царице, Сына своего Христа, Бога нашего, тѣи смирить сердце врагом нашим да не будет рука высока. И Ты, Госпоже Пресвятаа Богородице, пошли нам свою помощь и нетленную свою ризою покрый нас, да не страшливи будем <...> Вем бо, Госпоже, аще хоцещи и можещи нам помощи на противныа сиа врагы»... [19, с. 148].

В Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича это «аще», выражение надежды на помощь, переходящее в уверенность, перенесено из моления в призыв Дмитрия Ивановича к братьям князьям перед битвой: «... И не разсеани будемь по лицу всеа земля, ни поведени будут в полон жены и чада наша, да не томими будемь погаными по вся дни, аще за нас умолит Сына своего и Бога нашего Пречистаа Богородица» [19, с. 212].

В том же призыве в редакции Степенной книги — уверенность в заступничестве воцаряется: «Потягнем мужески, и Помощницу имуще Пречистую Богородицу. И Та умолит за нас Сына Своего Христа» [11, с. 397]. Как и в Степенной, в житии Меркурия твердо убеждение в том, что Богородица умолила Сына и утолила Его гнев, что Госпожа Богородица «Божественою своею силою и святым омофором осеняет и покрывает град наш от всякоя лъсти...». В заголовке указано, что повесть о Меркурии изъясняет великую милость Богородицы, «бывшую и бывающую тогда и ныне на граде нашем неисчетно» [2, с. 60, 58]. Представление об истории как чередѣ знаков богоизбранности, божественной милости — создание XVI века.

Еще одно «общее место» московской словесности, разрабатываемое житием Меркурия Смоленского — плач матери-земли.

Ф. И. Буслаев [4, с. 42—43] и С. Смирнов [28, с. 774] возводили плач земли в житии Меркурия к народному культу матери-земли⁵. Однако этот культ в житии отличается от народного. Народный культ матери-земли внеационален. Земля — общая всем мать. В духовном стихе «Плач земли» — земля плачет, обремененная и замученная грехами людей, и просит Бога наказать человечество. В житии Меркурия образ матери-земли является преobraженным национально-государствен-

⁵ А. М. Панченко рассматривает как отражение культа матери-земли плач земли в Сказании о Мамаевом побоище. Параллель соответствующему месту Сказания он находит в апокрифическом Слове пророка Исаи [20, с. 197—199]. Эти образы восходят к каноническим книгам Ветхого Завета [см. 30]. Ф. И. Буслаев сам же отмечает, что художественная форма олицетворения земли в духовную литературу Руси вошла из Византии [4, с. 43].

ными идеями как образ матери Русской земли-страны. Таков он уже в произведениях Куликовского цикла. Плачи земли во всех этих памятниках близки не народному язычеству, а библейским плачам о страдающей стране или самой страдающей страны о себе.

В летописной Повести о Куликовской битве: «И бысть в граде Москве туга велика, и по всем его пределом, и плач горек, а глас рыдания. И слышано бысть, сиречь высоких, Рахиль же есть, рыдание крепко, плачущеся чяд своих и с великимь рыданием и въздыханием не хотяше ся утешити...» [19, с. 118] Ср. Иер. 31 : 15.

Задонщина: «И оттоля Руская земля седит невесела: а от Калатския рати до Мамаева побоища тугою и печалию покрываша, плачущися, чяды своя поминаючи...» [19, с. 96]. Ср. начало Плача Иеремии: «Какое седе един граде, умножены людьми, бысть яко вдовица, умножены в странах, владея странами, бысть побинен. Плача плакася в нощи, и слезы его на ланиту его, и несть утешающе его...»⁶.

В житии Меркурия: «Тогда бо земля восплакася, яко же некая чадолубивая мати зрящи ону беду бывающую на странах всех христианских предел (имеется в виду нашествие Батия на Русь). <...> и младенца ссущая отторгаху от пазух недр матерних, и о земля ударяху <...> оскверниша же честны девства... (далее вопль земли): чаде мои, чаде мои прогневавшей Господа своего и моего Творца Христа Бога. Вижу вас от пазухи моеа отторгаемы, и в поганьския руки немилостиво впадша... [2, с. 62—63] (Это «общее место» в Ветхом Завете: Ср.: Исайя, 13 : 18).

Б. М. Клосс устно высказал предположение о воздействии на текст повести о Меркурии Смоленском «Рыдания» Иоанния Евангеника⁷.

«Рыдание о запусении великого града» использует ту же ветхозаветную фразеологию, что Куликовский цикл и житие Меркурия: «...Аще ли же Рахиль, плачущися чад, утешитися не хотяще, како ты и когда утетишися, царский и великий граде...»⁸, — поэтому, при общем сходстве текстов, предполагать непосредственный контакт между ними не обязательно. «Рыдание» — произведение важное и влиятельное в русской словесности конца XV—XVI вв. Еще более важно для русского религиозно-исторического самосознания этого периода самое событие, оплаканное в «Рыдании», падение Константинополя. Ветхозаветные образы плачущей женщины-града

⁶ Цит. по Острожской Библии.

⁷ Древнерусский перевод «Рыдания» не опубликован. Списки перечислены в работе Н. А. Мещерского [15].

⁸ РО ГБЛ, ф. 173, № 12, л. 601 об.

могли активизироваться в русской словесности и под влиянием «Рыдания», и под воздействием самого события — гибели великого богоизбранного царства.

Византийским наследством для Руси стала и идея богоизбранности, навязчивые образы: гибнущего богоизбранного града-царства. Получением этого наследства вообще, видимо, следует объяснять обращенность ко временам Бытия, к бедствиям Рахили — Русской земли в Повести о Куликовской битве, в Сказании о Мамаевом побоище⁹ и в следующем за ними житии Меркурия Смоленского.

Как это видно из приведенного примера, в житии Меркурия приготовительная часть перед плачем и сам плач образуют параллелизм. Сначала перечисляются причины, вызвавшие плач земли, — это страдания женственного начала: матерей, девиц, жен, лишившихся мужей, — далее все это оплакано в самом «плаче», но так, что женские страдания олицетворяются в страданиях земли: это она вдовее, ибо запустели церкви, монастыри и грады, она оплакивает чад.

Это библейского типа взаимоолицетворение страны и всех ее женщин. Оно осуществляется и в Сказании о Мамаевом побоище (не так явно, как в житии Меркурия) благодаря сосуществованию плачей жен, плача земли голосом жены и девицы, плача-моления княгини Евдокии, говорящей об унынии Русской земли [19, с. 152], наступившем со времен Батыя, и молящей Господа о спасении.

Плач земли в житии Меркурия тоже переходит в моление. Молитва земли далее соплагается молению Богородицы, которая тоже оказывается, как Русская земля, молит Бога о спасении страны: «Слышаше ли како ону беду видевши земли и нестерпе, и воспи жрелом к Творцу моляся, колми паче стократное и милостивное на нас показася дивное заступление Царицы Госпожи Богородицы, аще не бы она Пресвятая умолила Сына и Бога своего Христа Бога нашего» [2, с. 63—64]. Все дальнейшее повествование представляет собой иллюстрацию этого утверждения о заступничестве Богородицы и его благих последствиях.

Композиционная соположенность плача земли и моления Богородицы (по Буслаеву, «символическое сопоставление ма-

⁹ Время возникновения пространной летописной повести о Куликовской битве — вопрос, не получающий в современной текстологии определенного решения. Возможность возникновения Повести во 2-й половине XV века не отвергнута. Между прочим, Повесть первоначально появляется в новгородских летописных сводах, а именно в Новгороде исходно распространяло свое воздействие «Рыдание» Иоанна Евгеника, в Новгороде 2-й половины XV века особенно сильно было влияние ветхозаветных образов пророческих книг.

Датировка Сказания о Мамаевом побоище эпохой стояния на Угре ныне мало кем оспаривается.

тери-земли — Богородице» [4, с. 58]) дает даже некоторый эффект совпадения Богородицы и Русской земли в их функциях олицетворять народ, молить об его спасении и спасать. Так называемая смоленская редакция жития заменяет плач земли и моление Богородицы плачем-молением Церкви. Это закономерная эволюция, поскольку именно в образе матери-Церкви наиболее естественно соединяются представления о земле — стране-матери и Богородице. «В то убо время и земля вся возмутися немогуще носити христианския крови пролитна яже вся видяще и слышаще церковь Божия, мати наша, повселенней сущая <...> от болезни сердца возопи плачуще и рыдающе, глагола: кто аз есм яже вижду чада моя живо дивий зверие поглощают.» [2, с. 86]. Богородица является в видении над городом и угрожает завоевателям. Церковь здесь — символ унифицирующий. Его посредством снимается сложность соотношения образов Матери-земли и Богородицы. Произведения более ранние, ориентируясь на параллелизм как композиционный принцип, соблюдают подобающую сложность символических построений. В минейной редакции Меркурий Смоленский — воин Богородицы, защитник ее дома — соборной церкви. «Аз посылаю тя огрозити дом мой» — что означает защищать саму Богородицу, Успенский собор, град — «Аз бо о сих умолих Сына и Бога моего о граде моем и о дому моем, да не предаст мя в плен в работу злых варвар» [2, с. 67—68]. Функция защитника сдублирована: не только воин Ее, но и Она сама выходит защищать свой дом, свою землю, себя. Так житие Меркурия Смоленского разрабатывает образ Рахили-Богородицы-Церкви — в конечном счете — богоизбранной страны.

По характеру богословско-символических построений житие Меркурия стоит рядом с важным в идеологическом отношении памятником макарьевской литературы — Словом похвальным Филолога Черноризца Михаилу Черниговскому и боярину его Федору.

Здесь — то же изображение Русской земли. Образ Русской земли параллелен образу Церкви. Татарское нашествие — вражье ополчение на святую церковь. Филолог вспоминает о сетованиях церкви при нашествии: «Преже бо чяд своих зело жалящи сетованна пребываше, яко не суть, паче нежели Рахили чяда, о них же рыдая утешитися не хотяше, по пророку...» [5, с. 1316]. И далее ниже — о пленении Русского царства — павшем так же, как и Вавилония, Рим и Иудея — от собственных грехов: «Колика и какова злаа сътворшаяся тогда помянемъ, яко люта напасть постиже Русь: матере обесчядствовашесе тогда, и съсци им млечныя источники уставиши, вместо же тех слезныя струя от очию низвожахуса, видяща младенища долу повръжены и мягкаа их удеса коньскими ногама стираема <...> девы растлеваемы; синьклить-

ская жены <...> Земля вся Руси очрвься кровию...» [5, с. 1332]. Вся эта скорбь оборачивается радостью и торжеством, когда Михаил Черниговский совершает свой подвиг (погибает в Орде). Михаил Черниговский такой же победитель Батыя, как Меркурий Смоленский. Не случайно Михаил и Федор упоминаются в житии Меркурия, а некоторые ранние списки жития Меркурия и поздняя редакция его в составе летописного свода середины XVII в. соседствуют с повествованиями о мученической смерти Михаила и Федора¹⁰.

Понимание подвига Михаила Черниговского как спасения страны-церкви формируется в житии Михаила Черниговского к середине XVI века. Житие, возникшее в VIII веке, сразу начало представлять Михаила Черниговского мучеником за веру (хотя оно воспроизводило детали события, из которых можно заключить, что конфликт Михаила с Ордой имел не конфессиональную основу). Сам Батый в ранних версиях еще не получил черт активного борца против христианства. Ко времени Филолога Черноризца и последовавшего за ним составителя Степенной книги Михаил из простого страдальца за веру стал преображаться в воина Христова, ведущего битву в защиту церкви — Невесты Христовой, в змееборца и победоносца. По редакции жития в Степенной книге Батый намеревался, принудив князей к отступничеству, тем «на церковь возмоши, и христианское имя в Руси упразднити» — но тщетно. «Христос бо есть Жених церкви ей же ни самая адова врата не удолевают, ей же ныне поборника крепка сего светлаго Михаила великаго князя, его же яко стрелу избранну в туле имея...» [11, с. 269]. Михаил становится воином, одерживающим победу в смерти: «И тогда мужеством душу си вооружив, и доблестевне готовляеся храбрость показати и братися о церкви Божии и состреляти самого того диавола и сосеси главу невидимому змиеви, мучительскую же безбожную буюсть и злочестия веление обличив низложити...» [11, с. 270].

Сопоставление с Похвальным Словом Михаилу Черниговскому позволяет уяснить масштаб изображения, принятый в житии Меркурия Смоленского, умозрительный характер его образов. Без этого сравнения, и вне прочих сопоставительных рядов житие Меркурия может показаться довольно случайной склейкой местной легенды о героическом жителе Смоленска с риторическим введением, повествующим о трагедии всей Руси. Похвальное слово Филолога Черноризца в подобной же форме изображает трагедию Русской земли при нашествии Батыя и вручает дело победы над Батыем в руки одного святого. Реальная историческая мера вещей здесь не имеет значения.

¹⁰ Например, список РО НБЛ, Унд. 1254; летописный свод — РО ГБЛ, Больш. (ф. 37) № 423, л. 49—51 об.

Здесь изображается судьба государства — падение Руси, за которым идет ее обновление и торжество. В Похвальное слово введены обычные для XVI века знаки «царской» темы: упоминание о Мономаховом венце и дарах, и о содружестве Андрея Боголюбского с императором Мануилом, приведшем к установлению ими общего праздника; для большей ясности сказано, что Андрей был венчан царской «диадимой» [5, с. 1318]. Само падение Руси символизирует величие Русского царства, поскольку уподобляется падению великих царств — Вавилона, Рима и пр. Михаил Черниговский — победоносец, змееборец — фигура, символизирующая активную силу христианского государства.

Сходный смысл имеет и культ смоленского Меркурия в московском контексте. В Похвальном слове Филолога Черноризца мученическая смерть Михаила Черниговского полностью превращена в символ победы. Это окончательное абстрагирование — упрощающая фаза развития параллелизма образов битвы и мучений за веру. Здесь Михаил Черниговский венчается одним венцом — венцом победы, а конкретное содержание победы — победа ли это в смерти или победа в бою — для этого уровня обобщения не важно. Житие Меркурия уже по чисто жанровым условиям не должно было достигать такого обобщения. В нем сильна была установка на историческое повествование (что видно хотя бы по той легкости, с которой житие минейной редакции без существенных текстуальных изменений вошло в Русский временник и прочие летописцы). Меркурий Смоленский увенчивается двумя разными венцами — венцом победы и венцом своей крови — то есть мученичества¹¹.

Образ такого святого; увенчанного двумя венцами, отвечал потребностям московской исторической словесности и явно запрашивался ею.

Форма, в которую вылился культ Меркурия в житии минейной редакции, согласуется с тем типом идей и образов, которые сложились в повестях о Куликовской битве, и определеннее всего предстали в Сказании о Мамаевом побоище. Сказание о Мамаевом побоище кажется силой, вызвавшей к жизни житие Меркурия Смоленского.

В Сказании о Мамаевом побоище создан напряженный параллелизм между образами победы над татарами и мученической смерти в бою с ними же, образами победы, означающей победу, и поражения, означающего победу. Сказание (довершая работу летописной Повести) соединяет тему поражения от Батыя с темой победы над Мамаем. Сказание кристаллизовало важнейшие идеологические потребности

¹¹ «И ту венчаешься своею кровию, и победы венец от Христа приими». [2, с. 69].

своего времени, и его языком говорили последующие многочисленные в XVI веке повествования о Батыевом нашествии. Как оно не могло не помнить о победе Батыя, так они не могли не помнить о поражении Мамаю. (История гибели Батыя, разработанная Пахомием Сербом, присоединяется как органическая часть к повествованиям о Батыевом нашествии).

Сказание о Мамаевом побоище не только поминает и бесконечно оплакивает умерших, оно стремится соединить в одном обобщенном персонаже торжествующего победителя и убиенного мученика. В Сказании заметна не вполне удовлетворяемая потребность представить князя Дмитрия Ивановича мучеником за веру. Оно неохотно считается с тем историческим обстоятельством, что кн. Дмитрий остался жив.

В историю битвы вводится двойник Дмитрия, принимающий смерть за него в его княжеской одежде и под его черным знаменем [19, с. 171].

Перед началом битвы, в ответ на призыв товарищей сторониться боя, князь Дмитрий Иванович — по Сказанию — уподобляет себя христианскому мученику воеводе Арефе, который отвечал своим друзьям, желавшим опередить его в принятии мучений: «И ныне же преди ити подобает ми и к небесному Царю, и главе моей преже усечене быти, паче же веньчане» [19, с. 174]. Во время битвы некий свидетель увидел, как множество рук с небес, из багряного облака опустили множество венцов над полком великого князя. После битвы оставшиеся ищут тело кн. Дмитрия среди мертвых на поле, но находят его живым, в ранах, лежащим под ссеченным деревом. Ссеченное дерево — еще один символический двойник Дмитрия.

Потребность увидеть Дмитрия увенчанным мучеником ясно высказана духовным стихом «Димитровская суббота», восходящим к Сказанию о Мамаевом побоище. (Стих приписывает Дмитрию Донскому установление Димитровской — то есть Дмитрия Солунского, поминальной субботы): Богородица ходит по Куликову полю, кадит на мощи православных:

«И венцы с небес на них сходят.

Вопросила Мать Пресвятая Богородица:

«А где жь да князь Димитрей?»

Отвечает ей Петр апостол:

«А Димитрей князь в Московском граде,

Во святом Успенском соборе,

Да и слушает он обедню

.....

И рече Мать Пресвятая Богородица:

«Не в своем Димитрей князь месте:

Предводить ему лики мучеников,

А его княгине в моем стаде» [3, с. 673—675].

Эта неудовлетворенная потребность видеть кн. Дмитрия победителем-убиенным ощутима и в других памятниках, связанных с его именем. В Слове о житии великого князя Дмитрия Ивановича она сказывается в композиционном положении риторических пышных плачей господствующих над прочими частями. В Позднюю версию Слова о житии — по Степенной книге — введено указание, что кн. Дмитрий особенно любил читать мученические жития [11, с. 394]. Такие указания в житийных текстах не бывают случайными: святой, любящий мученические жития, должен пойти путем мученика. В Степенной же это указание не выполняет своего назначения.

Дмитрий Донской должен бы был следовать путем святого святого — Дмитрия Солунского. Дмитрий Солунский — защитник града, мученик и победоносец, увенчанный сугубым венцем (так он восхваляется в похвальном слове Климента Охридского [6, 1920]). Куликовские повести называют Дмитрия Солунского среди воинов небесного воинства, ведущих битву с Мамаем. Важность культа Дмитрия Солунского для Куликовского цикла и куликовской темы очевидна и отмечалась едва ли не всеми их исследователями. Но словесность Московского царства не могла абстрагироваться от исторических обстоятельств до такой степени, чтобы образ Дмитрия Донского хорошо спроецировался на Дмитрия Солунского. Канонизация Дмитрия Донского, столь нужная, оказалась невозможной. Духовные стихи приписывают битву с войсками Мамаея непосредственно святому Дмитрию Солунскому [3, № 132—134]. Дмитрия Донского в них нет¹².

Русский Меркурий, благодаря своей независимости от исторических обстоятельств и соответствию с образом святого победителя и мученика из Кесарии, смог взять на себя столь важную для религиозно-исторического самосознания Московской Руси функцию святого, венчаемого двумя венцами.

Потребность в присутствии на горизонте московской словесности фигуры Меркурия Кесарийского обозначена Сказанием о Мамаевом побоище. Житие Василия Великого, повествующее о победе Меркурия над Юлианом, составляет один из планов, на который проецируются события Сказания. В начале Сказания Мамай изъявляет намерение уподобиться Ба-

¹² Дмитрий Донской, не будучи канонизирован, не смог выполнять важнейшую функцию Дмитрия Солунского — функцию святого, защищающего град. В посмертном чуде св. Дмитрий Солунский отказывается выполнить требование высших сил — оставить град, обрекаемый на гибель. Дмитрий вымалывает свой град у Бога, и враги, приблизившиеся к стенам града, поворачивают вспять. Эта роль в русской традиции перешла святым игуменам — Варлааму Хутыньскому и Сергию Радонежскому. Они в соответствующих по форме чудесах, сложившихся в XVI века, отказываются покинуть град и спасают его (Видение Тарасию-Прохору во 2-й редакции, и Повесть о нашествии Магмет-Гирея).

тию, который, в свою очередь, уподоблен здесь же Юлиану Отступнику — «Поревновав второму Иулиану отступнику, царю Батыю...» [19, с. 132]. Далее в Сказании дается прямая отсылка к житию Василия Великого. Когда князь Дмитрий Иванович при известии о наступлении Мамая обращается за советом к митрополиту Киприану, тот напоминает ему, как Юлиан угрожал Кесарии, как Василий Великий пытался утолить его золотом, «он же оканный паче възарися, и Господь посла на него вѣина своего Меркурия погубити его» [19, с. 140]. Выслушав это, Дмитрий начинает собирать золото для Мамаево. Здесь кн. Дмитрий Иванович и митрополит Киприан распределяют на двоих роль Василия Великого, епископа Кесарийского, а далее Дмитрию переходит роль воина Меркурия, которую он делит с иноком Пересветом и всем русским воинством.

Мамаево побоище начинается единоборством инок Пересвета с вражеским исполином-печенегом. По Основной редакции, печенег подобен «древнему Голиаду: пяти сажен высота его, а трех сажен ширина его» [19, с. 174]. Этот эпизод считался фольклорным, Б. Н. Путилов указал на невозможность для фольклора поединка, заканчивающегося гибелью обеих сторон, и согласился признать влияние эпоса только в поэтических формулах описания [23, с. 120, 126].

Битва Меркурия Смоленского с войсками Батыя начинается победой его над исполином. Этот эпизод в сочетании с тем обстоятельством, что в службе Меркурия враги его называются татарами и печенегами, навел Ф. И. Буслаева на мысль о фольклорном происхождении Меркурия [4, с. 39—40]. Однако наименование врагов в службе печенегами соотносимо с обычаем памятников Куликовского цикла именовать татар половцами и печенегами [13, с. 46—48]. А единоборство Меркурия соотносимо с единоборством Пересвета и носит такой же символический характер битвы Давида с Голиафом, знаменующей силу христианства. Это «общее место» в описаниях битв против врагов христианской веры. Такого эпизода нет ни в Повести о Куликовской битве, ни в Задонщине, он появляется только тогда, когда христианская концепция битвы достигает наибольшей полноты и оформленности — в Сказании о Мамаевом побоище.

И в Сказании и в житии Меркурия форма, которую принимает это «общее место», соотносима с формой его в житии Димитрия Солунского. В житии Димитрий Солунский одерживает победу не сам, а рукою своего ученика Нестора, которого он благословляет выйти на единоборство с новым Голиафом — иноплемennem исполином Лиєм. По Слову Григория Цамблака, Нестор бросается в бой восклицая «Боже Димитриев! помози ми!» [6, с. 1919]. Инок Пересвет, получив-

ший благословение игумена Сергия, восклицает «Игумен Сергий, помогай ми молитвою!» [19, с. 174]. По интерпретации Григория Цамблака момент смерти и победы совпадают у Нестора: он низверг долу врага, «сам же венчосець, яко победитель, взыде от борительнаго места в небесная, на том самом главе приемь отсечение» [6, с. 1919]. Пересвет в Сказании гибнет вместе с исполином, но, по словам кн. Дмитрия, он «победи велика, силна, Зла татарина» [19, с. 184].

По житию Дмитрия Солунского, Нестор убивает исполина, затем царь-мучитель велит отвести его в западную сторону града, к вратам, где ему отрубают голову: «И тако мучения венцем увязеся» [6, с. 1888]. Меркурий Смоленский в житии его после битвы с исполином и с войском отходит в сторону, на место пред градом и молится, а затем принимает смерть усечением головы¹³.

Итак, основные элементы, образующие форму культа Меркурия Смоленского, имеют вполне определенные первоисточники. Плач земли-страны восходит, в конечном счете, к ветхозаветным плачам, чудо Богородицы, защищающей град, — к Повести о спасении Царьграда от аваров и персов, подвиг и мученическая смерть Меркурия восходят к мучениям и чуду Меркурия Кесарийского и, вместе с тем, приведены в соответствие с подвигом и мученической смертью Нестора по житию Дмитрия Солунского и подвигом мученической смерти Михаила Черниговского.

Значение Меркурия Смоленского определяется посредством параллелей с предшествующими значительными культами, которые, со своей стороны, будучи вовлечены в общее дело — создание формы нового культа — вступают во взаимодействие между собой. Меркурий Смоленский в похвалах ему уподоблен Нестору, победителю Лия, Меркурию Кесарийскому [4, с. 51—52], его имя в житии сопряжено с именем Михаила Черниговского.

Особенность культа Меркурия Смоленского — это соединение чуда спасения града Богородицей и чуда спасения града воином, посланным Богородицею. Такое дублирование усиливает образ богоизбранного защищенного града.

Заемствование форм великих культов — культа Дмитрия Солунского, Меркурия Кесарийского, Богоматери Влахернской, защитницы Царьграда, утверждают и увеличивают контакт с этими культами, служат знаками вовлечения их в русскую идеологическую жизнь. Такие заимствования должны быть уподоблены не цитированию, а перевозу священных

¹³ Мотив хождения с головой в руке, имеющий особое происхождение, и концентрирующий в себе основные значения культа Меркурия Смоленского, рассматривается в отдельной работе [см. 33].

реликвий. Это реликвии в сфере идей; принимая их, московская идеология обеспечивает свою значительность, полноту, ценность.

Процессы освоения великих культов, вовлечение их форм в дело строительства русских образцов — это фундаментальные идеологические процессы. Ни однократное событие, ни воля одного книжника не определяют их развития.

Три великих культа, соединившихся в культе Меркурия Смоленского, содержат идею богоизбранного града, сохраняющего истинную веру, вмещающего великие святыни и защищенного высшей силой. Достаточная зрелость этой идеи в русской идеологической реальности — почва, на которой эти три культа могут соединиться. Сказание о Мамаевом побоище и житие Меркурия представляют разные степени зрелости идеи богоизбранного града-страны и, соответственно, разные степени вовлеченности великих культов в русские обстоятельства. Житие Меркурия — тот максимум вовлеченности, к которому только стремится Сказание о Мамаевом побоище. Но Сказание и весь Куликовский цикл — идеологическое усилие столь могучее, что после него почва для жития Меркурия оказывается уже почти готова. Параллельно её же готовят и другие значительные тексты, например, Повесть о Тамире-Аксакле и житие Михаила Черниговского, меняющиеся в конце концов предельной силой в выражении идеи богозащищенности и благоверия Руси в Четьих Минях и Степенной книге.

Со стороны фактической, событийной в этих процессах играли существенную роль созревание московской государственности, без чего идея благоверного, богоизбранного царства была бы невозможна, и падение Византии и прочих православных царств, что способствовало развитию представления о богоизбранном и благоверном Московском царстве, но вместе с тем, рождало беспокойство и эсхатологическое напряжение.

Житие Меркурия Смоленского идеологически принадлежит макарьевской эпохе. Можно, конечно, настаивать на том, что оно возникло гораздо раньше и в Смоленске, но тогда придется принять в качестве непроверяемой гипотезы, что в те далекие времена в Смоленске прошла эпоха, подобная макарьевской.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Бахтина О. Н. Повесть о Меркурии Смоленском в литературном контексте XV—XVII вв. Новосибирск, 1981 (Канд. диссертация).

² Белецкий Л. Т. Литературная история Повести о Меркурии Смоленском // Сборник ОРЯС. 1922, № 8. Т. 99.

³ Бессонов П. А. Калеки переходные. М., 1861. Ч. 1. Вып. 3.

⁴ Буслаев Ф. И. Смоленская легенда о св. Меркурии // Летописи рус-

ской литературы и древностей, издаваемые Н. Тихонравовым, Кн. II. М., 1859.

⁵ Великие Минее Четии, собранные митрополитом Макарием. Сентябрь. СПб., 1868.

⁶ Великие Минее Четии, собранные митрополитом Макарием. Октябрь 19—31. СПб., 1880.

⁷ Великие Минее Четии, собранные митрополитом Макарием. Ноябрь 23—25. М., 1917.

⁸ Гребенюк В. П. Борьба с ордынскими завоевателями после Куликовской битвы и её отражение в памятниках литературы первой половины XV века // Куликовская битва в литературе и искусстве. М., 1980.

⁹ Добровольский В. Н. Смоленский этнографический сборник. СПб., 1891. Ч. I.

¹⁰ Кадлубовский А. Великомученик Меркурий Кесарийский и сученик Меркурий Смоленский // Кадлубовский А. Очерки по истории древнерусской литературы житий святых. Варшава, 1902.

¹¹ Книга Степенная царского родословия // Полное собрание русских летописей. СПб., 1908—1913. Т. 21. Ч. 1—2.

¹² Кондаков Н. П. Иконография Богоматери. Пг., 1915. Т. II.

¹³ Кусков В. В. Ретроспективная историческая аналогия в произведениях Куликовского цикла // Куликовская битва в литературе и искусстве. М., 1980.

¹⁴ Летописи Белорусско-литовские // Полное собр. русских летописей. М., 1980. Т. 35.

¹⁵ Мещерский Н. А. «Рыдание» Иоанна Евгеника и его древнерусский перевод // Византийский временник. 1953. Т. 7.

¹⁶ Московский летописный свод конца XV века // Полное собр. русских летописей. М.-Л., 1949. Т. 25.

¹⁷ Никоновская летопись // Полное собр. русских летописей. М., 1962. Т. 11—13.

¹⁸ Памятники литературы Древней Руси: XIII век. М., 1981.

¹⁹ Памятники литературы Древней Руси: XIV—середина XV века. М., 1981.

²⁰ Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

²¹ Писарев С. П. Княжеская местность и храм князей в Смоленске. Смоленск, 1894.

²² Пролог. М., 1662.

²³ Путилов Б. Н. Куликовская битва в фольклоре // ТОДРЛ. 1961. Т. 17.

²⁴ Русский Временник, сиречь Летописец. М., 1790.

²⁵ Русский Хронограф: Ч. I. Хронограф 1512 г. // Полное собр. русских летописей. СПб., 1911. Т. 22.

²⁶ Сергей архим. Полный Месяцеслов Востока. Владимир, 1900—1901. Т. 1—2.

²⁷ Словарь книжников и книжности древней Руси. Л., 1989. Вып. 2. Ч. 2.

²⁸ Смирнов С. Древнерусский духовник. М., 1914.

²⁹ А. И. Соболевский. Жития святых по древне-русским спискам. СПб., 1903 / Памятники древней письменности. Т. 149

³⁰ Франк-Каменецкий И. Г. Отголоски представлений о матери-земле в библейской поэзии // Язык и литература. Л., 1932. Т. 8.

³¹ Ягич И. В. Служебные минее за сентябрь, октябрь и ноябрь в церковнославянском переводе по русским рукописям 1095—1097 гг. СПб., 1886 (Памятники древнерусского языка. Т. 1).

³² Янин В. Л. Актовые печати Древней Руси X—XV вв. Т. I: Печати X—начала XIII в. М., 1970.

³³ М. Плюханова. Символ «усеченная глава» и мотив «хождение с усеченной главой в руках» в словесности Московского царства. // Россия. Т. 00 (в печати).

ЛОМОНОСОВ И ТРЕДИАКОВСКИЙ — ДВА ТИПА НОВАТОРОВ СТИХА

М. Л. Гаспаров

В 1989 г. исполнилось 250 лет со времени ломоносовского поворота в истории русского стиха — его Хотинской оды и «Письма о правилах русского стихотворства». Предыдущий юбилей, 200-летний, был отмечен предсмертным стихотворением В. Ходасевича о 4-стопном ямбе и началом работы К. Ф. Тарановского над его классическим исследованием «Русские двудольные ритмы»¹, подводящим итоги большому периоду развития русского стиховедения, начавшемуся с Андрея Белого. Поэзия следующего поколения, кажется, показала себя более забывчивой. Пусть эта заметка будет данью прошлому хотя бы от лица стиховедения следующего поколения.

Начать здесь следует очень издалека. Становление русской силлаботоники из силлабики — это далеко не первый и не единственный в истории случай становления стопосчитающего стихосложения из слогосчитающего. Потребность придать стиху более четкий (но зато и менее гибкий) ритм возникает в истории стиха периодически и периодически сменяется противоположной. В истории этих смен можно выделить два характерных типа. Первый тип становления стопного стиха из слогового — это при самостоятельном, максимально свободном от внешних влияний развитии стиха, какое бывает, пожалуй, только в древнейшие традиционалистские эпохи. Второй тип — это при взаимодействии с другими, соседственными системами стихосложения, способными или изменить или ускорить ход развития; так бывает в новое время, когда разноречивая поэзия все больше интегрируется в единую поэзию больших культурных зон, например, европейской.

Слова «слогосчитающий» и «стопосчитающий» употреблены намеренно. Речь идет о противопоставлении одноуровневой

¹ Тарановски К. Руски дводелни ритмови. Београд, 1953.

организации стиха (все равно, чисто-силлабического или чисто-тонического) и двухуровневой организации его (все равно, силлабо-тонического или силлабо-метрического). При первой слух выделяет только ритм членения речи на стихи, при второй — также и ритм внутреннего строения стиха, служащий опорой первому; будут ли его стопы опираться на сильные позиции долготными или ударными выделениями, функционально безразлично.

Показать, как из силлабики возникает силлаботоника, упорядочиваясь сперва в конце, потом в начале стиха, впервые случилось Вильгельму Мейеру (из Шпейера) в его исследованиях ранней и поздней средневековой латинской поэзии (1870—1900-е гг.)². Именно показать: теоретически он этого не осознал и одинаково называл силлабикой как шаткий стих VI в., так и твердый стих XII в. Но опыт В. Мейера был осмыслен Антуаном Мейе, и опираясь на него, он создал свою — ныне общепринятую — гипотезу становления отдельных индоевропейских стихосложений из общеиндоевропейской силлабики, — гипотезу, с которой начинается современный этап сравнительного стиховедения как науки³.

Пример первого типа развития, свободного от внешних влияний, — это переход от общеиндоевропейской силлабики к античной или индийской силлабо-метрике. Общеиндоевропейский стих, как теперь признано, был стихом чисто-силлабическим, но в конце строк имел более или менее фиксированную метрическую концовку, служившую сигналом стихораздела. Опорным местом ее был предпоследний слог: он заполнялся или преимущественно долгими слогами, и это давало женское окончание, или преимущественно краткими слогами, и это давало мужское или дактилическое окончание; женское и неженское окончание, как правило, не смешивались. Чтобы эта опорная долгота или краткость на предпоследнем слоге звучала отчетливее, предшествующий ей слог стал по контрасту предпочитаться противоположный: перед долгим — краткий, перед кратким — долгий. А слог перед этим предшествующим, опять-таки для оттеняющего контраста, стал предпочитаться противоположный ему, и т. д. Так постепенно по стихотворной строке справа налево, от концовки к зачину стала распространяться волна чередования фиксированных долгот и краткостей: концовка тверже всего, зачин свободнее всего. Если в стихе была цезура, то перед ней происходило то же самое: сперва отвердевало предцензурное окончание, потом волна этого отверждения начинала распространяться

² Meyer W. *Gesammelte Abhandlungen zur mittellateinischen Rhythmik* Bd. 1—3. В., 1905—1936. Ср. Гаспаров М. Л. Каролингские тетраметры и теоретическая модель латинского ритмического стиха // *Античная культура и современная наука*. М., 1985. С. 193—201.

³ Meillet A. *Les origines indo-européennes des mètres grecs*. P., 1923.

справа налево, от конца к началу полуступишия. Так сформировались основные силлабо-метрические размеры древнеиндийской и раннегреческой поэзии. Разница между отдельными размерами была в том, на каких позициях чередование сильных и слабых мест было простейшим, через один слог, а на каких в него вторгалось более сложное, через два слога.

Пример второго типа развития, оглядывающегося на соседние или на предшествующие образцы стихосложения, — это становление силлабо-тоники в XIV—XVII вв. в английской и немецкой поэзии. Этому становлению и в той и в другой словесности предшествовало столкновение двух общекультурных и стиховых традиций: германской, приметой которой был чисто-тонический стих, и романской (латинской, итальянской, французской), приметой которой был силлабический стих (иногда даже силлаботонизированный, как в средневековой латыни). В английской поэзии XIII—XIV вв. это привело к господству тонического стиха рыцарских романов, лишь слегка силлабизированного в сторону французского 8-сложника; в немецкой поэзии XVI в. это привело к господству силлабического 8-сложника мейстерзингеров, лишь в почти неуловимой степени силлаботонизированного. Как поступили в этой ситуации реформатор английского стиха Чосер и реформатор немецкого стиха Опиц? Они, во-первых, твердой рукой выровняли существующие размеры, превратив их в правильный 4-ст. ямб с выдержанным числом слогов и выдержанным расположением ударений на четных позициях. Во-вторых же, они ввели каждый в свою поэзию новый размер, которого не было в традиционном репертуаре и который стал ямбическим с самого начала: у Чосера это был 5-ст. ямб, образцом которого был французский 10-сложник и итальянский 11-сложник, ямбизированный самим Чосером, а у Опица это был 6-ст. ямб, образцом которого был французский 12-сложный александрийский стих, ямбизированный самим Опицем (с использованием опыта голландских реформаторов стиха). Это введение нового стиха, свободного от ассоциаций со старыми формами и вложенными в них темами и поэтому открытого для нового содержания, было принципиально важно для обоих поэтов: этим они как бы отмежевывались от старой поэтики и объявляли о начале новой. Так и во Франции XVI в., когда поэты Возрождения во главе с Ронсаром отмежевывались от средневековья, то они хоть и не отказались от силлабической системы стиха в целом, но ввели в нее в дополнение к 8- и 10-сложнику новый, а точнее, хорошо забытый размер — 12-сложный александрийский стих⁴.

⁴ Подробнее: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха. М. 1989, гл. VIII (ср. гл. IV).

А теперь посмотрим, что делали своими реформами в русском стихе Тредиаковский и Ломоносов, и мы увидим: Тредиаковский действовал точно так же, как безымянные доисторические индийские и греческие стихотворцы, развивавшие из менее строгих индоевропейских стиховых форм более строгие свои; а Ломоносов действовал точно так, как Чосер, Ронсар и Опиц, которым важно было отмежеваться от прошлого и объявить о начале новой эпохи⁵.

В самом деле, как создавал свой силлабо-тонический стих Тредиаковский? (Именно силлабо-тонический стих, без всяких оговорок, а не какую-нибудь «урегулированную силлабику» и пр.: сильные и слабые позиции у Тредиаковского четки, расположение ударений предсказуемо, стало быть, это силлабо-тоника). Он берет традиционные силлабические размеры: 11-сложник 5+5 и 13-сложник 7+6. Он видит, что стиховое окончание в этих размерах преимущественно женское и фиксирует его, делает стопроцентно женским. Он видит, что предцезурное окончание в этих размерах неустоявшееся, и тоже фиксирует его, делает по контрасту стопроцентно мужским. А затем он от этих константных ударных позиций делает отсчет по стиху справа налево через слог — получается ряд сильных позиций, складывающийся в хореический ритм: в 11-сложнике получается 6-ст. хорей с цезурным усечением, «Красота весны! Роза о прекрасна!», в 13-сложнике — 7-ст. хорей с цезурным усечением, «Не возможно сердцу, ах! не иметь печали...» Силлабические очертания традиционных размеров сохранены, но наполнены новым ритмом, строго силлабо-тоническим. Сам Тредиаковский для получавшихся размеров пользовался несколько иными терминами, но суть дела от этого не меняется.

Таким образом, хореичность разработанных Тредиаковским размеров — не результат сознательного предпочтения, отдаваемого Тредиаковским этому метру, а механическое следствие счета через слог в традиционных (и поэтому внимательно соблюдаемых Тредиаковским) силлабических рамках. Ссылки Тредиаковского на «поэзию нашего простого народа» с «сладчайшим, приятнейшим и правильнейшим разнообразных ее стоп падением» — всего лишь рационализация *post factum*. Он прав, что в русских народных песнях часто присутствует стопный хореический ритм (и почти никогда — ямбический);

⁵ Подробнее: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха. М., 1984, § 9—12.

⁶ Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.-Л.: 1963, с. 383—384 («Новый и краткий способ к сложению российских стихов» 1735 г.); ср. также с. 442 («О древнем, среднем и новом стихотворении российском», 1755). Ср. также: Тредиаковский В. К. Стихотворения. Л., 1935, с. 411—412 («Мнение о начале поэзии и стихов вообще», 1752).

но что именно это подало ему «непогрешительное руководство к введению в новый мой эксаметр и пентаметр оных выше объявленных двусложных тонических стопах»⁶, — в этом он лукавит.

А как создавал свой силлабо-тонический стих Ломоносов? Он берет традиционный силлабический размер, 8-сложник (Тредиаковский оставил его несиллаботонизированным, полагая, что он и так четко звучит), вводит в него в высшей степени нетрадиционное чередование женских и мужских окончаний (в результате чего мужские стихи становятся короче на слог, и стих перестает быть равносложным), вводит в него хореический ритм, подобно Тредиаковскому, и получает 4-ст. хорей Фенелоновой оды. Мало того, он не довольствуется этим 4-ст. хореем и вводит новые размеры, прецедентов в русской поэзии не имеющие: 4-ст. ямб и 6-ст. ямб, которые и становятся исключительными предметами его заботы, несмотря на то, что, как известно, теоретически он декларировал возможность целых 30 силлабо-тонических размеров. Размеры эти были для него неравноценны: Ломоносову было важнее всего отмежеваться от старого и разрабатывать новое, — чем меньше общего имеющее со старым, тем лучше. Рискуя повториться⁷, мы сказали бы, что Ломоносов был Маяковским XVIII в., и об этом не стоит забывать. Тем и уместнее нынешнее поминание годовщины ломоносовской реформы, что в наши дни, когда призыв «назад к корням» во всех областях звучит все истеричнее, мы можем помянуть добром событие, которое было мощным рывком прочь от корней — к одному из тех культурных скрещений, которые бывают так плодотворны.

Такие разрывы с прошлым переживало на пороге нового времени едва ли не каждое европейское стихосложение. Пожалуй, еще ярче примеров Ронсара, Чосера, Опица — примеры восточно-европейских «силлабо-тонических революций», последовавших за ломоносовской и совершавшихся преимущественно под немецким, но отчасти уже и под русским влиянием: в чешской, польской, румынской, сербской, болгарской, латышской, литовской, эстонской поэзии. Почти всюду основных новаций было две: во-первых, освоение силлаботонического ритма в традиционных размерах; во-вторых, освоение новых, в первую очередь, ямбических размеров (реже — трехсложных, как в литовском стихе). Второе из этих достижений ощущается не менее значительным, чем первое: оно как бы вводит поэзию в круг передовой новоевропейской

⁷ Гаспаров М. Л. Русский силлабический 13-сложник. // *Metryka słowiańska*. Wrocław etc., 1971, s. 63.

культуры. Хорей представляется метром «народным», «национальным», а ямб — «литературным», «интернациональным», точь в точь как в России после Ломоносова⁸.

Два варианта реформы русского стихосложения, предложенные Тредиаковским и Ломоносовым, различаются не тем, что один-де был половинчатым, а другой нет, или что один менее соответствовал так называемому духу русского языка, а другой более. Они различаются тем, что вариант Тредиаковского был более эволюционным (причем безошибочно продуманным), а вариант Ломоносова более революционным (причем авантюристически дерзким). В иных условиях опыт Ломоносова был бы обречен на провал. Здесь ему помогло, в широком смысле, то, что русская культура в это время развивалась не только ускоренным, но, можно сказать, сверхускоренным темпом, а в узком смысле — то, что первыми ценителями его стихов были петербургские немцы-академики, для которых 4- и 6-ст. ямбы были родными звуками. Широкая же публика, как мы знаем (по исследованиям Т. Ливановой), когда ей приходилось делать выбор, голосовала против Ломоносова и за Тредиаковского: из трех Псалмов парафрастических 1743 г. (написанных уже силлабо-тоникой) в рукописные песенники попадал сплошь и рядом Тредиаковский и очень редко Ломоносов и Сумароков. Стих Ломоносова был искусством элитарным, и ему нужно было сто лет социально-лабораторных условий, чтобы стать тем явлением массовой культуры, каким он остается в наши дни.

Ученый футурист И. Аксенов, переводчик елизаветинцев и самостоятельный открыватель поэтики анаграмм, писал в предисловии к своей сверхпародической трагедии «Коринфяне»⁹: «Надо сознаться, что русская ударная метрика до последнего времени билась в петле, затянутой гелертерами Тредиаковским и Ломоносовым в тот самый блаженный миг, когда изживаемая силлабическая система расширялась до практики тогда органического ритмования речи, какое мы видим в сущности там, где процесс протекал естественно (английское, польское, французское стихосложения)»⁹. Полемичность понятна: Аксенов писал в ту пору, когда потребность в более четком стихе сменилась в русской поэзии потребностью в более гибком стихе, и модернисты стали искать выхода из закоряченной силлаботоники. Выходом, как известно, оказалось разложение силлаботоники, но уже не в силлабику, а в чистую тонику. Но оглядка на более «органические» вольности западного стиха тоже понятна: ни в польском, ни в английском, ни даже в немецком языке гордость по поводу того, что «чистые ямбические стихи... трудновато

⁸ Подробнее: Гаспаров М. Л. Очерк истории европейского стиха, гл. X.

сочинять»¹⁰, не доходила до такой степени, и сдвиги ударений в начале ямбических строк (типа цветаевской «Сборище самозванок! все мертвы вы!»), запретные в русском стихе, изредка допустимы в немецком, широко допустимы в английском и полностью соответствуют речевой вероятности в польском (чешском, латышском и пр.) силлабо-тоническом стихе. В этих стихосложениях первые два слога ямбической строки по существу являются произвольными — точь в точь как анакруса в начале раннегреческих силлабо-метрических размеров, где фиксация ритма от конца еще не дошла до начала строки («эолийская баса»). В английском же стихе, и преимущественно начала XVII в., когда и писались драмы, переводимые Аксеновым (с замечательным ритмическим буквализмом), резкие сдвиги ударений допускались и внутри ямбических строк, чему трудно было не завидовать¹¹. Строгость ритма русской силлаботоники — обратная сторона стремительного развития русского стиха XVIII в. от стихийной вольности к культурной твердости.

Из сказанного видно, что и реформаторский тип Ломоносова, и реформаторский тип Тредиаковского не уникальны и возникают в истории мирового стиха не раз. Но чтобы эти два типа столкнулись на одном этапе и на одном материале, как произошло в России в 1730-х гг., — это, действительно, случай уникальный и тем интересный.

⁹ Аксенов И. А. Коринфяне. М., 1918, с. VII—VIII.

¹⁰ Ломоносов М. В. Избранные произведения. М.-Л., 1965, с. 491 («Письма о правилах российского стихотворства»).

¹¹ Подробнее: Гаспаров М.-Л. Очерк истории европейского стиха, § 51.

К ПРОБЛЕМЕ ПОЛИТИЧЕСКОЙ СИМВОЛИКИ ПАНЕГИРИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ ЛОМОНОСОВА

Е. А. Погосян

Символика ломоносовской оды чрезвычайно разнообразна. В последнее время она все более привлекает внимание исследователей¹. Сейчас уже многое известно о происхождении тех или иных эмблем и символов в одах Ломоносова, об их отношении к европейской одической и русской традициям.

Задачей нашего исследования будет попытка описать систему значений эмблем и символов в панегирической поэзии Ломоносова, то есть осмыслить все разнообразие этой символики как единую картину мира оды, за которой стоит комплекс политических и философских представлений Ломоносова.

При таком подходе ода может быть описана как идеальная политическая модель. Такая модель, описывающая государство, строится как пространственная (при этом формой перевода реального пространства Российской империи в условное может служить, например, географическая карта)².

В ломоносовской оде в качестве такой идеальной политической модели выступает условный одический пейзаж, все элементы которого (горы, реки, долины, леса и т. д.) иерархически соотнесены и означены³. Одним из центральных элементов этого пейзажа являются водоемы и источники. Эту группу символов (среди них — «бурное море», «спокойное море», «разливающаяся река — Нил»⁴, «фонтан», «болото» — символы широко распространенные, имеющие устойчивое общекультурное значение) Ломоносов активно использует при описании царств состояния вод.

«Водяная» символика встречается не только в одах Ломоносова, но и в его переложениях псалмов. Это не случайно. В «Рассуждении об оде вообще» В. К. Тредиаковский указывает на псалмы как на образец «совершенной оды»: «Псалмы нечто есть иное как токмо оды <...> В них реки возвращаются вспять к своим источникам, моря расступаются и убегают,

холмы скажут, горы тают как воск и исчезают <...> все естество приходит в движение перед лицом своего Зигдителя <...> Такова долженствует быть совершенная ода»⁵. То есть «совершенная ода» — это ода, выключенная из истории и политики, воспроизводящая лишь «одический космос»: структуру художественного пространства, за которой стоит система основных категорий и идеологических констант оды. В основе такого отношения этих двух жанров (оды и переложения псалма) лежит широко распространенное представление о том, что политическое бытие, как установленное свыше, как форма бытия Бога является слепком космоса.

Обратимся к переложению псалма 103 Ломоносова. Автор, следуя оригиналу, описывает сотворение мира. Движение вод занимает в переложении большое место и знаменует исходную и основную форму бытия мира. Такая интерпретация псалма 103, как уже неоднократно отмечалось, имеет естественнонаучный характер⁶. Это хорошо видно, например, при сравнении ломоносовского переложения с естественнонаучным трактатом современника Ломоносова профессора Семёна Котельникова: «Преуведомительное вышняго смотрение и премудрость и из сего ясно познается, что он и *восхождение паров самое важное*, до разрушения тел на их первоначальные части, и *до продолжения бытия* оных касающееся, *действие природы*, преизрядным и самым кратким способом учредил. Создал моря, горы, леса, разные в воздухе движущиеся животные, в разных местах разную теплоту земли, подземный огонь, огнедышущие горы, холодные и теплые источники <...> да притом сделал воздух упругой, так что все помянутые вещи в нем разные произвести движения к восхождению паров потребны суть»⁷.

Водоворот (восходящие пары и проливающийся дождь) является и в ломоносовском переложении псалма 103 основной и неизменной формой «бытия природы» (в дальнейшем мы еще обратимся к формулам, характеризующим символическое значение «состояния вод», таким как «игра природы» и «природы пресекася труд»).

Кроме значения «бытие природы», «водообмен», движение вод символизирует в тексте Ломоносова контакт верхнего и нижнего миров. Аналогичное значение получают и другие формы вертикального движения в псалме 103:

Ты повелел *водам парами*

Всходить, сгущаяся над нами, <...> (движение вверх)

Их воля твой единый взгляд,

От запрещения мутятся, <...>

Лишь *грянет гром твой, вниз шумят*. (движение вниз)

Отметим, что гнев Бога не разрушает контакта, а является одной из форм этого контакта (дождь проливается от гнева Господа).

Восходят горы в высоту... (движение вверх)

Ничем бы вниз не *преклонились*

Опричь твоих безмерных сил. (движение вниз)

Из гор *в долины льешь* ключи... (движение вниз)

Эти ключи «напоют» все живое и в ответ птицы

Возносят пение и свисты...⁸

Мир, находящийся в постоянном движении, которое обеспечивается контактом с небесами, Ломоносов описывает как «мир в состоянии чуда», например, в переложении псалма 143:

Склони, зиждитель, небеса,

Коснись горам, и воздымаются,

Да паки на земли явятся

Твои ужасны чудеса (196);

такое же описание встречается и в одах, например:

О коль к нам склонны небеса!

О коль преславны чудеса! (156)

Чудеса в ломоносовской поэзии не нарушают законов природы, а, напротив, являются их исполнением.

Итак, бытие и движение мира природы регулируется контактом с Богом. Этот же контакт регулирует политическое бытие в одах Ломоносова.

В своих одах Ломоносов описывает разные типы правления как различное состояние вод в условном одическом мире. Однако, надо иметь в виду, что правление одного и того же монарха может быть по-разному осмыслено в одах разного времени (как произошло с Анной Иоанновной, Петром Федоровичем). Кроме того, торжества, которые должны были быть воспеты в одической форме, составляли своеобразный «годовой цикл политических переживаний». Так, восшествие Елизаветы на престол праздновалось осенью и описывалось в одах непременно как борьба с бурями, что знаменовало начало царства; коронование и тезоименитство праздновались весной и описывались как торжество мира и благоденствия, при этом актуализировался совсем иной комплекс представлений.

Исходное хаотическое состояние государства в одах Ломоносов описывает как «бурю на море», оно близко по значению исходному космическому хаосу. Описание вечности дает пример такого хаоса:

По правде вечность есть пространный Океан,
Что вихрям завсегда на колебанье дан <...>

Кто рока злобного в пучине погружен... (230)

Таким образом у Ломоносова описывается и мир «до сотворения», и государство «до начала политического бытия». Описание такого мира (царства) включает следующие компоненты: бурное море, ужас, волны, стремящиеся разрушить небеса, хаотическое движение (волны ударяют в волны, громы в громы, тучи в тучи), горы сравниваются с землей (то есть разрушается контакт с небесами), это же значение получает и дым, застилающий солнце. Такая картина символизирует в одах Ломоносова «разрушение чина природы». Чудо же для Ломоносова состоит в соблюдении чина природы (творит натура чудеса) и противостоит хаосу.

Описание такого дополитического бытия находим, например, в «Оде на день восшествия на всероссийский престол...» 1746 г.

Нам в оном ужасе казалось,
Что море в ярости своей
С пределами небес сражалось,
Земля стенала от зыбей,
И вихри в вихри ударялись,
Что тучи с тучами спирались,
И устремлялся гром на гром,
И что надуты вод громады
Текли покрыть пространны грады,
Сравнять хребты гор с влажным дном (107)⁹.

Олицетворение сил, приводящих мир в такое хаотическое движение в одах Ломоносова — это «исполин»:

Я духом зрю минувше время,
Там грозный злится исполин
Рассыпать земнородных племя
И разрушить природы чин!
Он ревом бездну возмущает,
Лесисты с мест бугры хватает
И в твердь сквозь облака разит (107).

Для того, чтобы преодолеть хаос, нужно восстановить контакт с небесами. Но это оказывается контакт с гневающимся Богом (Бог в гневе заливал землю водами, но не «отвращает лица».) Такое состояние государства у Ломоносова последовательно связывается с Петром. При этом для описания деятельности Петра I актуализируется мифологема «Ной, борющийся с потопом» и важная для Ломоносова формула, производимая от лица Господа:

Я в гневе россам был творец... (86)

При описании такого состояния государства в одах Ломоносова используется устойчивый сюжет: монарх пересекает море на корабле и тем самым успокаивает бурю.

Этот сюжет восходит к эпической поэме эпохи классицизма, он же организует повествование в поэме Ломоносова «Петр Великий». Образцом для классической эпопеи служила «Энеида» Вергилия, она особенно важна для Ломоносова, в поэзии которого сама картина бурного моря может служить отсылкой к истории Энея. Так, в трагедии «Демофонт» один из героев описывает прибытие Демофонта во Фракию следующим образом:

Внезапно солнца вид на восходе стал багров
И тусклые лучи казал из облаков.
От берегу в дали пучина почернела,
И буря к нам с дождем и с градом налетела.
Напала мгла как ночь, ударил громный треск,
И мрачность пресекал лишь частых молний блеск.
Подняв седы верхи, *стремились волны яры,*
И берег заревел почувствовав удары.
Тогда сквозь мрак едва увидеть мы могли,
Что с моря буйный вихрь несет к нам корабли,
Которы лютость вод то в пропастях скрывает,
То, вздернув на бугры, порывисто бросает;
Раздранны парусы пловцы отдав ветрам
Уж руки подняли к закрытым небесам.
Мы чаяли тогда Енеева прихода
С остатками Троян, несчастного народа ¹⁰.

Для героев трагедии, наблюдающих эту бурю, «закрытые небеса» (символ которых — закрытое тучами солнце) могут сопровождать лишь прибытие троян, поскольку боги «свой взор от Трои отвратили»¹¹. Однако дальнейшее развитие событий в трагедии показывает, что расстановка сил здесь значительно более сложная, чем кажется героям вначале (так, готовность противостоять гневу богов на стороне Трои грека Демофонта приближает его к цели всякого «царя без царства» в трагедии — восстановлению сильного царства).

Этот центральный сюжет эпической поэмы свертывается в оде до эмблемы, которая вводится в текст как описание бури и получает весь комплекс значений путешествия монарха (в т. ч. обретения знания, недоступного смертному и преодоления испытания, после которого монарх получает способность положить начало новому великому царству также, как Эней в результате странствий становится основателем Римской империи).

В поэзии Ломоносова роль основателя империи получает Петр I. И поэтому всякий раз, когда описание преодолеваемой бури возникает в одах Ломоносова в связи, например, с Елизаветой, обязательно появляется и параллель с Петром. Так, в цитированной выше оде:

Великий Петр из мертвых встал!
Мы пройдем с ним сквозь огонь и воды,
Преодолим бури и погоды,
Поставим грады на реках <...>
На грозных станем мы валах (108).

На смену буре — царствованию Петра I приходит новое состояние вод — спокойные воды (часто это река, вернувшаяся в свои берега). В рамках символического ряда «Петр — Ной» это описывается как прекращение потопа (при этом имя Елизавета осмысливается как знак завета — радуга). Другой вариант описания такого состояния государства — приход весны:

Но как между стихий с зимой минет война
И нам является прекрасная весна...
(на смену бореям приходят зефиры, которые)
Велят <...> упасть волнам,
Ведут суда в моря и земледельца в нивы (222).

За прекращением бури (или возвращением разлившейся реки в свои берега) следует в одах описание возобновившихся полевых работ, возникает мотив взращивания «райского сада». Этот сад символизирует «государство-рай». Устойчивый признак государства такого типа — преклоненные небеса («к нам щедро небо преклонилося»), которые означают контакт с теперь уже не гневающимся Богом. В цитировавшейся выше оде «государство-рай» описывается как весенний пейзаж, центральным элементом которого является «ток великия реки», которая «жатвы щедро богатит». Навстречу преклонившимся небесам поднимаются горы, к ним устремлены молитвы подданных, чьи голоса «восходят хвалой».

Такое государство — отражение небес (или рая) в спокойных водах:

Когда пучину не смущает
Стремление насильных бурь,
В зеркале жидком представляет
Небесной ясности лазурь (167).

При описании спокойных вод, отражающих небеса, Ломоносов часто использует формулу «игра волн» в значении, близком «игре натуры» или «труд натуры». «Труд натуры» как форма непрерывного движения мира является в поэзии Ломоносова важным атрибутом «государства-рая», где

... все, что видимо в богатом естестве
Живет и движется в труде и торжестве (248).

По признаку непрерывного движения «государство-рай» противопоставляется типу царства, которое тоже описывается как «спокойные воды». Но здесь эти воды символизируют мир, от которого отвернулся Бог: движение в таком мире прекращается, «спокойные воды» становятся символом смерти — болотом.

Такой тип состояния царства возникает у Ломоносова при описании гибели Петра I:

Взглянуть на небо — не сияет;
Взглянуть на реки — не текут,
И гор высоту оседает;
Натуры всей пресека труд (157).

Оседающие горы и не сияющее небо — символическое описание разрушившегося контакта с Богом, что и ведет к остановке «труда натуры».

Такое же состояние мира и царства Ломоносов связывает с длительным женским правлением (или, что то же самое, — с длительным пребыванием мира с состоянием «рая»):

Мы, кротости богинь навывкнув
И в счастье ими данно вникнув,
Судьбину тщимся отвратить <...>
Ослабу духом благородным
Дает Екатерина нам (170).

В результате «ослабы» (в оде имеется в виду неспособность вести войны) при женском правлении мир приходит к остановке всякого движения (спокойно текущие воды, остановившись, превращаются в болото):

Чтоб в недрах мягкой тишины
Не зацвели водам равны
Что вокруг защищены горами,
Дубравой, неподвижно спят
И под ленивыми листьями
Презренный производят гад (159).

«Гад», который завелся «в недрах мягкой тишины», у Ломо-

носова имеет и другое название — это «ядовитый крокодил», которого «питал собою тучный Нил»¹².

Как известно, «тишина» в одах Ломоносова является устойчивым атрибутом Елизаветы Петровны и характеристикой ее правления. В стихотворении «Правда ненависть рождает» Правда, как уже было указано Модзалевским, несет обычные для оды Ломоносова черты Елизаветы Петровны (в том числе «тишина» — «Богиня по всему и тишину приводит» — С. 456). Ненависть же является в облике крокодила. Таким образом, Правда, которая «во чреве носит плод» — «ядовитого крокодила», и болото, где «в недрах мягкой тишины» обитает «гад», являются эмблемами-синонимами. Обе они обусловлены раздумьями Ломоносова о необходимости непрерывного политического движения (что особенно ярко отразилось в одах конца 50-х годов), а также осмыслением современности, с одной стороны, как идеальной формы состояния государства («рай»), но, с другой стороны, как остановки исторического движения, которое необходимо возобновить.

В этом контексте понятным становится появление в одах Ломоносова 1759—1762 годов мотива восхваления войны. Как известно, доминирующая тема од Ломоносова — тема «тишины», прославление мира, расцвета торговли и наук, так называемый «экономизм». Тем парадоксальней звучат слова оды 1761 года:

Необходимая судьба
Во всех народах положила,
Дабы военная труба
Унылых к бодрости будила <...>
Война плоды свои растит,
Героев в мир рождает славных... (159).

Тема эта реализуется в одах указанного периода и в форме агрессивных призывов к войнам на востоке.

Обоснование войны для Ломоносова не случайно. В зависимости от состояния царства война может оцениваться как положительно, так и отрицательно. Если от разрушающей бури государство приходит к состоянию покоя и превращается в «рай», естественно, появляется тема осуждения войны. Но если современное состояние государства Ломоносов описывает как «болото» («пресечение труда натуры»), то, поскольку необходимо привести мир в движение, в одах Ломоносова возникает тема восхваления войны. Например, в «Надписи на день тезоименитства...» 1753 года:

Производить плоды природно только лету
И кроткий мир един дает богатство свету.
То правда надлежит и зиме тем хвалить,

Что может суровство поветрий отвратить
И вредны умертвить в лесах и нивах гады;
Подобные дает счастлива брань отрады (222).

Ломоносов последовательно оценивает войну как возвращение мира из-под власти Разума во власть случая, «счастья», даже и тогда, когда она является толчком для возобновления исторического движения:

Велико дело в том, чтоб чисто побеждать,
Но более того всегдашний мир держать.
В победах надлежит полкам большая доля,
В победах счастью почти дана вся воля
Спокойный мир хранит одна премудра власть,
Не может войску быть, ни счастью в том часть (222).

Исходный политический хаос, как уже указывалось, «рока злобного в пучину погружен», Ломоносов описывает его как уничтожение храма Премудрости:

Там буря искры завивает,
И алчный пламень пожирает
Минервин с громким треском храм!
Как медь в горниле, небо рдится!
Богатство разума стремится
На низ к трепещущим ногам! (122).

Если «рай» в одах Ломоносова — это отражение небес в «спокойных водах», то в приведенном отрывке мы имеем дело с перевернутой формой отражения: дополитическое хаотическое состояние государства и мира Ломоносов описывает как отражение небесами этого хаоса («Как медь в горниле, небо рдится»), при этом «медные небеса» имеют значение «затворившихся», «непрозрачных» небес, символизируют отвернувшегося Бога.

В ту же власть рока, в которой находится «дополитический хаос», возвращает мир из власти Разума война, даже если она необходима для приведения мира в движение и возобновления труда природы. Противостоять хаосу мира, погруженного в пучину «злобного рока», может только премудрый монарх. В одах Ломоносова эта идея воплощается в описании бурного моря, которое монарх пересекает и тем самым укрощает бурю. Торжество «премудрой» власти ведет мир к восстановлению контакта с небесами.

В контексте описанных размышлений Ломоносова совершенно закономерным становится обращение его к оде

Ж.-Б. Руссо «Счастье, которое венчает» и создание перевода «Доколе, счастье, ты венцами...» (1759 год). Здесь противопоставляются «герои совершенные», которые «премудростию в свет даны», и «герои», рожденные «роком неправедным», счастьем (это счастье ложными лучами славы ослепляет разум). Первые связаны с миром и постоянством, вторые — с войной и непостоянством, при этом счастье может изменить не только злодею, но, что особенно важно для Ломоносова, и «венчанному Сократу» (такая перемена в рамках концепции ломоносовской оды ведет к превращению идеального государства — «рая» — в «болото»).

Героям, торжество которых основано на благосклонности к ним счастья, Фортуны, противопоставляется Эней. Он, благодаря своей «премудрости», способен «счастье преодолеть»:

Вотще готовит гнев Юноны
Энею смерть среди валов,
Премудрость! чрез твои законы
Он выше рока и богов (436).

Утверждение нового царства, преодоление божественного гнева и подчинение мира разуму — комплекс символических значений царствования Петра I у Ломоносова, эмблемой которого является бурное море, пересекаемое монархом.

«Вечность» в поэзии Ломоносова однородна и может быть заполнена событиями разного качества:

Взирая вечности на зданье обширно,
На множество веков, на житие всемирно,
Мы видим разность дел со разностию лет:
Там брань горит, там мир возлюбленный цветет,
Там веки, ясностью учений просвещенны,
То в мраке варварства глубоко погруженны; <...>
Сии неравности прилежно рассуждая,
Зрим ясно, от чего премена таковая.
Монархов милости, премудрость, бодрый дух... (225).

От монарха зависит, какой будет история — он носитель «премудрости» и, главное, «бодрого духа». Бодрость Ломоносов связывает с тем, что царство, которое созидает такой царь, молодое, «новое». Постоянное использование Ломоносовым таких идиом, как «мир в состоянии чуда», утверждение связи состояния царства со «склоненными» или «несклоненными» небесами и описание состояния мира через «состояния вод» демонстрирует актуализацию комплекса представлений, который условно можно назвать мифологией молодого «нового» царства и который формируется на основе использования образов и тем ветхозаветной истории.

Среди важнейших для этого комплекса символических значений — идея отождествления России с ветхозаветными юными народами: Россия описывается у Ломоносова как молодое царство, молодой мир. При этом контакт с небесами зависит не от того, гневается или не гневается Бог, а от старения царства. Эти идеи, по всей вероятности, принадлежат и политической мифологии французского классицизма. Примером может послужить трагедия Расина «Гофолия». Она написана на ветхозаветный сюжет и вся проблематика ее сосредоточена вокруг идеи осуществления царской власти в ситуации, когда даже жрецы уже не слышат голоса «Ветхого Денми» над ковчегом — то есть в момент, когда царство перестало быть юным.

Петр I, которого Ломоносов сопоставляет с целым рядом ветхозаветных правителей, получает важнейшие качества этих правителей — бодрость; способность быстро передвигаться и внезапно появляться среди врагов. Он «как Наввин иль Самсон стремится».

Все значения, которые группируются в поэзии Ломоносова вокруг понятия «новое царство», формируются уже в панегирической литературе петровской эпохи и широко используются в культуре придворной эмблематики на протяжении всего XVIII века. Приведем некоторые примеры¹³.

Как уже было указано, литература петровской эпохи широко использует ветхозаветную историю. Описание правящего монарха как ветхозаветного царя (Самсона, Давида, Моисея, Соломона и др.) достаточно широко распространено. Обратимся к сочинению преподавателя славяно-греко-латинской академии Исакия Хмарного «Драма о Езекии царе израильском», написанному в 1728 году. Автор пьесы использует историю Езекии для описания царствования сразу двух монархов. Езекия в пьесе — это, во-первых, Петр Великий: «Россия на престоле благодарит Бога со сынами росскими, яко ей даде Бог втораго Езекию, прекрепкаго в брани, Императора Петра Великаго»¹⁴. Во-вторых, это Петр II: «О новом и втором Езекии, Государе <...> Петре Втором»¹⁵.

Пьеса состоит из двух действий: первое действие посвящено истории Езекии, второе повторяет этот же сюжет для описания событий русской истории. Пьесе предпослан риторический пролог и аллегорический антипролог, где варьируется та же тематика утверждения благополучного царства (мира). При этом в какой бы форме указанная тематика ни развивалась, автор регулярно использует уже рассмотренную нами политическую эмблему «бурное море». Так, в прологе корабль в волнах противопоставляется стоящему на берегу кедру, до которого волны не достают: «кто здравого разума на море многоволненного и пеннистого Окияна свирепости добр и

утвержден якорь имеяй разума от малопомощных <...> горювидных ветров в корабли плаваючи возносим и низреваем семо и овамо бывает, кии глаголю превысоки на горе стоящ прямовидно велики кедр ливански от огнезračного, гореноснаго, лучами по всей вселенной разливающегося солнца не озарен и осияем бывает»¹⁶. Корабль, противостоящий буре благодаря «якорю разума» освещен «гореносным» солнцем божественного покровительства. Ливанский кедр не достижим для бури, но и «не озарен» солнцем. Буря, символизирующая испытание (это испытание может пройти лишь имеющий «якорь разума»), является в пьесе и знаком благосклонности Бога. Пространственная же близость к небесам «ливанского кедра» близка по значению к поведению ломоносовских «исполинов»: они разрушают «чин натуры», громоздя горы на горы, чтобы достичь небес. Важным представляется и еще один аспект противопоставления двух описанных символов: кораблю в бурном море автор приписывает признак непрерывного движения вверх и вниз («возносим и низреваем»), ливанский же кедр неподвижен («прямовидно стоящ»). Это противопоставление, как уже было показано, особенно актуально для ломоносовской оды.

Для описания истории Езекиа автор пьесы использует эмблему «бурное море» следующим образом: возносящийся «паче ливанского кедра Навуходоносора, вавилонского царя» царь Сенарахим «со всеми его вой, аки олаво тяжко, в воде зельне — или, да паче реку, втораго древности возносящегося Фараона в водах морских — потопа, погрузи». Езекия же «не токмо верую твердою», но и благодаря «утаенному» «всевиждущему Предуведению Божию» обретает «мира сего Фортуны благии»¹⁷. В этом отрывке эмблема «ливанский кедр» обозначает уже целый ряд исторических персонажей (и ситуаций): Навуходоносора, Сенарахима и Фараона египетского. Их трех троих лишь история последнего включает эпизод, связанный с пересечением моря. Однако символически все эти персонажи «аки олаво тяжко» не могут преодолеть «вод морских». То есть в этом отрывке мы снова находим противопоставление эмблем «ливанский кедр» и «корабль в бурном море» при описании царской власти.

Эмблема «бурное море» используется в пьесе и для описания политического бытия России. Россия «аще и не без волнения сетованных волн, иже иногда корабль радости твоея, корабль корысти, утехы <...> уничтожится, в нем же вся доброта твоя быше <...> и до днесь не бе змущения пребывает по отце твоем благодетеле: по Петре Первом»¹⁸.

Таким образом, мы видим, что не только мифология «нового царства», но и важные для Ломоносова эмблемы, с ней

связанные, подробно разрабатываются в литературе 30-х гг. XVIII века.

Как известно, реконструкция значения даже широко распространенных эмблем часто оказывается достаточно сложной задачей. Попытаемся с помощью приведенного материала расширить толкование некоторых эмблематических текстов.

Н. В. Васильев в книге «Старинные фейерверки в России», рассматривая гравюру с изображением фейерверка, который был сожжен 1 января 1705 года, комментирует ее следующим образом: «Было дано изображение на сюжет широко известной в начале XVIII в. библейской легенды о «медном змие». На гравюре, запечатлевшей транспортант, виден столб с «медным змием», торжествующий Моисей и группа избавленных от смерти людей. Очевидно, художник имел в виду показать лишь момент спасения, а не гибели потерпевших бедствие. Смысл аллегории помогают разгадать изображенные на заднем плане городские постройки начала XVIII в. ... Вспомнив при этом начало Северной войны, можно с уверенностью сказать, что указанный транспортант отражал взятие русскими войсками г. Нарвы»¹⁹. На основании слов Петра I из письма о взятии Нарвы: «Где перед четырьмя летами Господь оскорбил, тут ныне веселыми победителями учинил» — Н. В. Васильев интерпретирует подпись к гравюре «Им же уязви, тем и исцели».

Представляется, что эмблема имеет и более универсальный (что не исключает и описания взятия Нарвы) смысл: это отождествление Петра I с Моисеем и рядом ветхозаветных царей, преодолевающих божественный гнев и являющихся основателями молодого царства. В рамках данного мифа божественный гнев — это залог процветания нового царства: гневом Господь уязвляет, но им же и исцеляет.

Близкой к рассмотренной по значению является и другая эмблема, описанная в книге Н. В. Васильева: фейерверк на новый 1720 год. Он представлял «скалу посреди моря, на которой возвышалась фигура правосудия (Фемиды), как ее обыкновенно изображают: с весами в одной руке и мечем в другой. Здесь же надпись: «Помощию ничто успеют»²⁰. Кроме описанных Васильевым компонентов эмблемы укажем, что море бурное, над фигурой Фемиды изображен треугольник — божественный промысел. Васильев интерпретирует описанную эмблему следующим образом: «Эта аллегория намекала на то, что Англия и Франция принудили Швецию прервать начавшиеся было мирные переговоры с Россией. Вместе с тем указанная аллегория говорила, что правда на стороне России»²¹. Такое толкование недостаточно обосновано: неясным остается значение треугольника — божественного промысла, также, как и связь надписи «Помощию ничто успеют» с необозна-

ченными в изображении шведами. Если же рассматривать эту эмблему как синонимичную предыдущей, можно предложить следующее прочтение: Россия (скала в море — широко распространенная эмблема для описания царствования Петра I) «ничто успеет» с помощью Бога, если не преодолеет божественный гнев (буря на море) с помощью «бодрости» и добродетелей монарха (меч и весы). И только тогда, находясь в ситуации «контакта с небесами» (треугольник над скалой), утвердится как богоизбранное молодое царство.

Приведенный материал из области культуры придворной эмблематики позволяет выделить одну из «ядерных» мифологем этого культурного феномена — «новое царство». В связи с этим представляется возможным интерпретировать формулы типа «новый Рим», «новый Израиль» не только как знаки актуализации в культуре придворной эмблематики теории «Москва — третий Рим — третий Израиль», но, учитывая весь ряд городов и царств, которым Россия противопоставлена как «новая» (Троя, Карфаген, Вавилон, Афины, Венеция, Амстердам, Лондон, Париж и др.), характеристику «новой» можно интерпретировать как типологическую, обозначающую «молодое царство» и включающую все описанные выше признаки.

Оды Ломоносова включают как основные компоненты описанной мифологемы, так и наиболее распространенные ее эмблематические формы реализации. Однако здесь они дополнительно семантизируются, попадая в контекст натурфилософских представлений Ломоносова о необходимости вечного и непрестанного «труда природы», о «чуде» как законе природы, который подвластен «премудрости» и противостоит случаю. Таким образом, один из центральных мифов культуры придворной эмблематики получает в панегирической поэзии Ломоносова вид законченной исторической концепции.

ЛИТЕРАТУРА

¹ См.: Морозов А. Падение «Готфска Фаетонта»: Ломоносов и эмблематика петровского времени. // *Ceskoslovenska rusistika*, 1972, № 1, С. 23—27; Морозов А. Ломоносов и барокко // «Русская литература», 1962, № 2, С. 70—96 и другие статьи А. А. Морозова; Л. И. Сазонова. От русского панегирика XVII века к оде М. В. Ломоносова // *Ломоносов и русская литература*. М., 1987, С. 103—125; М. П. Одесский. М. В. Ломоносов и школьная драма // Там же, С. 146—154.

² Е. Погосян. «Озрися на страну десную». // В печати.

³ Е. Погосян. Сад как политический символ у Ломоносова // *Труды по знаковым системам*. Т. XXIV, Тарту, 1991, с. 44—57.

⁴ См.: М. Б. Ямпольский. К символике водопада. *Труды по знаковым системам*. Т. XXI, Тарту 1987, С. 26—41.

⁵ В. К. Тредиаковский. Сочинения и переводы. СПб., 1752, Т. 1, С. 281.

⁶ И. З. Серман. Русский классицизм. Л., 1973, С. 70.

⁷ Речь о восхождении паров на торжественном празднике тезоименит-

ства ... Елизаветы Петровны ... говоренная в публичном собрании Императорской Академии Наук Сентября 6 дня 1758 года профессором Семеном Котельниковым. СПб., 1758.

⁸ М. В. Ломоносов. Избранные произведения. Л., 1986, С. 194—195. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы. (Курсив везде наш. — Е. П.)

⁹ Оседание гор в поэзии Ломоносова имеет значение «пресечения труда натуры», например:

И гор высоту оседает

Натуры всей пресекая труд (157).

¹⁰ М. В. Ломоносов. Полное собрание сочинений. М., 1959, Т. 8, С. 424.

¹¹ Там же, С. 432.

¹² Прочитанное стихотворение «Правда ненависть рождает» принято помещать в раздел «Стихотворения приписываемые Ломоносову». На авторство впервые указал Л. Б. Модзалевский в работе «Литературная полемика Ломоносова и Тредиаковского в «Ежемесячных сочинениях» 1755 года. XVIII век. М.-Л., 1959. Сб. 4. С. 45—65). Этой же точки зрения на авторство Ломоносова придерживался П. Н. Берков (См. там же, комментарий редактора к указанной статье).

¹³ Речь идет не о генетической связи ломоносовской оды с той или иной традицией (школьной драмой, панегирической литературой XVII — начала XVIII века), но о принадлежности широкого круга текстов, различных по природе, к культуре придворной эмблематики.

¹⁴ В. Н. Перетц. Памятники русской драмы эпохи Петра Великого. СПб., 1903. С. 435.

¹⁵ Там же, С. 453.

¹⁶ Там же, С. 394.

¹⁷ Там же, С. 395.

¹⁸ Там же, С. 396.

¹⁹ В. Н. Васильев. Странные фейерверки в России. Л., 1960. С. 35.

²⁰ Там же, С. 45.

²¹ Там же, С. 45.

О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КЛАССИЧЕСКОГО ПЕРИОДА

Вводные замечания

Ю. М. Лотман

Прежде всего определим понятие «классический период». В истории русской литературы можно выделить эпоху, отчетливо ограниченную как от предшествующего, так и от последующего ее периодов. Обычно историческое изучение подчеркивает динамику и противоречивые тенденции в развитии русской классической литературы. Выделяются периоды романтизма и реализма в их различных, частных проявлениях. Вместе с тем, нельзя не заметить, что русская литература между Пушкиным и Чеховым представляет собой бесспорное единство. Именно так она воспринимается, например, нерусским, европейским читателем, — и это ясно показывает, что несколько обобщенный взгляд, выделяющий не частные тенденции, а общую закономерность, имеет обоснование. Можно говорить о культурном пространстве между Пушкиным и Чеховым как о бесспорно едином историческом явлении. При этом можно выделить предшествующий период — между Ломоносовым и Карамзиным, — и период, идущий за окончанием интересующего нас этапа: он начинается с Блока и символистов и продолжается до настоящего времени. В границах этой общей схемы культура и литература между Пушкиным и Чеховым является не только художественной вершиной, не только периодом, когда русская литература становится мировой литературой, но и явлением органического единства. И нас в дальнейшем будет интересовать не смена эволюционных моментов, не полемика, раздирающая современников русской культуры XIX в., а то единое, что позволяет нам выделить этот период как совершенно уникальное и целостное явление в истории как русской, так и мировой культуры.

Второе вводное замечание. Рассмотрение истории культуры как динамического явления подразумевает возможность выде-

лить, в нем эпохи относительно постепенного развития и эпохи взрывные, характеризующиеся резкими сменами всей карты культурного мира¹. Рассмотрение этих двух противоположных тенденций как хронологически последовательной смены одних динамических процессов другими бесспорно оправдано и для русской литературы, и для всякого динамического процесса. Но литература и, в целом, культура является не только объективно динамическим процессом, но динамическим процессом, который сам себя осознает и все время собственным сознанием вторгается в собственное развитие. Это позволяет выделить некоторые усложняющие моменты. Следует говорить не только об объективной смене взрывных периодов относительно эволюционными, но и о двух типах самосознания культуры: осознания себя как процесса эволюционного и осознания себя как процесса взрывного. Это оказывает обратное влияние на развитие и придает ему исключительно усложненный характер.

Для русской литературы и культуры в целом свойственно самоосознание в понятиях взрыва и резких перемен катастрофического характера.

Следует выделить еще один аспект. Взрывные и эволюционные моменты располагаются в истории не только в хронологической последовательности, но и могут совмещаться во времени в зависимости от принятой системы описания. Это особенно заметно, когда мы переходим к процессам культурного типа, т.е. к процессам, связанным с самоосознанием. Самоосознание предшествующего момента как настоящего подразумевает его дополнительную организацию и превращение процесса, который в прошлом носил взрывной характер, в закономерный и эволюционный. Самоописание трансформирует описываемый объект, отбрасывая то, что не произошло, как невозможное, и осмысляя то, что произошло, как единственно возможное и закономерное. История не учитывает непройденных дорог, и поэтому исторический процесс может быть описан в терминологии закономерного и предсказуемого развития. В этом смысле старое, повторенное Пастернаком, высказывание об историке, как о пророке, предсказывающем назад, имеет свои основания. Прошедшее создается по предсказуемому, с точки зрения настоящего, законам. Будущее же строится по законам гораздо более сложным и включающим всегда возможности выбора различных путей и случайности в определении этого выбора. Поэтому будущее всегда является менее организованным и всегда включает в себя непредсказуемость, т.е. будущее всегда информативно.

¹ Методологическую параллель к такому подходу см.: И. Пригожин, И. Стенгерс. Порядок из хаоса. М., Прогресс, 1986.

Известная мысль Эйнштейна о том, что для Господа нет случайного, и, следовательно, нет будущего времени, нуждается в коррективе. Правильнее было бы сказать, что для Господа мир — это эксперимент, который содержит в будущем случайность, а в прошедшем закономерность. Можно было бы даже сказать, что мир — это особый механизм, который превращает случайность в закономерность и трансформирует взрывное, непредсказуемое движение в постепенное и предсказуемое, и, может быть, в этом его смысл. Что же касается настоящего момента, то он реализует себя в двух возможностях: возможности осознания людьми настоящего как прошлого, т. е. предсказуемого, как вытекающего из прошлого, и возможности осознания настоящего как ориентированного на будущее, т. е. как непредсказуемого, взрывного и, если угодно, революционного. Эта двойная возможность осмыслить настоящее — в категориях прошедшего и будущего — связана еще с одной возможностью, с возможностью осмыслить прошедшее в категориях будущего и будущее в категориях прошедшего, увидеть в будущем жесткую предсказуемость и увидеть в прошедшем информационное скопление разнообразных возможностей. Таким образом, процесс, о котором мы говорим, обладает исключительной сложностью, и в зависимости от избранной нами точки зрения, он не только меняет свое настоящее, не только трансформирует свое прошедшее, которое практически никогда не кончается, а всегда находится в состоянии саморазвития, но трансформирует и будущее. Историк оказывается как бы в самом фокусе динамического процесса.

* *
*

Русская культура классического периода, проявляя структурное единство, остро осознаваемое внешними наблюдателями, вместе с тем, внутри себя делится на два различных структурных модуля: бинарную и тернарную системы.

Бинарная система. Русская культура самоосмысляется, с некоторой точки зрения, как резко распадающаяся на две возможные подгруппы. Бинарная структура самоописания, подразумевающая деление всего в мире на положительное и отрицательное, на греховное и святое, на национальное и искусственно привнесенное или на ряд других возможных противопоставлений, характерна для русской культуры на всем ее протяжении. Она встречается уже в средневековой культуре с резким разделением мира на мир греха и мир святости, с отрицанием «среднего» — не греховного, не святого, а нейтрального пласта. С этим связано представление о том, что мир лежит в грехе, и обязательное предсмертное извлече-

ние себя из мира — предсмертный постриг. Представление о том, что «средний» пласт — «не горячий и не холодный» — есть фактически греховный пласт, глубоко лежащее в исторических корнях русской культуры, активно реализуется в интересующий нас период. С этим связаны такие крупные литературные явления этой эпохи, как традиция Лермонтова, Гоголя, Достоевского².

Для названных писателей характерны бинарные антитезы: антитеза греха и святости, демона и ангела. Для Лермонтова — предельной грязи т. н. юнкерских поэм и высокой чистоты лермонтовского «ангельского» стиля (ср. отмеченное Л. Пумпянским противоречие двух полярных стилей и тем в поэзии Лермонтова). Выделение двух полюсов как основного организатора структуры неизбежно приводит к специфическому типу динамики сюжета. Он складывается не только как борьба между полюсом зла и полюсом добра — т. е. восходящее к средним векам и получившее сильное развитие в эпоху романтизма столкновение ангельских и демонических сил. Он может реализовываться и как более сложная модель — путь к добру через *предельную степень* зла. Такой путь мыслится как переход от зла к добру, но движение это, осуществляемое человеком, требует сначала достижения предельной степени зла, преломления пути и последующего восхождения к добру. Сюжет этого типа, известный в средние века и связанный с разнообразными вариантами истории о великом грешнике, особенно явно реализовывавшийся в апокрифах, получает продолжение в романтической литературе и достигает своего наибольшего выражения в творчестве Гоголя и Достоевского. Из этого, в частности, следует, что деление на эпохи средних веков, романтизма, реализма не является в данном случае определяющим — определяет некая общенациональная культурная модель, которая проходит сквозь эти эпохи от начала до конца. Представление о том, что путь к добру лежит через вершину зла, покаяние, преображение, воскресение и превращение в существо более высокого порядка (ср., например, стихотворение Некрасова «Влас»), органично и для Гоголя, и для Достоевского. Это объясняет, несмотря на то, что данная модель кажется родственной романтизму, интерес искусства к реальности, к

² Естественно, что ни один из этих писателей, как вообще ни один из значительных художественных деятелей, не может быть определен однозначно и что включение этих имен в ту или иную схематическую группу всегда будет условным. И Лермонтов, и Гоголь, и Достоевский — писатели большой художественной, идейной, религиозной сложности, в данном случае имена их используются с большой степенью условности. Проблемы внутренних противоречий и неизбежного самоопределения в их творчестве в данной работе не рассматриваются.

миру. Жизнь есть испытание, и в нее избранный герой погружается, как в сферу ада. С этой точки зрения любопытно противопоставление структуры «Божественной комедии» Данте структурам великих замыслов Гоголя и Достоевского, оставшихся нереализованными, — замыслов «Мертвых душ» и «Братьев Карамазовых». Для Данте третье звено — «Рай» — не только не является формальным и незначительным продолжением первой части, «Ада», но и представляет собой вершину, без осмысления которой структура комедии Данте многое теряет. Характерно, однако, что в русском сознании Данте был воспринят как автор первой части «Божественной комедии», как автор «Ада», между тем как «Чистилище» и, тем более, «Рай», с их глубочайшей дантовской философией, являющиеся для итальянского автора вершиной и, фактически, объяснением и оправданием первой части, остались в русской литературе без отклика. Между тем, «божественные комедии» Гоголя и Достоевского, хотя и были задуманы как повествование о воскресении, должны были закончиться на его рубеже. В тот момент, когда герой перестает быть «мертвой душой», когда он проделал весь свой путь через гоголевский и Достоевского ад и оказался на пороге рая, сюжетное движение замыкается. Этот момент для русских авторов находится за пределами искусства.

Бинарная система мировосприятия подразумевала еще одну особенность. Если зло может осознаваться как переломный момент, момент необходимый, с которого начинается движение к добру, то высокое романтическое зло приобретает дополнительную оправданность. Оно не только романтически оправдано своей аморальной красотой, но и религиозно оправдано как путь к добру, последняя степень испытания, через которое должен пройти греховный мир. Для такого сознания характерно представление о том, что мир зла ближе к добру, чем мир пошлости (ср.: «Ангелу Лаодикийской церкви напиши <...>. О, если бы ты был холоден или горяч! Но, как ты тепл, а не горяч и не холоден, то изблюю тебя из уст моих» — Откр. 3; 14—16). Это новозаветное представление чрезвычайно существенно для Гоголя. Мелкий, пошлый грех дальше от добра, чем великий грех, и великий грешник находится на полдороге, которая может привести к святости. Эта известная еще в средние века модель реализуется и у Гоголя, и у Достоевского³, причем у Гоголя она достигает предельной ясности. В Чичикове Гоголь преодолевает негативное отношение даже к пошлому злу: он и пошлое зло, если оно *доведено до своего предела*, рассматривает как таящее в

³ Не прошла она и мимо Некрасова — ср. легенду о великом грешнике. С этим в значительной мере связана этика революционного народничества: террор как святое преступление.

себе возможность перелома. Яркая личность, даже в сфере пошлости, ближе к воскресению, чем безличность. Не случайно Гоголь в замысле возрождения отвел место для воскресения Чичикову и Плюшкину, но для Манилова и Ноздрева места в воскресении не нашлось⁴. «Припряжем и подлеца»: подлец, преступник может покаяться и воскреснуть, потому что от одного полюса возможно движение к другому, а ничтожество — воскреснуть не может. На этой же основе неуемность страстей оправдывает Дмитрия Карамазова.

Тернарная модель. Параллельно бинарной модели в русской литературе рассматриваемого периода активно действует тернарная модель, включающая мир зла, мир добра и мир, который не имеет однозначной моральной оценки и характеризуется признаком существования. Он оправдан самим фактом своего бытия. Мир жизни расположен между добром и злом. Эта тернарная модель, начинающаяся от Пушкина, проходит через Толстого и находит свое завершение в Чехове. Центром внимания оказывается мир обычной жизни. Этот мир может оцениваться как мир пошлости, и тогда зло будет принимать облик своего обычного, каждодневного проявления, но он может оцениваться и как мир естественного человеческого существования, мир, который оправдан не добром и не злом, не талантом и не преступлением, не высокой нравственностью и не низкой безнравственностью, а просто своим бытием. Это мир Евгения из «Медного всадника», мир героя, который не обладает ни умом, ни талантом («что мог бы Бог ему прибавить / Ума и денег...»), представление о том, что человеческое бытие на земле не нуждается во внешнем оправдании и само по себе имеет безусловную ценность. С этой точки зрения, зло мыслится как отклонение от возможностей человеческой личности, а добро как реализация их. И добро, и зло в своем одновременном слиянии находятся в человеческой личности в ее обыденном проявлении и реализуются в чистом виде в двух полярных элементах тернарной схемы.

Типично, что у Толстого мы сталкиваемся с героями, находящимися в пространстве между добром и злом, и ищущими пути вырваться из мира зла и переместиться в мир добра, *героями саморазвития и самооценки, и с героями существования*, которое не подлежит оценке, — от деда Ерошки до Николая Ростова и Хаджи-Мурата. Этот последний мир — поэтический, но в определенном смысле лежащий вне нравственных оценок, оправданный тем, чем оправдана жизнь — фактом своего существования.

Тернарная модель создает в русской литературе возможность оправдания жизнью и вносит, рядом с религиозно-эти-

⁴ См. об этом: Ю. Манн. В поисках живой души. М., «Книга», 1984.

ческой оценкой нравственности, ее эстетическую и философскую оценку, представление о том, что бытие нравственно по своей природе, а зло есть отклонение от природы бытия. Отсюда характерная для русской литературы XIX в. мысль об искажении благородной сущности человека и представление о социальном как о вторжении созданного человеком зла в благородную сущность человеческой личности. Модель эта, окрашенная в руссоистские тона (не случайно продолжавшееся в течение всей жизни преклонение Толстого перед Руссо), имеет, однако, и глубоко национальную сущность.

Перед нами — сопоставления этих двух тенденций и оценки их как противоположных с соответственным противопоставлением — определением одной тенденции как имеющей национальные корни, а другой — якобы, являющейся результатом общекультурного влияния, или же определением одной тенденции как лежащей в сфере этики, а другой — в сфере искусства и т. д. Нам казалось бы существенным подчеркнуть, что обе охарактеризованные тенденции могут быть описаны, с одной стороны, как разные исторические традиции, враждебные, друг другу противопоставленные (такими они часто осознавались), — но вместе с тем и как неотделимые аспекты единого. Именно существование в некоем едином целом и одновременно столкновение этих двух тенденций и создавало необходимое внутреннее разнообразие культуры, обеспечивавшее динамику системы как таковой. Система обладала способностью саморазвития и осмысления внележащих структур в переводе на свой внутренний язык именно потому, что внутренне она сама была разнообразна и могла себя осознавать в формах постоянного перевода то на одну, то на другую знаковую систему. Это и придавало русской литературе XIX в. одновременную целостность и динамизм, составлявший то классическое единство, которое и позволяет определить интересующий нас период как период классики.

* *

*

Тернарная модель, в отличие от бинарной, построена на движении мысли не от модели к реальности, а от реальности к модели. Это отчетливо проявляется на примерах прозы Достоевского и Толстого. У Достоевского идеологический замысел иллюстрируется реальностью, у Толстого — реальность вступает в конфликты с идеологической схемой и всегда представляет нечто более богатое.

Тернарная модель, как правило, образуется от пересечения по крайней мере двух бинарных и в этом смысле внутренне противоречива (это особенно заметно на фоне идеологической

последовательности и непротиворечивости бинарных моделей). В основе тернарной модели лежит совмещение противоречивых структур. Так, например: тернарная модель западной культуры складывалась на рубеже римской государственности и церковной традиции. Происхождение русских тернарных моделей также противоречиво: на общую христианскую бинарность накладывается народное представление языческого типа, оправдывающее материальную действительность, мир жизни.

Такое представление, например, дано во взглядах деда Ерошки в «Казаках» Толстого: «Все бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть с зверя пример возьми. Он и в татарском камыше и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что бог дал, то и лопают. А шани говорят, что за это будем сковороды лизать. Я так думаю, что все одна фальшь — прибавил он, помолчав.

— Что фальшь? — спросил Оленин.

— Да что установщики говорят. У нас, отец мой, в Червлейной, войсковой старшина — кунак мне был. Молодец был, как и я, такой же. Убили его в Чечнях. Так он говорил, что это все установщики из своей головы выдумывают. Сдохнешь, говорит, трава вырастет на могилке, вот и все. (Старик засмеялся.) Отчаянный был!»⁵

О том, что слова деда Ерошки не только отвечают определенной концепции Л. Н. Толстого, но отражают реальность народного сознания, свидетельствует интересный эпизод из записок А. Болотова: «Поговоря несколько времени о бедной и горестей преисполненной своей жизни, нечувствительно дошли они до смерти. Но какое бы мнение имели они об ней? «Вот» сказал вздохнувши один: «Живи живи, трудись трудись, а наконец, умри и пропади как собака». «Подлинно так», отвечал ему другой, «покамест человек дышит, до тех пор он и есть, а как дух вон, так и ему конец». Слова сии привели меня в немалое удивление, но я больше удивился, как из продолжения разговора их услышал, что они и действительно с телом и душу потерять думают. Не мог я долее терпеть сего разговора, но, растворив окно, призывал их к себе и им более сей вздор врать запретил. Они ответствовали мне, то лучше того не знают и про душу почти все они так думают; а как я их спросил, разве они про бессмертие души и про воскресение из мертвых никогда не слыхивали, то сказали они мне, что хотя в церкви кой когда про воскресение они и слышали, но то им непонятное дело и что тому стать невозможно, чтоб согнившее тело опять встало, а наконец, что

⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 т. т. Т. 3. М., 1979. С. 206.

им то достовернее кажется, что душа после смерти в других людей или животных переселится»⁶.

Идеи, высказанные русскими крестьянами XVIII в., перекликаются с мыслями немецкого романтика:

Es bleiben tot die Toten
Und nur der Lebendige lebt;

мертвые остаются мертвыми и только живые живы⁷. Любопытно, что эти слова Г. Гейне вложил в уста волшебной языческой королевы.

Пересечение бинарной модели «бытие — смерть» и христианской «грешность материального мира — спасительность загробного» создает внутренне противоречивую тернарную модель, в которой и находится обычный «простец» средних веков.

Тернарная модель Толстого, также внутренне противоречивая, строилась на пересечении других систем. С одной стороны, это была антитеза «естественной жизни» (прекрасной, оправданной, гармонической, свойственной Природе) и «противоестественной» (отрицательной, созданной человеком). Однако на эту модель накладывается другая: созданный человеком мир распадался на мир, остановившийся в своей противоестественности, и мир, который, отрицая самого себя, приобретает высшую нравственную ценность. Для того, чтобы приблизиться к исходной ценности, он должен от нее предельно удалиться (например, в «Воскресении» для того, чтобы приблизиться к народу, надо предельно от него отдалиться и принести себя ему в жертву⁸). Пересечение этих двух моделей, из которых каждая в своей отдельности принадлежит бинарной структуре, и образует тернарную модель. Таким образом, тернарная модель не может быть последовательной, но зато описывает реальность действительности; бинарная модель позволяет строить строго последовательную структуру, но непременно вступает в конфликт с эмпирической реальностью. Этот конфликт двух типов осознания жизни в русской литературе интересующего нас периода максимально проявляется в прозе середины столетия. Начало и конец (Пушкин и Чехов) образуют значительно более сложные системы.

«Пушкинский период», как период начальный, был отмечен значительной внутренней противоречивостью, которая позво-

⁶ А. Т. Болотов. Опыт нравоучительным сочинениям // Литературное Наследство. 9—10. М., 1935, с. 180.

⁷ Heinrich Heines Sämtliche Werke. Bd. 1, Leipzig, 1911, S. 184.

⁸ Идея жертвы подразумевает отчужденность, приношение себя в жертву другому, ср. у Гл. Успенского описание революционерки как девушки, отмеченной болью «не за свое страдание».

ляет видеть в нем и истоки Толстого, и корни Достоевского. При этом он бесспорно не исчерпывается этими двумя тенденциями, в дальнейшем занявшими главенствующее положение в русской литературе. Богатство его заключается в изображении потенциальных, так и оставшихся до сих пор нереализованными, моделей, которым, возможно, еще предстоит проявить себя в будущем. Поэтому пушкинский этап, с одной стороны, характеризуется напряженным динамизмом, а с другой — тем, что пройденное не теряет своей ценности. Так, переход к прозе не уничтожил поэзии⁹, а преодоление романтизма не означало его дискредитации. Пушкинский период принципиально эклектичен, но это не эклектическое соединение случайно собранных противоречий, а богатство неисчерпанных возможностей развития и в этом смысле тернарный или, вернее, полиглотический путь Пушкину ближе, чем жестко организованная бинарность, хотя эта бинарность не исключена, а включена, допускается, но не господствует.

Модель Чехова в принципе носит исчерпывающий, итоговый характер. Не случайно путь от него был отмечен не органической преемственностью, а взрывом, не продолжением, а преодолением. Мир Чехова целостно прозаический в жанровом отношении (единственное исключение — стихотворение «про китайцев и зайцев», то есть поэзия допускается лишь в нелитературную, дружескую сферу). У Чехова поэзия вошла в прозу, но растворилась как самостоятельный жанр. Если черта, отделяющая художественный мир Чехова от этапа Блока очевидна, то она не менее значительна, хотя и менее заметна, на границе между Чеховым и Буниным. Бунин, поклонник Чехова, фактически сознательно и ревниво искал новых, «чеховских» дорог. Соединение бинарной структуры анекдота (и вообще бинарности второстепенной литературы) с тернарной структурой психологической повести, вновь реализовало пушкинское богатство потенциальных путей. «Пушкинская» основа проявилась еще и в том, что художественность, эстетическая сущность литературы была освобождена от необходимости оправдываться перед гражданственностью, нравственностью или религиозностью. Она снова была оправдана фактом своего существования, подобно жизни.

* *
*

⁹ В соответствии с основной тенденцией развития литературы, отражавшейся как в ее магистральных произведениях, так и во вкусах читателей, была определена и издательская тактика Пушкина. В 1830-е гг. поэтические тексты все меньше отдаются им в печать, оставаясь в архиве писателя. Для читателя Пушкин превращается в прозаика (даже историка), но собственное единство его творчества до конца включает и поэзию, и прозу.

Предложенная нами схема является лишь одной из возможных моделей развития литературы XIX в. При этом следует обратить внимание на то, что с одной точки зрения литературный процесс предстает перед нами как жестко организованный, а с другой — он выглядит как движение, в значительной мере определяемое случайными стечениями обстоятельств. Действительно, нельзя без нарушения очевидной специфики искусства отрицать роль художественной индивидуальности в литературном движении. И, если, с одной стороны, ранняя смерть ряда русских писателей в XIX в. является фактом исторической закономерности, то, с другой — для каждого отдельного писателя выбор между ранней смертью и долгой жизнью является фактом случайным и, в свою очередь, влияет на общее литературное движение ненаписанностью большого числа произведений, которые при ином сцеплении обстоятельств могли бы быть написаны, что в значительной мере изменило бы литературное движение, отнюдь не имеющее фатального характера.

Если смотреть с точки зрения читателя (и, в значительной мере, писателя, когда он усваивает читательскую позицию как свою собственную), литература будет выглядеть как длинный ряд законченных произведений, из которых каждое является завершенным и представляет собой некоторый этап, за которым закономерно следует единственно возможный следующий шаг написания нового, законченного произведения. Однако тот же литературный процесс может быть описан и с другой точки зрения, с точки зрения писателя как автора незаконченного текста. Писатель, когда он ставит точку и сам считает свое произведение законченным, несет его в редакцию или получает за него гонорар, — выступает как бы в позиции внешнего культурного наблюдателя — для самого себя и для своего литературного произведения. Но писатель в процессе создания произведения находится в специфическом положении. Он заключен внутри открытого набора возможных вариантов, из которых происходит отбор того, что попадает в те или иные окончательные тексты. При этом само понятие окончательности оказывается очень часто условным: писатель многократно продолжает работу над уже законченным произведением. С одной стороны, идет постоянная доработка, переработка, нивелирование уже, казалось бы, законченного и опубликованного текста, а с другой — в очень многих случаях новое произведение является как бы вариантом предшествующего. Так, например, мы можем рассматривать все творчество Лермонтова как длинную, непрерывную работу по созданию одного и того же произведения. С этой второй точки зрения, произведение фактически не бывает окончено, и то, что называется окончательным тек-

стом (то, что так догматически абсолютизировалось в квазинаучной текстологии 1970-х годов), является для писателя, по сути дела, вынужденной фикцией, подчинением творческого процесса внетворческим требованиям. Это столкновение двух противоположных позиций, все время влияющих друг на друга и в реальном процессе создания произведения часто субъективно неразделяемых писателем, и составляет противоречивую динамику художественного текста.

Итак, на одном полюсе находится представление о литературе как о последовательности книг, хронологически расположенных на полке, а на другом — взгляд на нее как на не распадающееся на отдельные отчетливые и друг от друга отделенные элементы, непрерывное движение. С позиции писателя литературный процесс выступает в значительной мере обогащенным непредсказуемыми ситуациями. Между тем с позиций описывающего его исследователя он обогащается вторичной организованностью и приобретает суперорганизованную структуру. Так, например, с одной точки зрения, обрыв русской классической литературы на Чехове и неожиданный переход к доминированию поэзии и к творчеству Блока, который с ретроспективной точки зрения выглядит как предсказуемо вытекающий из предшествующего периода, современниками же воспринимался как незакономерный и необъяснимый, выглядит как вторжение в литературу случайности. Но историко-литературное осмысление, которое входит в сознание культуры, доорганизовывает этот, в значительной мере случайный процесс, совершает в нем дополнительный отбор, например, приглушая внимание к прозе той поры и подчеркивая значение поэзии, что заставляет воспринимать в значительной мере случайный процесс творчества как закономерный процесс текстопорождения. На это может быть наложена дополнительная модель, которая будет подвергать организацию текста новой организации вторичного уровня — если мы, скажем, установив симметрическое движение: смену поэтического периода между Ломоносовым и Лермонтовым, прозаического периода между Гоголем и Чеховым и поэтического периода, открытого Блоком и русским символизмом. Очевидно, что такого рода построение будет условностью описания, потому что ту же эпоху Блока можно описать с точки зрения прозы или драмы той поры. Но не менее очевидно, что эта условность описания активно вторгается в более низкий уровень непосредственного текстопорождения и не только описывает тексты, но и стимулирует их дальнейшее развитие.

Таким образом, мы оказываемся, говоря о русской литературе XIX века, не в центре однозначной и легко моделируемой, описываемой структуры, а в центре живого мира, который сам себя осознает, постоянно взаимодействует со своими

различными уровнями. Мы, например, не касались очень важного для русской литературы рассматриваемого периода взаимодействия с зарубежными литературами и, что еще более важно, — взаимодействия литературы с другими искусствами — процесс, который будет все более нарастать и в конце XIX в. придет к тому, что живопись и музыка будут успешно состязаться с литературой за доминирующее положение в искусстве. Таким образом, интересующий нас материал представляет собой живой и не прекращающий своего движения объект. Когда мы говорим об объекте, не прекращающем движения, мы имеем в виду не хронологически последовательные этапы, которые продолжают эволюцию, а то, что сам этот период, как и любой период литературы, не является чем-то самим себе равным, а постоянно меняется, поскольку находится в сложных диалогических отношениях с культурным движением последующих эпох. И, подобно тому, как нельзя одну реку перейти дважды, нельзя один раз и навсегда изучить историю литературы: река меняется.

ДОСТОЕВСКИЙ: ИСТОРИЯ И ИДЕОЛОГИЯ

П. Х. Тороп

Идеология Ф. Достоевского исторична. В определении своей идеологической позиции Достоевский меньше отталкивается от современных ему идеологических направлений (хотя и является страстным полемистом) и больше ищет опоры в истории. Историко-функциональным можно назвать его определение цели почвенничества — преодоление раскола в послепетровском русском обществе при помощи развития исконно русской культуры. Достоевского интересует **постоянство истории**, исторические архетипы, причем он мыслит как на уровне русской, так и мировой истории. В то же время его всегда интересует и **динамика истории**, роковое значение определенных эпох или событий для судьбы общества. И еще один аспект важен для Достоевского, **силы истории**, исторические противостояния типа Россия — Европа или Восток — Запад.

Исторический аспект необходимо учитывать и при изучении творческого метода Достоевского. Ведь интерес к «отсадкам истории», к историческим и мифологическим параллелям, прототипам и архисюжетности проявляется во всем его творчестве.

В сформулированном виде нет у Достоевского стройной историко-философской или идеологической концепции. Поэтому изучающие его теоретико-публицистическое наследие часто подчеркивают противоречивость. Достоевского предостерегают от преувеличения значения отдельно взятого слова или предложения, указывают на его изменчивость и прагматизм. С этой же проблемой связано и противопоставление художника и мыслителя (идеолога). Действительно, вынужденность работать извлечениями, цитатами из разнотипных по содержанию и функции текстов приводит к опасности односторонних толкований мыслей Достоевского. Если же эти разбросанные мысли собрать и составить из них воображаемый единый текст, то можно получить **топологию** мысли Достоевского — группу основных положений, повторяемых и видоизменяемых в разные времена и в разного рода текстах. Топологический

подход позволяет подняться выше обычной противоречивости мышления, увидеть в противоречиях дополнительную, эксплицировать константы идеологического (а тем самым и художественного) мышления Достоевского.

Глобально-исторический аспект. Начать можно с организменности, так как через понятие организма Достоевский рассматривает естественные и противоестественные пути истории. Общая логика проста: «всякий организм существует на земле, чтоб жить, а не истреблять себя» (101 : 10)¹. В том же письме к Н. Л. Озмидову (1878) Достоевский продолжает: «Человечество в целом есть, конечно, только организм. Этот организм бесспорно имеет свои законы бытия. Разум же человеческий их отыскивает. Теперь представьте себе, что нет бога и бессмертия души (бессмертие души и бог — это все одно, одна и та же идея). Скажите, для чего мне тогда жить хорошо, делать добро, если я умру на земле совсем? Без бессмертия-то ведь все дело в том, чтоб только достигнуть мой срок, и там хоть все гори. (...) Таким образом, и выйдет, что один лишь человеческий организм не подпадает под всеобщую аксиому и живет лишь для разрушения себя, а не для сохранения и питания себя. Ибо что за общество, если все члены один другому враги?» (301 : 10).

Упрощающие действительность социальные теории Достоевский также проецирует на организм: «Человек отрезал себе нос и все члены, и радуется, что без них можно бы обойтись, тогда как наоборот надо бы, то есть стремиться дать развитие всем отрезанным членам» (20 : 194).

В развитии человечества Достоевский различает три стадии: «Патриархальность было состояние первобытное. Цивилизация — среднее, переходное. Христианство — третья и последняя степень человека...» (20 : 194). В патриархальности «человек живет массами», «живет непосредственно», а «бог есть идея, человечества собирательного, массы, всех» (20 : 191).

Цивилизация как переходное время означает «развитие личного сознания и отрицания непосредственных идей и законов (авторитетных, патриархальных, законов масс). Человек как личность всегда в этом состоянии своего общегенетического роста становился в враждебное, отрицательное отношение к авторитетному закону масс и всех. Терял поэтому всегда веру и в бога. (...) Это состояние, то есть распадение масс на личности, иначе цивилизация, есть состояние болезненное» (20 : 192). В христианстве же «человек возвращается в массу, в непосредственную жизнь, следовательно в естественное состояние, но как? Не авторитетно, а напротив, в высшей степени самовольно и сознательно» (20 : 192).

Идеологический аспект. Но христианство как понятие имеет во взглядах Достоевского сложную онтологию. Хрис-

тианство тесно связано с социализмом как революционным учением: «Социализм назвался Христом и идеалом, а здесь Христос или там... не верьте Апокалипс <ису>». (20:193). Но если в христианстве «высшее самоволие есть в то же время высшее отречение от своей воли» (20:192), то «социализм есть последнее, крайнее до идеала развитие личности, а не норма...» (20:193). Поэтому черновик незаконченной статьи Достоевского «Социализм и христианство» и начинается со слов: «В социализме лучиночки, в христианстве крайнее развитие личности и собственной воли» (20:191).

Причина такой связи между христианством и социализмом лежит в историческом содержании понятия христианства. Первый выпуск «Дневника писателя» за 1877 год открывает заголовок «Три идеи»: «Три идеи встают перед миром и, кажется, формулируются уже окончательно» (25:6). Столкновение этих трех идей Достоевский характеризует следующим образом: «Тут нечто всеобщее и окончательное, и хоть вовсе не решающее все судьбы человеческие, но, без сомнения, несущее с собою начало конца всей прежней истории европейского человечества...» (25:9).

Первая из них **католическая**: «Я не про религию католическую одну говорю, а про всю идею католическую (...) ... эта Франция, развившая из идей 89 года свой особенный французский социализм, то есть успокоение и устройство человеческого общества уже без Христа и вне Христа, как хотело да не сумело устроить его во Христе католичество, — эта самая Франция и в революционерах Конвента, и в атеистах своих — все еще в высшей степени есть и продолжает быть нацией католической вполне и всецело, вся зараженная католическим духом и буквой его, провозглашающая устами самых отъявленных атеистов своих *Liberté, Égalité, Fraternité — ou la mort*, то есть точь в точь как бы провозгласил это сам папа...» (25:6—7). Современный французский социализм является для Достоевского одновременно протестом против католической идеи и ее продолжением: «Ибо социализм французский есть не что иное, как насильственное единение человечества — идея еще от древнего Рима идущая и потом всецело в католичестве сохранившаяся» (25:7).

Вторая идея — **протестантизм**, «протестующий против Рима уже девятнадцать веков... (...) Это германец, верящий слепо, что в нем лишь обновление человечества» (25:7). В то же время, по мнению Достоевского, в течение девятнадцати веков Германия «сама своего нового слова совсем еще не произнесла, а жила лишь все время одним отрицанием и протестом...» (25:8).

Презирует германец не только католическую, но и третью, **славянскую идею**. Славянская идея, связанная с единением

славян, решением Восточного вопроса, — «идея нарождающаяся, — может быть, третья грядущая возможность разрешения судеб человеческих и Европы» (25:9). В столкновении этих трех идей видит Достоевский фатальность истории, как и в наибольшей перспективе и даже миссии третьей, славянской идеи: «Мудрость, без сомнения, должна хранить и ограждать нации и служить человеколюбию и человечеству, но иные идеи имеют свою косную, могучую и всеувлекающую силу. Оторвавшуюся и падающую вершину скалы не удержишь рукой. У нас, русских, есть, конечно, две страшные силы, стоящие всех остальных во всем мире, — это всецелость и духовная нераздельность миллионов народа нашего и теснейшее единение его с монархом» (25:9).

Соотношение и характеристика трех мировых идей получает у Достоевского историческое объяснение. При этом тернарность постепенно заменяется бинарностью, остается противопоставление католичества и славянской идеи, Европы и России. Главной исторической коллизией, определяющей логику развития Франции, является Великая французская революция. Отсюда и эсхатологические мотивы в описании истории Франции. По мнению Достоевского «кровавая французская (а вернее европейская) революция конца прошлого столетия» (23:34) явилась лишь обновлением деспотизма. Поэтому неминуема деградация идей первой революции, передовым умам осталось лишь понять, «что новые победители мира (буржуа) оказались еще, может быть, хуже прежних деспотов (дворян) и что «свобода, равенство, братство» оказались лишь громкими фразами и не более. Мало того, явились такие учения, по которым, из громких фраз, они уже оказались и невозможными фразами. Победители произносили или, лучше припоминали эти три сакраментальных слова уже насмешливо...» (23:34). Но несмотря на это, Франция сохраняет свое первое место в Европе даже в 1870-х годах, после падения Парижа. Но сохраняется и эсхатологичность этого первенства. Франция «есть страна всегдашнего первого шага, первой пробы и первого почина идей. Вот почему все отсюда ждут несомненно и «начало конца»: кто же прежде всех шагнет этот роковой и конечный шаг, как не Франция?» (22:84).

С эсхатологической точки зрения французы являются для Достоевского преемниками римлян: «Прогремела страшная французская революция, которая в сущности была не более как последним видоизменением и перевоплощением той же древнеримской формулы всемирного единения» (25:152).

Французская история представляется Достоевскому настолько фатальной, что в черновиках к «Дневнику писателя» 1876 года он обобщает: «Франция — нация вымершая и сказала все свое. Да и французов в ней нет. Ибо социалисту и

народу-работнику — все равно. Бонапартисты перейдут к немцам. Легитимисты — труп, остаются республиканцы, идеальная République — название без тела» (24:272). Сентябрьский выпуск «Дневника писателя» 1877 года начинается словами: «Трудно представить себе более несчастных людей, как французские республиканцы и их французская республика <...>. Всенародной сильной поддержки ни в один раз не было <...>. Тем не менее нет людей, более убежденных в сочувствии к ним страны, как французские республиканцы» (26:5). Там же Достоевский утверждает, что некоторые основания рассчитывать на сочувствие страны были лишь в начальных стадиях двух первых попыток создать во Франции республику. В 1870-х годах «только 1/8-я какая-нибудь доля нации верит в принципы 89 года и знает о них. Остальные лишь жаждут покоя и сильного правительства...» (21:182). Сами же республиканцы по Достоевскому уже «отпетые и ужасно бессильные люди», которые «остановились на идеях первой французской революции, то есть на торжестве третьего сословия...» (25:159). Первая революция становится для Достоевского историческим инвариантом, на основе которого он отвергает категорию случайности в истории Франции и доказывает статичность и повторяемость. Достоевский позволяет себе насмешку: «Ибо что такое, скажите, были эти события конца прошлого века в глазах дипломатов — как не случайности? Были и есть. А Наполеон, например, — так уж архислучайность, и не явись Наполеон, умри он там, в Корсике, трех лет от роду от скарлатины, — и третье сословие человечества, буржуазия, не потекло бы с новым своим знаменем в руках изменять весь лик всей Европы (что продолжается и до сих пор)...» (25:148). Постоянство в истории Франции Достоевский связывает, с одной стороны, с фактом, то, «несмотря на 89 год, Франция, во все продолжение XIX-го столетия (Людовик-Филипп, Наполеон III, Тьер), постоянно продолжала стоять в своей политике за католичество, за Рим, за светское владычество папы» (21:184). С другой стороны, свое постоянство есть в исторических коллизиях, связанных с утверждением республик: «Дело в том, что каждый раз, с воцарением во Франции республики, все во Франции как бы теряло свою прочность и самоуверенность. Всегда до сих пор республика была лишь какой-то временной серединой — между социальными попытками самого страшного размера и каким-нибудь, иногда самым наглым, узурпатором. И так как это почти всегда случалось, то так и привыкло на нее смотреть общество, и чуть лишь наступала республика, то всегда все начинали чувствовать себя как бы в междуцарствии, и как бы благоразумно ни правили республиканцы, но буржуазия всегда при них уверена,

что рано ли, поздно ли, а грянет красный бунт или опять наступит какая-нибудь монархия» (25:159). При этом подчеркивается и постоянство в характере борьбы за власть: «Какая разница с недавним Наполеоном, пройдохой и пролетарием, обещавшим все, отдававшим все и надувшим всех, только чтоб достигнуть власти» (22:92).

Итог печален: «Католичество — страшная окаменелость, и как раз в наш век ему надо было окаменеть. Эта страшная вера была главною гибелью всей Европы, 3-е дьяволово искушение» (22:164). Обновление католичества возможно лишь в форме иезуитизма или социализма (20:189). В записной тетради 1863—1864 гг. Достоевский писал: «Из католического христианства вырос только социализм; из нашего вырастет братство» (20:177). Через несколько лет написаны строки: «Доказать, что папство гораздо глубже и полнее вошло во весь Запад, чем думают, что даже и бывшие реформации есть продукт папства, и Руссо, и французская революция — продукт западного христианства, и, наконец, социализм, со всей его формалистикой и лучиночками, — продукт католического христианства» (20:190). Еще через десять лет в записной тетради 1875—1876 гг. Достоевский заявляет: «Папа — предводитель коммунизма» (24:147). Соединяет социализм, коммунизм и католичество апеллирование к разуму, поэтому французская революция провозгласила полнейшую независимость «от религии, а вместе с ней и от всяких преданий. Это делалось еще в первый раз в жизни человечества, и в этом состояла сущность французской революции» (21:234). Достоевский имеет основания сомневаться: «Коммунизм, даст ли разум нравственные законы...» (24:170). В «Зимних заметках о летних впечатлениях» Достоевский иронически писал об отсутствии братства на Западе и стремлении социалиста «сделать, составить братство» (5:81), сделать рагу из зайца без зайца: «В отчаянии социалист начинает делать, определять будущее братство, рассчитывает на вес и на меру, соблазняет выгодой, толкует, учит...» (5:81). В итоге новое общество делается за счет личной свободы каждого члена общества-муравейника. Поэтому Достоевский и восклицает: «Коммунизм! нелепость! Ну можно ли, чтоб человек согласился ужиться в обществе, в котором у него отнята была бы не только вся личность, но даже и возможность инициативы доброго дела. <...> Учение «скотское» (24:299).

Главной коллизией русской истории были реформы Петра I: «Велик был тот момент русской жизни, когда великая, вполне русская воля Петра решилась разорвать оковы, слишком туго сдавившие наше развитие» (19:18). Но этот необходимый для России переворот в то же время расколол Россию: «Факт преобразования был верен, но формы его были не русские, не

национальные, а нередко и прямо, основным образом противоречащие народному духу» (19:18). Петр I вывел Россию из изоляции: «Древняя Россия была деятельна политически, окраина, но она в замкнутости своей готовилась быть не права, обособиться от человечества, а через реформу Петра мы само собою сознали всемирное значение наше. Гораздо расширились, и это вовсе не от соприкосновения с европейским. Сила была в свойствах русских» (24:183). Поэтому внутренние противоречия России связаны для Достоевского не только с высшим и низшим расколом, но в большей мере с западным влиянием: «Коммунизм мог явиться в конце только прошлого царствования, в котором завенчана была петровская реформа и когда русский интеллигентный человек дошел до того, что за неимением занятия стал цепляться за все бредни Запада и, не имея опыта жизни для критической проверки, сразу применил французину к себе, досадуя на русских, зачем из них ничего нельзя сделать» (24:299). Интеллигентный русский для Достоевского «есть не что иное, как умственный пролетарий, нечто без земли под собою, без почвы и начала, международный межеумок, носимый всеми ветрами Европы» (23:84).

Теперь следует вернуться к основным признакам славянской идеи: «всецелость и духовная нераздельность миллионов народа нашего и теснейшее единение его с монархом» (25:9). Славянская идея состоит, по сути дела, из трех вопросов: русский вопрос, славянский вопрос, восточный вопрос.

Русский вопрос связан, в первую очередь, с русским национальным типом. В 1862 году Достоевский пишет: «Петровские реформы создали у нас своего рода *statum in statu*. Они создали так называемое образованное общество...» (20:7). 20 лет после крестьянской реформы, в 1881 году Достоевский пишет об этом более оптимистично: «Ибо тогда (1861 — П. Т.) материально пала двухвековая стена, отделявшая народ от интеллигенции, а ныне стена эта уже духовно падет. Что же выше, что же может быть плодотворнее для России, как не это духовное слияние сословий? Свои в первый раз узнают своих» (27:25). Вся беда России именно «от давнего разъединения высшего интеллигентного сословия с низшим, с народом нашим» (27:20). Разъединение это результат реформ, исторического насилия и Достоевский многократно подчеркивает искусственность этой ситуации для русских: «Цивилизация не развила у нас сословий: напротив, замечательно стремится к сглажению и к соединению их воедино. (...) Взаимной вражды сословий у нас тоже развиться не может: сословия у нас, напротив, сливаются; ...» (19:19). В слиянии сословий Достоевский видит «залог нашего всеобщего мира, спокойствия, братской любви и процветания. Всякий русский прежде

всего русский и потом уже принадлежит к какому-нибудь сословию» (18:57). В конце жизни Достоевский подчеркивает, что на единение сословий «как бы печать ляжет, печать национальная и глубоко консервативная. И печати этой и впоследствии никто не избегнет» (27:26).

Таким образом, говоря о русском национальном типе, Достоевский исходит из единства сословий. Русского Достоевский противопоставляет европейцу: «В русском человеке нет европейской угловатости, непроницаемости, неподатливости. Он со всеми уживается и во все вживается. Он сочувствует всему человеческому вне различия национальности, крови и почвы. (...) У него: инстинкт общечеловечности. (...) Даже физическими способностями русский не похож на европейцев. Всякий русский может говорить на всех языках и изучить дух каждого чуждого языка до тонкости, как бы свой собственный русский язык — чего нет в европейских народах, в смысле всеобщей народной способности. Неужели же это не указывает на что-нибудь?» (18:55).

Эта общечеловечность русского (в отличие от европейца) получит свое толкование в записной книге Достоевского (1863—1864): «Только общечеловечность может жить полной жизнью. Но общечеловечность не иначе достигнется как упором в свои национальности каждого народа. Идея почвы, национальностей есть точка опоры; Антей. Идея национальностей есть новая форма демократии» (20:179). Если по Достоевскому европейцы «раздельно смотрят на жизнь, раздельно веруют и ставят это себе за величайшую честь» (18:54), то о русских он пишет: «Да, мы веруем, что русская нация — необыкновенное явление в истории всего человечества» (18:54). Из этой необыкновенности вытекает и историческое бытие русских: «Не в коммунизме, не в механических формах заключается социализм народа русского: он верит, что спасется лишь в конце концов всесветным единением во имя Христово. Вот наш русский социализм! (...) ... кто не понимает в народе нашем его православия и окончательных целей его, тот никогда не поймет и самого народа нашего» (27:19). Этой мысли из «Дневника писателя» (1881) можно добавить «формулу» из записной тетради (1880—81): «Формула. Русский народ весь в православии и в идее его. Более в нем и у него ничего нет — да и не надо, потому что православие все. (...) ... кто не понимает православия — тот никогда и ничего не поймет в народе» (27:64). Несколько угрожающе звучат слова от имени народа к чужому (инородцу): «...если ты не любишь того, что я люблю, не веруешь в то, во что я верую, и не чтить святыни моей, то не чти и я тебя за своего» (27:64).

Православие русского народа является и основой общественных отношений. С одной стороны, Достоевский пишет: «Государство есть церковь. Наше различие с Европой. Государство есть по преимуществу христианское общество и стремится стать церковью (христианин — крестьянин). В Европе наоборот...» (27 : 80). С другой стороны, стремление к царю (не удивительно, что о первом «Философическом письме» П. Чаадаева Достоевский писал — «гадкая статья Чаадаева» (20 : 130): «Если хотите, у нас в России и нет никакой другой силы, зиждущей, сохраняющей и ведущей нас, как эта органическая, живая связь народа с царем своим, и из нее у нас все и исходит. (...) ... отношение это русского народа к царю своему есть самый особый пункт, отличающий народ наш от всех других народов Европы и всего мира; (...) ... у нас гражданская свобода может водвориться самая полная, полнее, чем где-либо в мире, в Европе или даже в Северной Америке, и именно на этом же адамантовом основании она и созиждется. Не письменным листом утвердится, а созиждется лишь на детской любви народа к царю, как к отцу, ибо детям можно такое позволить, что и немислимо у других, у договорных народов...»^У(27 : 22). Если приведенные выше слова взяты из публичного текста, «Дневника писателя» (1881), то в записной тетради (1880—81) можно уловить другой тон: «Я; как и Пушкин, слуга царю, потому что дети его, народ его не погнушаются слугой царевым. Еще больше буду слуга ему, когда он действительно поверит, то народ ему дети. Что-то очень уж долго не верит» (27 : 86).

Таким образом, существует русская нация, русский православный народ, православное русское государство и царь. На эту русскую православную основу опирается славянский вопрос.

Славянский вопрос, строго говоря, нельзя отделать от восточного вопроса, а также немецкого, еврейского вопроса. Достоевский утверждает, что лишь после решения славянского вопроса возможно решение восточного вопроса. Он надеется, что «выказав полнейшее бескорыстие, тем самым Россия и победит, и привлечет, наконец, к себе славян; сначала в беде будут прибегать к ней, а потом, когда-нибудь, воротятся к ней и прильнут к ней все, уже с полной, с детской доверенностью. Все воротятся в родное гнездо. (...) А выше целей нет, как те, которые поставит перед собой Россия, служа славянам бескорыстно и не требуя от них благодарности, служа их нравственному (а не политическому лишь) воссоединению в великое целое. Тогда только скажет всеславянство свое новое целительное слово человечеству...» (26 : 81—82). Если в отношении к православным славянам преобладает имперский пафос, то католическая Польша является и идео-

логическим противником России. Поэтому на польское восстание Достоевский реагирует в записной книге (1863—64) следующим образом: «Что такое настоящая война? Польская война есть война двух христианств — это начало будущей войны православия с католичеством, другими словами — славянского гения с европейской цивилизацией» (20:170). Славянский аспект преобладает в «Дневнике писателя» (1877): «...никогда не будет Старой Польши. Есть Новая Польша, Польша, освобожденная царем... (...) Но Старой Польши никогда не будет, потому что ужиться с Россией она не может. Ее идеал — стать на месте России в славянском мире» (26:58—59).

Но величие третьей идеи не только в решении славянского вопроса, самым великим и окончательным называет Достоевский для России восточный вопрос.

Восточный вопрос. Решением этого вопроса реализуется, по мнению Достоевского, историческая миссия России: «Константинополь есть центр восточного мира, а духовный центр восточного мира и глава его есть Россия. (...) Восточный вопрос есть в сущности своей разрешение судеб православия. Судьбы православия слиты с назначением России. (...) Утраченный образ Христа сохранился во всем свете чистоты своей в православии. С Востока и пронесется Новое слово миру навстречу грядущему социализму, которое, может, вновь спасет европейское человечество. Вот назначение Востока...» (26:84—85). Но есть у восточного вопроса и более прагматический, имперский аспект. Уже в записной книге 1864—65 годов у Достоевского есть строки: «У нас собственный <?> мир <?> и нам надо, стало быть, Турцию. (...) Поляков и турок нельзя сделать русскими насильно, но надо их ассимилировать развитием <?> русского духа (почвенные идеи)...» (20:203). А в последней записной тетради (1880—1881) есть запись: «Final. Что царь русский есть царь и повелитель всего мусульманского Востока. Пусть приучаются к этой мысли в Константинополе» (27:86).

В восточном вопросе важен и колониальный аспект. Азия для России то же самое, что Америка для Европы: «В Европе мы были приживальщики и рабы, а в Азию явимся господами. В Европе мы были татарами, а в Азии мы европейцы. Миссия, миссия наша цивилизаторская в Азии подкупит наш дух и увлечет нас туда... (...) Где в Азии поселится «Урус», там сейчас становится земля русской» (27:37). В Азии и более широко, на Востоке, Россия готовится, по логике Достоевского, к спасению Европы (ex oriente lux) и спасению самого себя.

Достоевский мечтает о национальном и православном русском государстве, о преодолении раскола послепетровского

общества. Препятствия он видит в Европе, в европейском социализме, в раздробленности государств, наций и людей, в партийности и корпоративности отдельных слоев общества. Как вне, так и внутри России Достоевский ведет страстную борьбу против тех слоев общества, которые, по его мнению, или безразличны к исторической миссии России (немцы, евреи, пролетариат) или прямо выступают против нее (поляки).

Необходимо подчеркнуть, что историко-идеологические взгляды Достоевского очень мало менялись. Европейские и русские события меняли его пафос, но не образ мышления. Достоевский остался верным своему образу мышления, остался почвенником, реализующим свои взгляды в одинаковой мере в публицистике и в художественных произведениях, находящим всем своим идеологическим положениям историческое обоснование. Можно не признавать отдельных его положений, но нельзя не признавать цельности его мышления.

ЛИТЕРАТУРА

¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений в 30-ти томах. Т. 30, кн. 1, Л., 1988, с. 10; далее в скобках первая арабская цифра будет означать том данного издания, римская цифра книгу, а вторая арабская цифра — страницу.

ПОДЗЕМНЫЙ ПАРИЖ: МИФОЛОГИЯ, ТОПОГРАФИЯ, НАРРАЦИЯ

М. Б. Ямпольский

В последней, пятой части «Отверженных» Гюго описывает блуждания Жана Вальжана по парижской клоаке. Описание этих блужданий занимает целых две книги — «Утроба Левиафана» и «Грязь, побежденная силой духа». Необычен большой объем этого эпизода по отношению к сложности нарративной ситуации: человек бредет во тьме по неведомому ему лабиринту темных каналов, лишенный какой-либо ориентации. Когда герой оказывается по существу слепым и лишенным знания, автор начинает испытывать затруднения вместе с героем. Показательно, что готический роман, создавший моду на подземелья, при всем изобилии последних на его страницах, часто не в состоянии развить описания подземных блужданий больше, чем на несколько абзацев. Такого рода пассажи обычно ограничиваются топосами страха и отчаяния. Приведем характерный пример из «Тайн замка Удольфо» Анны Рэдклифф: «Разве не могло это подземелье послужить самому зловещему преступлению? Здесь можно было совершить убийство, не оставив ни малейшего зримого следа, никакой крик здесь не имел ни малейшего шанса быть услышанным. Ужас охватил Эмилию. Она не знала, что делать. Бежать было невозможно. Мрак, запутанность пути, препятствия делали бессмысленной любую попытку вернуться назад. К тому же, она не имела на это сил. Ужас парализовал ее волю»¹. К этой риторике Рэдклифф добавит нечего.

Для Гобино подземелья — воплощенное ничто. Там ничего не видно, там нечего описывать. Спуск под землю в таком контексте вообще не имеет смысла. В «Акриви Франгопуло» (1867) Гобино замечает: «Ценой изнурительных усилий достигаешь глубин пещеры; поднимаешь голову и оказываешься достойно вознагражденным за идиотизм всех этих стараний: вокруг не видно ничего такого, ради чего стоило бы сделать три шага»². Иными словами — не видно ничего.

Гастон Башляр, пытавшийся разгадать смысл многочисленных подземных блужданий в европейской литературе, обратил внимание на изобилие связанных с ними органоморфных сравнений: «утробу Левиафана» в «Отверженных», аналогичное сравнение в «Человеке, который смеется» («...узкий коридор извивался, как кишка; внутренность тюрьмы так же извилиста, как и внутренности человека»³) и т. д. В итоге Башляр пришел к выводу, что перед нами навязчиво повторяющаяся метафорика глубинной интроспекции, погружения внутрь человеческого тела: «Если мы наконец обратим внимание на наши кошмары, связанные с лабиринтами, то мы обнаружим внутри себя многие телесные реалии, производящие впечатлительные лабиринты»⁴. Этот вывод кажется закономерным в той мере, в какой подземелье «выключает» все органы чувств, оставляя человека наедине с самим собой.

Но описание подземных странствий Жана Вальжана весьма далеко от широко развернутой интроспекции. Нарративная логика, которой следует тут Гюго, чрезвычайно странная. Он начинается с подробнейшего описания истории парижской клоаки, затем переходит к описанию самого подземного путешествия, которое постоянно соотносится им с неким планом надземного Парижа. При этом Вальжан старается соотнести свое местопребывание с расположением парижских улиц, но это ему чаще всего не удается: «Он решил, что находится, вероятно, в водостоке Центрального рынка, что выбрав левый путь и следуя под уклон, он может меньше чем в четверть часа добраться до одного из отверстий, выходящих к Сене между мостами Меньял и Новым ...»⁵. В действительности расчеты героя ошибочны: «Жан Вальжан ошибся в самом начале. Он думал, что находится под улицей Сен-Дени, но, к сожалению, это было не так» (2, 608).

Гюго не только постоянно корректирует незнание Вальжана своим топографическим комментарием. Время от времени он даже воображает себе, что бы случилось с героем, выбери он тот маршрут, которым он не пошел: «Если бы Жан Вальжан направился вверх по галерее, то после бесконечных усилий, изнемогая от усталости, полумертвый, он в конце концов наткнулся бы во мраке на глухую стену. И это был бы конец.

В лучшем случае, вернувшись немного назад и углубившись в туннель улицы Сестер страстей господних, не задерживаясь у подземной развилины под перекрестком Бушра и следуя дальше коридором Сен-Луи, затем, свернув налево, проходом Сен-Жиль, повернув потом направо и миновав галерею Сен-Себастьян, он мог бы достичь водостока Амло, если бы только не заблудился в сети стоков, напоминающих букву F и залегающих под Бастилией, а оттуда уже добраться до выхода на Сену возле Арсенала. Но для этого необходимо было хорошо

знать все разветвления и все отверстия громадного звездчатого коралла парижской клоаки. Между тем, повторяем, он совершенно не разбирался в этой ужасной сети дорог, по которой плутал, и если бы спросить его, где он находится, он ответил бы: «В недрах ночи» (2, 619).

Избранная Гюго стратегия поражает своей видимой несущершенностью. Вся эта детальная топография имеет более чем косвенное отношение к блужданиям героя, который вообще выбирает иной путь, не знает ее, которому она никак не служит — тем более, что некоторые топографические пассажи (как вышеприведенный) существуют в условном наклонении. Воображаемый маршрут, рисуемый Гюго на карте, пожалуй, только запутывает читателя, особенно плохо знакомого с Парижем. При этом Гюго полностью отдает себе отчет в возникающей разобщенности авторского знания и незнания персонажа: «У Жана Вальжана не было того факела, каким пользуемся мы, чтобы осветить читателю его подземное странствие, — он не знал названий улиц. Ничто не указывало ему, какой район города он пересекал или какое расстояние преодолел» (2, 621). Этот уход от интроспекции и кардинальное разобщение авторской инстанции и персонажа в ситуации, казалось бы, предполагающей их полнейшее слияние, требуют более подробного комментария.

Начать следует с краткого обзора той мифологии, которая окружала подземный Париж и в той или иной форме отразилась в «Отверженных». Естественным образом на парижские подземелья проецировалась вся мифология преисподней и потустороннего мира. Эта мифология питалась и тем, что один из входов в парижские катакомбы находился на улице Анфер (Ад). Сравнения подземных каналов со Стиксом порой воздействовали даже на формирование сюжета. В популярном романе Жозефа Мери «Парижские салоны и подземелья» фигурирует старик Ахариас, охраняющий вход в подземелья подобно Церберу. В романе описано и путешествие по подземным каналам на лодке Ахариаса, навязчиво сравниваемого с Хароном, и т. д. В подземельях человек превращается в тень, душу умершего. Эти представления, по-видимому связанные со всеми подземельями мира, получили особый импульс в результате создания гигантского парижского оссуария — захоронения костей и черепов в гротах катакомб. Оссуарий начал складываться в 1786 году после переноса в катакомбы остатков захоронений кладбища Инносан, а затем большинства парижских кладбищ. Эли Бертэ, автор сенсационного романа «Парижские катакомбы» (1854) писал: «...поколения мертвых накапливаются в этих мрачных складах, сегодня их количество оценивается в двенадцать или пятнадцать миллионов (в двенадцать или пятнадцать раз больше, чем нынешнее

население Парижа), человеческие создания явились сюда, чтобы перемешать свои останки»⁶. Посещение оссуария стало щекочущим нервы развлечением для туристов. Надар запечатлен их облик в серии популярных фотографий⁷.

Иная мифологическая линия связана с идентификацией парижских подземелий с катакомбами первых христиан. Импульсом послужило открытие в 1611 году под часовней Мучеников подземного святилища с алтарем. Эта подземная церковь стала ассоциироваться с мучениями Святого Дениса и его соратников⁸. Но настоящей сенсацией стал ложный слух об открытии неким Дюбуа подземного храма Осириса и Изиды, якобы подтвердившем старые легенды об изиадическом культе в древней Лютеции⁹. Воображаемый храм Осириса «был круглой формы, в центре его поддерживали восемнадцать мраморных аркад, тут же находился серебряный алтарь, украшенный двенадцатью золотыми статуями...»¹⁰ и т. д. По рассказам Дюбуа, открытые им подземелья были так велики, что он шел по ним семь часов, прежде чем достиг храма. Осирис придавал мистический оттенок странствиям душ в парижских подземельях. Почти во всех текстах, связанных с тематикой подземелья, появляется загадочная подземная церковь: у Мери это часовня с алтарем, у Берте — храм тамплиеров, в «Консуэло» у Жорж Санд — это «церковь», естественная пещера, сталактиты которой «можно было принять за бесформенные статуи, исполинские изображения варварских богов древности»¹¹. Моделью здесь можно считать подземный эпизод «Мучеников» Шатобриана. Евдор рассказывает, как он идет по римским катакомбам, по лабиринту, «чьи погребальные коридоры были установлены тройным рядом гробов, водруженных один на другой»¹², и, пройдя через город мертвых, попадает в подземный христианский храм, озаренный светом.

Мотив церкви придает подземным блужданиям очевидный оттенок инициации. Мрачный ритуал, псевдосмерть здесь предшествуют открытию высшей истины и символическому воскрешению¹³.

Показательно, что модные в начале XIX века сеансы фантасмагорий — спектаклей волшебного фонаря с явлениями призраков и покойников — устраивались их изобретателем Этьеном-Гаспаром Робертсоном в подземной крипте заброшенного монастыря капуцинов возле Вандомской площади «Здесь среди старых могил и статуй Робертсон нашел великолепное место для своих оптических шоу призраков — своего рода замогильный театр, погруженный во мрак, отрезанный от окружающих городских улиц и окружений (...) молчаливой аурой «изиадических мистерий»¹⁴ — пишет исследователь. Сам Робертсон указывал, что его сеансам должно было пред-

ществовать длительное погружение в замогильную тьму, где зрители были бы лишены движения, звуков, подспорий для ориентации. Явление светового призрака в подземной крипте должно было следовать за метафорическим погружением в подземный лабиринт Аида.

Однако, начиная с XVIII века, подземная тематика начинает окрашиваться в неожиданные, отнюдь не мистериальные тона. Гезис о подземелье, как месте обретения нового знания, откровения, отныне связывается с достижениями археологии и геологии. Бальзак даже уподобил погружение в монмартрские каменоломни чтению книги Кювье, когда перед взором человека «обнаруживаются ископаемые, чьи останки относятся к временам допотопным, душа испытывает страх, ибо перед ней приоткрываются миллиарды лет, миллионы народов, не только исчезнувших из слабой памяти человечества, но забытых даже нерушимым божественным преданием...»¹⁵. Это приоткрытие допотопной истории существенно потому, что как бы возвращает человека к блаженным адамовым временам с их утерянным сверхзнанием первочеловека. Допотопные ископаемые обнаруживаются подземными путешественниками с удивительной частотой¹⁶, а у Мери в парижской канализации даже возникают вполне живые существа доисторических времен: животные, не имеющие имени, ящеры, рептилии и гигантский змей¹⁷. Уже упоминавшийся Берте издал любопытную книгу «Париж до истории», где автору во сне является прекрасная женщина «Человеческая наука» и ведет его по подобию подземелья: «По мере того, как я шел вперед, свет становился менее ярким; иногда даже приходилось пересекать пространства, погруженные во тьму»¹⁸. Постепенно перед глазами автора начинают разворачиваться картины истории, завершающиеся видением доисторической пещеры на склоне монмартрского холма, заселенного первобытными людьми. Погружение во тьму, под землю становится эквивалентным погружению в глубь веков¹⁹.

Все перечисленные мотивы легко обнаруживаются и у Гюго. Правда, у него нет подземного храма, но движение Вальжана во тьме отчетливо уподобляется движению души к свету. Чем ближе выход из подземного лабиринта, тем очевидней религиозный подтекст: «Выходя из воды, он споткнулся о камень и упал на колени. Приняв это за указание свыше, он так и остался коленопреклонным, от всей души вознося безмолвную молитву богу» (2, 628). Герой наконец видит дневной свет: «Если бы среди адского пекла душа грешника увидела вдруг выход из геенны огненной, она испытала бы то же, что испытал Жан Вальжан. В безумном порыве, на своих искалеченных, обгорелых крыльях она устремилась бы к лучезарным вратам» (2, 696) и т. д.

Здесь же и неперенные геологические ассоциации. Клоака многократно описывается Гюго как природная книга истории хранящая «отпечаток геологических эр и революционных переворотов (...), следы всех катаклизмов, начиная от раковины времен потопа и кончая лоскутом от савана Марата» (2604). Но это погружение в историю связано для Гюго с одним существенным мотивом, который, хотя и обнаруживается у других авторов, только у Гюго играет конструктивную роль. Погружение во тьму истории означает одновременно и приобщение к некому первичному, таинственному протоязыку. В «Парижских катакомбах» Берте под землей обнаруживается человек, почти дикарь, едва лепечущий по-французски. У Мери мотив протоязыка выражен отчетливее. Автор представляет себе руку бога, срывающую поверхность с подземного Парижа и обнаруживающую лабиринт как тайные письмена. Автор заключает свою фантазию следующим пассажем: «Мы ходим, смеемся, танцуем, играем на ковре, составленном из ужасающих вещей, вещей, которым нет соответствия ни в одном языке и которые все еще ждут имени»²⁰.

В «Легенде веков» Гюго обнаруживает на месте Парижа Вавилонскую башню, чьи колонны похожи на загадочные руны. Она стоит на холме, в склоне которой зияет жерло подземелья, ведущего к смерти²¹. Эта тема Парижа как нового Вавилона, места бытования каких-то загадочных первоязыков, получает у Гюго двойную разработку. Во-первых, Гюго обнаруживает в городе некий особый «подземный» язык — арго. Бальзак также видит в арго первобытный язык подземелий: «...нет языка более крепкого, более красочного, нежели язык этого подземного мира, копошащегося, с той поры как возникли империи и столицы, в подвалах и вертепах, в третьем трюме общества (...). Каждое слово этого языка — образ, грубый, замысловатый или жуткий»²². Гюго разрабатывает тему арго в пространственных метафорах лабиринтов и подземелий. Уже в «Соборе Парижской богородицы» он касается «царства арго», расположенного в знаменитом Дворе чудес. Гренгуар, попадающий туда, должен пройти через лабиринт темных улиц, в котором он теряет ориентацию. «Гренгуар, следуя за цыганкой, попал в запутанный лабиринт переулков, перекрестков и глухих тупиков, расположенных вокруг старинного кладбища Невинных и похожих на перепутанный кошкой моток ниток. «Вот улицы, которым не хватает логики», — подумал Гренгуар, сбитый с толку этими бесчисленными поворотами, то и дело приводившими его опять на то же место»²³. Затем Гренгуар попадает в зловещее копошение призрачных нищих, неожиданно обращающихся к нему на разных языках. «Да это столпотворение вавилонское! — воскликнул он и бросился бежать»²⁴. Потерянный в лабиринте

Гренгуар наконец попадает в царство арго, уподобляемое Гюго клоаке. «Король» воров Клопен Труйльфу обращается к поэту: «Ты проник в царство арго, не будучи его подданным, ты преступил законы нашего города (...), должен понести за это наказание. Кто ты такой? Оправдывайся! Скажи свое звание»²⁵. В свою защиту Гренгуар произносит речь, где пытается доказать, что он, как поэт, может быть причислен к подданным королевства арго наравне с Эзопом, Гомером и Меркурием (Гермесом, «патроном» эзотерического языка). Таким образом, приобщение к арго описывается как инициация и погружение в глубь лабиринта по ту сторону вавилонской ситуации.

В «Отверженных» Гюго вновь возвращается к арго, на сей раз расцветивая его в основном геологической метафорикой: «Арго — язык пребывающих во мраке. Это загадочное наречие (...) волнует мысль в самых ее темных глубинах...» (2, 308). «... Перед теми, кто изучает язык, как следует его изучать, то есть как геолог изучает землю, арго возникает на властовании» (2, 399). «Раскопки в арго — это открытие на каждом шагу» (2, 316) и т. д. Арго существует в самом глубоком подzemелье, там, где человек (по закону «исторической инверсии», действующем при погружении в глубины) почти опускается до уровня животного: «Можно расслышать, хотя и не понимая его смысла, отвратительный говор, звучащий почти по-человечески, но более близкий к лаю, чем к речи. Это — арго. Слова его уродливы и отмечены какой-то фантастической животностью. Кажется, что слышишь говорящих идр. Это — непонятное в сокрытом мглоу» (2, 306). Но этот трагичный первобытный язык близок к корням и к самому процессу становления языка, он несет в себе еще живые, нетертые образы, а потому он близок поэту и является для него в каком-то смысле предметом вожделения: «Во-первых, прямое словотворчество. Вот где тайна созидания языка. Умение рисовать при помощи слов, которые неведомо как и почему, ваяют в себе образ. Они простейшая основа всякого человеческого языка — то, что можно было бы назвать его строительным гранитом. Арго кишит словами такого рода, словами стийными, созданными из всякого материала, неизвестно где и кем, без этимологии, без аналогии, без производных, — словами, стоящими особняком, варварскими, иногда отвратительными, но обладающими странной силой выразительности и живыми» (2, 310).

Таким образом, погружение под землю для Гюго отчетливо связывается с идеей поисков поэтического первоязыка. Эта связь подzemелья с первоязыком реализуется и на другом уровне. Лабиринт понимается писателем, как загадочные исьмена бога, поэтому движение по нему превращается в

своего рода метафору письма, где персонаж подобен перу, пишущему своим маршрутом некий неясный ему и загадочный текст. Можно сказать, что аргю является звуковым инобытием первоязыка в подземелье, в то время как движение героя воплощает первоязык в его иероглифической, письменной форме. При этом блуждание героя во тьме подземелий — это не просто магическое письмо, но и воспроизведение всей **истории письма, как истории человечества**. Зашифрованное в подземельях письмо — это и тексты древних пророков, деяниями которых история осуществлялась и двигалась. Чтобы понять смысл подземных лабиринтов, Гюго прибегает к следующему сравнению: «Вы получите более правильное представление об этом необычном геометральном плане, если вообразите себе перепутанные и густо разбросанные на темном фоне затейливые письмена некоего восточного алфавита, связанные оно с другим в кажущемся беспорядке, то углами, то концами, словно наугад (...). Кишащая червями сточная яма Бенареса вызывает такое же головокружение, как львиный ров Вавилона. Гетлат-Фаласар, как повествуют книги раввинов, клялся свалками Ниневии. Из клоаки Мюнстера вызывал Иоганн Лейденский свою ложную луну, а его восточный двойник, загадочный хорасанский пророк Моканна, вызывал ложное солнце из сточного колодца в Кекшебе. В истории клоак рождается история человечества» (2, 588—589).

В этом контексте противопоставление незнания Жаном Вальжаном его подземного маршрута и знания автора приобретает символическое значение. Автор, пишущий книгу, пишет ее блужданиями своего героя, путь которого ведом только поэту. Эта сюжетная ситуация отражает характерную для Гюго концепцию социальной роли поэта в обществе, многократно выраженную им в стихах в форме одной и той же повторяющейся метафоры. Гюго с неизменной систематичностью воспроизводит один и тот же образ — человечества, бредущего во тьме, путь которому освещает поэт-пророк²⁶. Это движение человечества в «Отверженных» сравнивается с блужданиями «огромного слепого крота — прошедшего» (2, 598). Поэт постигает смысл истории через дешифровку загадочных писем и первоязыков.

В некоторых текстах непосредственно выступает мотив «скрытого слова», постижение которого приравнивается к появлению света в темном лабиринте. В стихотворении «Тысяча путей, единая цель» это слово определяется следующим образом: «Это слово, из которого другие слова / Выходят, как из грубого ствола, / И которое своими ветвями пронизывает / Все языки земли»²⁷. Далее Гюго объясняет, что на «небесном языке» это слово означает «веру» (Foi), а на человеческом языке — «любовь». Слова эти могут служить «путеводной

нитью» и факелом, освещающим дорогу. Иначе говоря, через подземный лабиринт можно пройти только при условии их внятия. «Любовь» и «Вера» здесь, конечно, условные абстрактные понятия, только ярлыки для обозначения сверхслова, по своим характеристикам напоминающего и аргю и подземный лабиринт алфавитной вязи (образ всепронизывающих ветвей проецируется на Парижское подземелье, которое Гюго сравнивал с «колоссальным звездчатым кораллом» (2, 588). В «Созерцаниях», однако, содержится текст, где магическому слову найден более точный эквивалент. Это стихотворение, где Гюго разворачивает грандиозную метафору мира как книги²⁸. Все создания мира — деревья, животные, скалы, стихии, причины, «Все это темное множество, святая растительность / Складываются, пересекаясь в огромный шифр: БОГ»²⁹. Очевидно, впрочем, что «вера» и «любовь» — лишь ипостаси все того же Бога.

Итак, функция поэта заключается в этом, чтобы прочитать это мистическое слово в движениях, перипетиях персонажей, иными словами, придать им провиденциальный характер. Каким образом Жан Вальжан в своих слепых блужданиях проецирует искомый Гюго шифр? Гюго заимствует свою стратегию у Эдгара По, который заставлял своего героя Артура Гордона Пима блуждать по подземельям, в плане образующим мистический текст из эфиопского глагольного корня «быть темным», арабского глагольного корня «быть белым» и древнеегипетского слова «область юга»³⁰. Творение Бога — природные пещеры — здесь говорит восточными письменами, близкими к иероглифическим (особенно эфиопский и египетский). Жан Вальжан также постоянно сталкивается с письменами, а именно алфавитом, образуемым расположением улиц и подземных каналов. Первый раз буква из улиц возникает в эпизоде ночной погони Жавера за Вальжаном в лабиринте квартала Малый Пикпюс: «Жан Вальжан дошел до того места, где улица разветвлялась, расходясь вправо и влево. Перед Жаном Вальжаном лежали как бы две ветви буквы V» (1, 521). Мы уже цитировали эпизод, где под Бастилией Вальжан попадает в сеть стоков, образующую букву F. Наконец, Вальжан достигает того места, где «лежала обширная клоака Платриер, настоящая китайская головоломка, простирающая свою хаотическую путаницу стоков в виде букв T и Z под почтовым управлением и под ротондой Хлебного рынка до самой Сеёны, где она заканчивается в форме буквы Y» (2, 608—609).

Гюго задолго до написания «Отверженных» дал собственный подробный комментарий к природному мистическому алфавиту. Он содержится в дневнике альпийского путешествия 1839 года. Гюго поднимается на гору Рижю, и открываю-

щийся вид побуждает его к следующим размышлениям: «Перед глазами лежит не просто фрагмент земного шара, но фрагмент истории. Турист приходит сюда в поисках **точки зрения**; мыслитель здесь находит гигантскую книгу, где каждая скала — это буква, каждое озеро — фраза, каждая деревня — ударение, откуда подобно дыму вперемешку поднимаются две тысячи лет воспоминаний. Геолог может изучать здесь формирование горной цепи, философ — формирование одной из тех цепей людей, рас или идей, которые называются нациями»³¹. «Одна и та же вершина, скала имеют на теневой стороне согласные, на освещенной — гласные. Формирование языков в своей обнаженной форме проявляется в Альпах...»³². Несколькими днями позже Гюго на склонах Юры обнаруживает начертанную высохшими потоками букву У, в которой он обнаруживает бесконечное количество символических значений, в том числе, и знак человека, воздевающего к небу руки в молитве³³. Это открытие наталкивает Гюго на следующие размышления: «Иероглиф — необходимая основа буквы. Все буквы первоначально были знаками, а все знаки — образами.

Человеческое общество, мир, весь человек находится в алфавите. Искусство каменной кладки, астрономия, философия, все науки имеют отправную точку в алфавите, незаметную, но реальную; так и должно быть. Алфавит-источник»³⁴. И далее Гюго дает иероглифическую расшифровку всех букв алфавита. Выберем из этого глоссария лишь те буквы, которые начертаны подземным лабиринтом клоаки. Помимо У, это Т — молот, превращающийся в язык колокола, Z — «молния, бог». F — это развилка, виселица, но и первая буква «скрытого слова» «вера» (Foi), V, прочитывающаяся в очертании улиц Малого Пикпюса — это чаша. Существенно, что интерпретация букв от А к Z обладает некоторой внутренней логикой: А — это крыша дома, ковчега, D — спина человека и т. д. Гюго комментирует: «Итак, сначала человеческий дом, его архитектура, затем человеческое тело, его структура и уродство, затем правосудие, музыка, церковь; война, жатва, геометрия; гора; кочевая жизнь, жизнь в изоляции; астрономия; труд и отдых; лошадь и змея; молоток и урна, которые при соединении образуют колокол; деревья, реки, пути (все эти знаки заключены в букве У — М. Я.), наконец судьба и Бог — вот, что заключает алфавит»³⁵.

Этот комментарий интересен тем, что он преобразует алфавит, как классическое воплощение синхронной парадигмы, в синтагму, заключающую в себе **историю** человечества. Парадигма алфавита читается Гюго как некий маршрут от человеческого жилища, через формирование цивилизации к Богу. Но по существу именно так и читается маршрут человека в подземном лабиринте от смерти, через цепочку инициационных

испытаний к свету и Богу. Любопытно, что в тот момент, когда Вальжан падает, воздевая руки в молитве, он собственным телом повторяет букву У, которую он миновал в своем маршруте. Подземный алфавит не только дублирует смысл подземного странствия, он маркирует смысловые узлы движения Жана Вальжана, подчеркивая его принадлежность уровню мистического письма.

Отсюда становится понятной и нарративная стратегия Гюго. Для него принципиально важно **знать** все хитросплетения подземного лабиринта, неизвестные Вальжану. Поэт-пророк наделен высшим знанием судьбы и маршрута и может созерцать их с недоступной герою высоты.

Но эта нарративная стратегия, соединяющая две противоположные точки зрения (героя во тьме и автора, рассматривающего его маршрут с высоты Бога), ставит целый ряд проблем далеко не тривиальных для литературной техники XIX века. Прежде всего речь идет об освоении глобализирующего взгляда на город с высоты птичьего полета. В изобразительном искусстве первые попытки панорамного изображения города с высоты восходят к 1480-м годам³⁶. Интерес к панорамному изображению городов постоянно нарастает, достигая своей кульминации в первой половине XIX века³⁷. Аналогичный процесс происходит и в литературе, правда со значительным запозданием. Кульминации панорамные описания Парижа с высоты достигают между 1830 и 1861 годами. П. Ситрон насчитал за этот период 75 подобных описаний Парижа. «В 4 случаях поэты парят над городом, 30 раз наблюдатель находится на сооружении внутри города (без точного указания в 3 случаях); 41 раз вне города (...). Из 57 случаев, снабженных уточнениями (...), 34 распределяются между тремя точками зрения: Нотр-Дам в 12 случаях (все до 1842 года), Пер-Лашез в 10 случаях (из которых 8 до 1846 года), Монмартр в 12 случаях...»³⁸. Первые три архетипических описания принадлежат Гюго — это глава «Париж с птичьего полета» в «Соборе парижской богородицы», Виньи — поэма «Париж» и Барбье — поэма «Чаша». Все они датируются 1831 годом. У всех трех описаний есть одна общая черта, кардинально отличающая их от живописных панорам. Все три автора, формально описывая синхронный, пространственный облик Парижа, по существу дают его **историческое** описание. По наблюдению Ситрона, «кажется, будто Виньи стремился смешать здесь множество городов: феодальный город с его башнями, замками и укреплениями (...), восточный город с его беседками, минаретами, обелисками, куполами, классический город с его дворцами, садами, парками, колоннадами»³⁹. Барбье описывает город как «адскую чашу», «грязную дыру», гигантский

«каменный ров», в котором погребена история цивилизации и где «... святые памятники сохраняются/Только, чтобы сказать: «Когда-то существовал Бог»⁴⁰. «Чаша» тесно связана с поэмой «Добыча» (1830), где Париж сравнивается с клоакой в категориях, позже использованных Гюго.

Но самое необычное из описаний принадлежит Гюго. Известно, что работая над романом, писатель каждый вечер взбирался на башни Собора Парижской богородицы, превратив это восхождение в какой-то торжественный и важнейший для него ритуал⁴¹. Отсюда он созерцал Париж, стремясь открыть в нем черты города XV века: «Когда после долгого восхождения ощупью по темной спирали лестницы, вертикально пронзающей массивные стены колоколен, вы внезапно вырывались на одну из высоких, полных воздуха и света террас, перед вами раздвигалась со всех сторон великолепная панорама. То было зрелище *suí generis*, о котором могут составить себе понятие лишь те из читателей, кому посчастливилось видеть какой-нибудь из еще сохранившихся кое-где готических городов во всей его целостности, завершенности и сохранности...»⁴² Гюго предлагает читателям его глазами взглянуть на Париж 1482 года, но практически не в состоянии дать никакого описания, сейчас же заменяя его историческим экскурсом («Как известно, Париж возник на древнем острове Ситэ...»⁴³ и т. д.). Это постоянное соскальзывание топографии в историю характерно для всех описаний Гюго, в том числе и относящихся к парижской клоаке в «Отверженных». В тех же пассажах, где Гюго пытается дать некий обобщенный образ, он видит лишь «густую сеть причудливо перепутанных улиц»⁴⁴. В конце описания, советуя читателю, как лучше вообразить себе искомую картину, он пишет: «заставьте в зимнем тумане, цепляющемся за бесчисленные трубы, колыхаться его (Парижа — М. Я.) контуры; погрузите город в глубокий ночной мрак и полюбуйтесь прихотливой игрой теней и света в этом мрачном лабиринте улиц»⁴⁵. Иными словами, это «зрелище *suí generis*» — погруженный во мрак лабиринт, практически непроницаемый для взгляда. И все же, воображая современного читателя, бросающим взгляд на средневековый Париж, писатель восклицает: «Его взор долго блуждал бы, проникая в различные глубины этого лабиринта, где все было отмечено своеобразием, гениальностью, целесообразностью и красотой»⁴⁶. Дело в том, что темный и мрачный лабиринт средневекового Парижа хранит в себе тайну неких письмен (Гюго говорит о «иероглифах»), начертанных Богом в процессе движения истории. Отсюда одно из удивительнейших определений не расшифровываемого лабиринта — «целесообразный». Средневековый Париж позволяет Гюго читать историю: «Он был в те времена не только прекрасным городом, но и горо-

дом-монолитом, произведением искусства и истории средних веков, каменной летописью. Это был город, архитектура которого сложилась лишь из двух слоев — слоя романского и слоя готического, ибо римский слой давно исчез, исключая лишь термы Юлиана, где он еще пробивался сквозь толстую кору средневековья. Что касается кельтского слоя, то его образцов уже не находили даже при рытье колодцев»⁴⁷. Отсюда нападки на современный Париж, перестроенный бароном Османом («... у Парижа наших дней нет определенного лица»⁴⁸). Париж, из которого исчез лабиринт, исчезла история, перестал быть «текстом», в нем больше нечего читать. Письмена Бога стерты. Дж. Векслер отмечает, что в реконструированном Париже эпохи Османа исчезает «демоническое, алчное, вуаеристское или научное наслаждение от открытия **скрытых** структур, подобных тем, что производит Природа»⁴⁹. Уже в конце XIX века в романе Гюисманса «Там, внизу» эти темы получают неожиданный отголосок. В романе фигурирует отец Жильбер, живущий в здании Собора Парижской богородицы и коллекционирующий планы старого Парижа. Эта коллекция приобретает весь свой смысл потому, что сегодняшний Париж лишен интереса: «Париж с птичьего полета, это было интересно в средние века, но не сейчас! Я обнаружу (...) вдали цепочки домов, напоминающие поставленные на попу костяшки domino с черными точками окон»⁵⁰.

Таким образом, Париж, как мистический шифр, может прочитываться только с помощью умозрительного наложения на современный город обликов старых городов, а по существу планов старого Парижа. Город как исторический палимпсест является взаимоналожением слоев, где смена карт позволяет погрузиться в историю⁵¹. Странная эта топографическая игра проявляется в описании блужданий Жана Вальжана в лабиринте квартала Малый Пикпюс. В начале соответствующей главы Гюго признается, что «ему же современный Париж неведом, и он пишет, видя перед собой Париж былых времен» (1, 516). Но далее он допускает удивительный анахронизм. Поскольку реконструкция города изменила облик Парижа, он предлагает восстановить его по старому плану. Гюго пишет: «Малый Пикпюс, от которого на современных планах не осталось и следа, довольно ясно обозначен на плане 1727 года, выпущенном в Париже у Дени Тьерри на улице Сен-Жак, что напротив Штукатурной улицы, и в Лионе, у Жана Жирена на Торговой улице, в Прюданс» (1, 523). И далее в главе с характерным названием «Смотри план Парижа 1727 года» он помещает блуждания Вальжана в топографию столетней давности. Именно на плане 1727 года и обнаруживается в начертаниях улиц мистическая буква V.

По существу, Гюго вообще иначе не может смотреть на город. В очерке «Париж» он предлагает: «Возьмите планы Парижа разных эпох его существования. Наложите их один на другой, взяв за центр Собор богородицы. Рассмотрите пятнадцатый век по плану Сен-Виктора, шестнадцатый — по плану, вытканному на гобелене, семнадцатый — по плану Бюлле, восемнадцатый — по планам Гомбуста, Русселя, Дени Тьерри, Лагрива, Брете, Вернике, девятнадцатый — по современному плану, — впечатление, производимое ростом города, поистине ужасает.

Вам кажется, что вы смотрите в подзорную трубу на стремительное приближение светила, становящегося все больше и больше»⁵². Наложение планов создает ощущение движения (истории), подобное приближение светила — света, финальной точки всех маршрутов Гюго. Но это движение подобно виду в подзорную трубу — инструменту топографического зрения.

Сдвиг топографии в историю является характерной чертой не только зрения Гюго, но и большинства его современников, хотя ни у кого он не достигает такой степени рефлексивной изощренности. В 1854 году Пьер Заккон (между прочим, автор романа «Драма катакомб», 1863) посвящает 10 страниц своего романа «Тайны старого Парижа» панораме города 1547 года с башни Сен-Жак, явно имитируя «Собор Парижской богородицы». Но особенно типичен этот сдвиг топографии в историю у Мишле, который как-то заметил, что французское сознание идентифицирует Францию с историей, но не географией. План Парижа постоянно рассматривается Мишле как скрытый рассказ об истории: «Прекрасен переход от Марсова поля к дому Инвалидов, от Инвалидов к Пантеону (от войны к триумфальному отдыху, от отдыха к бессмертию)»⁵³. Пантеон у Мишле — место завершения почти всех воображаемых прогулок по городу, воплощение вечности, конца истории.

Эта черта французского культурного сознания отчасти, вероятно, связана с чрезвычайно слабым распространением карт, как тотализирующей пространственной модели. Ю. Вебер отмечает: «В начале XIX века карты — особенно карты Франции — все еще были редкостью, а их чтение требовало особой сноровки (...). Физический облик Франции и ее контуры продолжали поражать современников как новинка»⁵⁴. И подобная ситуация сохранялась до Первой мировой войны. Показательно также, что именно во Франции особое развитие получила историческая картография. Крупнейший французский картограф XVIII века Жан-Батист Бургиньон д'Анвиль прославился составлением карт древней Греции и Италии на основе дневников древних путешественников. Маршрут, путе-

шествование сохраняют свое первичное значение для французской картографии дольше, чем где бы то ни было⁵⁵.

Подземный Париж у Гюго и выступает как материальное воплощение того топографического палимпсеста, который так важен для него в контексте описания истории и маршрута в терминах картографии. Под видимым Парижем обнаруживается еще один, невидимый, вернее не один — но множество. Ведь рядом с клоакой находятся катакомбы, образующие «особое подземелье, не говоря о запутанных тенетах газопроводов, не считая широко развитой системы труб, подводящих питьевую воду к фонтанам, — водостоки сами по себе образуют по обоим берегам Сены причудливую, скрытую во мраке сеть...» (2, 588). Эта структура взаимоналагающихся лабиринтов имеет исторический характер: «История Парижа, если раскапывать ее, как раскапывали бы Геркуланум, заставляет нас непрерывно возобновлять работу. В ней есть и пласты наносной земли, и ячейки, подобные могилам, высеченным в скалах, и спирали лабиринта. Докопаться в этих развалинах до конца кажется невозможным. За расчищенным подземельем открывается другое — загроможденное. Под первым этажом здания обнаруживается склеп, ниже — пещера, еще глубже — место погребения, под ним — бездна»⁵⁶.

Такая крайне запутанная структура в каком-то смысле вообще блокирует ориентацию читателя и делает более чем сложной задачу литератора. Проблема ориентации под землей стояла не только перед Вальжаном и Гюго, но и перед героями и авторами менее знаменитых произведений. Эта ориентация обычно опиралась на особый миф, миф о зеркальном отражении надземного Парижа в подземельях. Этот миф связан с тем, что часть катакомб служила каменоломнями, из камня которых строился город. Еще Мерсье в «Парижских картинах» соотнес строения с симметричными пустотами под ними (ведь именно из-под этих зданий и взят камень для их производства): «Эти дома стоят над пустотами (...). Все эти башни, колокольни, своды соборов представляют собой как бы символы, говорящие глазами наблюдателя: Того, что вы видите над собой, — нет у вас под ногами»⁵⁷. Пьер Лебрен в поэме 1812 года «Парижские катакомбы» пишет о двойном городе как о символическом отражении надземного Парижа под землей. Берте в «Парижских катакомбах» крайне упрощает реальную картину: «Большинство улиц в южной части города имеет под собой соответствующую улицу, на которой обозначены номера общественных памятников»⁵⁸. Герои Берте спускаются в подземелье с планом Парижа и компасом и легко ориентируются в лабиринте: «Может быть, это развалины особняка Вильнев, — предположил Шавиньи. — Нет, нет, — ответил Филипп, бросая взгляд на план Парижа, кото-

рый он держал развернутым под рукой, — это скорее дом на улице Анфер»⁵⁹.

Идея зеркальной симметрии, при всей ее символической привлекательности, совершенно не устраивает Гюго⁶⁰. Он находит подлинный план парижской клоаки, который сохранился в его архиве, и помечает на полях: «Путь Ж. В.»⁶¹. Однако словесное описание этого плана оказывается чрезвычайно сложной задачей именно в силу отсутствия реальной соотнесенности с известным читателю расположением улиц. Максим Дю Кан, оказавшись перед аналогичной задачей, признается в своей неспособности передать конфигурацию клоаки словами: «...невозможно описать огромное количество разветвлений, которые ее составляют: нужно внимательно изучить двадцать один лист «Общего плана канализации города Парижа», чтобы представить себе масштабы и хитроумное строение этой бесконечной сети, чьи ответвления достигают повсюду и подходят в случае нужды к самым таинственным закоулкам наших домов»⁶². Очертания клоаки можно передать только графически, но не словесно. Карта входит в ту область языка, которая граничит с молчанием, словесное здесь окончательно переходит в иероглифическое, в шифр.

Возможно, этого эффекта разрушения словесного в иероглифическом письме топографии и искал Гюго, погружая своего героя в многослойный палимпсест воображаемой топографии. В некоторых пассажах Гюго старается соотнести план клоаки с планом города, но это соотнесение, как уже было показано, превосходит возможности читательского воображения и умозрительной ориентации. Гюго достигает границ возможностей словесного письма. С чем-то подобным он уже столкнулся в многослойном описании Парижа в «Соборе Парижской богородицы», когда после насыщенных деталями страниц он вдруг оговаривается: «Теперь, если перечисление такого множества зданий, каким бы кратким мы не старались его сделать, не раздробило окончательно в сознании читателя общего представления о старом Париже, по мере того, как мы его старались воспроизвести, повторим в нескольких словах наиболее существенное»⁶³. Но и повторение существенного не вносит ясности. И тогда Гюго предлагает читателю нечто совершенно неожиданное — подняться на возвышенное место и слушать звон колоколов парижских колоколен: «Затем, внезапно, глядите, — ибо кажется, что иногда и ухо обретает зрение, — глядите, как от каждой звонницы одновременно вздымается как бы колонна звуков, облако гармонии»⁶⁴. Зрение оказывается беспомощным, только звуки в состоянии гармонизировать сверхзапутанный лабиринт. Эта слуховая гармонизация визуального шифра, кончается откровением: «...вы видите, как

в эту гармонию вдруг невопад врывается несколько ясных стремительных ноток и, как, промелькнув тремя-четырьмя ослепительными зигзагами, они гаснут, словно молния»⁶⁵. Но молния — это та же буква Z, знак Бога. Иерофания достигается по ту сторону слова и зрения, по ту сторону первичных языков, арготического или иероглифического, сквозь внезапное в озарении гармоническое соединение никак не совмещающихся лабиринтов.

Сложная литературная мифология, которую Гюго стремился воплотить с помощью изощренной и не очень продуктивной нарративной стратегии, по существу сводится к фундаментальной для литературы оппозиции между историей (рассказом, маршрутом) и синхронным пространством (видом, планом, картой). Неразрешимость технических проблем, с которыми столкнулся писатель, связана с невозможностью передать «вид» с помощью синтагматически построенного, линейного словесного текста. Оппозиция карты и маршрута (а карта исторически рождается как абстрагирование маршрутов) в литературном тексте выстраивается в иную оппозицию: письма как процесса и письма как существующей на листе графемы. Писание, движение пера может быть уподоблено маршруту, исписанный лист — карте. Вальжан движется как «маршрут» письма по уже исписанному палимпесту города. Мишель де Серто предложил различать **место** как синхронную кристаллическую структуру и **пространство** как место пересечения маршрутов, как «практикуемое место»⁶⁶. Мерло-Понти различает «геометрическое пространство» и «антропологическое пространство»⁶⁷. Литература может воплотить геометрическое пространство только через его антропологизацию — маршрут персонажа, движение письма. Но рассказ, движение — это **история** в двух ее ипостасях, нарративной и историографической. Стадия литературной техники, достигнутая Гюго, актуализирует необходимость вычленить геометрическое пространство из истории и одновременно увидеть историю сквозь напластование карт.

Топографические детализации или картографические «озарения» занимают в тексте Гюго относительно скромное место. Описание *вида*, карты постоянно переходит в описание истории города, наилучшим образом осуществляющее постепенное с плана Парижа XVII века к планам XVI, XV и т. д. веков. Историография заменяет географию. В «Парижских могиранах» Александр Дюма приглашает читателя посетить катакомбы. Он вводит за собой в подземелье следующим образом: «И мы вошли. Я испытываю сильное искушение дать короткий исторический очерк катакомб, но я предпочитаю показать сначала следствие, а потом причину. Итак сначала я дам описание катакомб, такими, как я их увидел»⁶⁸. И что же

следует за этим предупреждением? — Подробнейший очерк истории катакомб. Описание приравнивается истории. Попытки опрокинуть линейность письма (дать следствие до причины) в романе XIX века еще не обеспечены литературной техникой, но массивное проникновение в культуру тематики лабиринтов ставит создание этой техники на повестку дня.

Именно многослойная система лабиринтов метафорически проецирует письмо (язык) на карту, а карту на историю. Тематика актуализирует решение едва ли до конца разрешимых вопросов литературной поэтики. Нарративная стратегия Гюго, в прямом смысле вырастающая из подземелий Парижа, предлагает свое, неортодоксальное решение этих вопросов, даже если «маршрут», намеченный писателем, и вел, подобно ответвлениям его лабиринтов, в эволюционный тупик.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ A. Radcliffe. *Les mystères du chateau d'Udolpho*. Verviers, s. d., p. 96.
- ² Gobineau. *Le mouchoir rouge et autres nouvelles*. P., 1968, p. 230.
- ³ В. Гюго. *Собрание сочинений в 15 тт.*, т. 10. М., 1955, с. 407.
- ⁴ G. Bachelard. *La terre et les rêveries du repos*. P., 1965, p. 258.
- ⁵ В. Гюго. *Отверженные*, т. 2. М., 1979, с. 607. Далее в тексте указываются том и страница этого издания.
- ⁶ E. Berthet. *Les catacombes de Paris*, t. 4. Bruxelles, 1854, p. 275—276.
- ⁷ См. М. Ямпольский. *Надар*. — В кн.: *Мир фотографии*. М., 1989, 91—92.
- ⁸ E. Fournier. *Chroniques et légendes des rues de Paris*. P., 1864, p. 53—57.
- ⁹ См. об этом Baltrušaitis. *La guête d'Isis. Essai sur la légende d'un myth*. Introduction à l'Egyptomanie. P., 1967.
- ¹⁰ E. Fournier. *Op. cit.*, p. 58.
- ¹¹ Ж. Санд. *Консуэло*. Кишинев, 1982, с. 249.
- ¹² Chateaubriand. *Les Martyrs*. P., 1851, p. 91.
- ¹³ Связь прохода по подземелью с инициацией хорошо видна в корпусе масонских текстов вплоть до «Волшебной флейты» Моцарта. Отметим также распространенный мотив каннибализма, например, у Нодье в «Мадмуазель де Марсан», где один из героев, замурованных в подземелье, предлагает другому выпить свою кровь (Ш. Нодье. *Избранные произведения*. М.-Л., 1960, с. 486), или у Метьюрина, где, чтобы пройти сквозь закупоренный телом спутника подземный ход, «стоит убить близкое существо, (...) питаться его мясом и этим прогрызть себе дорогу к жизни и свободе» (Ч. Р. Метьюрин. *Мельмот Скиталец*. М., 1983, с. 191).
- ¹⁴ T. Castle. *Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphorics of Modern Reverie*. — *Critical Inquiry*, v. 15, n° 1, autumn 1988, p. 36.
- ¹⁵ О. Бальзак. *Собрание сочинений в 15 тт.*, т. 13. М., 1955, с. 24.
- ¹⁶ Ср. у Берте: «... скала, странным образом разорванная (déchirée, ср. с кнгой) то тут, то там обнаруживала осколки ископаемых, раковины и крупные кости допотопных животных» (E. Berthet. *Op. cit.*, p. 152). У Эскироса: «Эти ночные расы живут (...) как живые руины рухнувшего варварства, как последние представители прошлого человечества на земле» (cit in: P. Citron. *La poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire. Thèse du doctorat*, t. I. P., 1961, p. 405.)
- ¹⁷ [J.] Méry. *Salons et souterrains de Paris*. P., 1862, p. 120—121.

Э. Сю в «Парижских тайнах» воображает воды клоаки как своего рода вертикальный палеонтологический разрез запутанной в лабиринты жизни: «Это уже не грязь, это спрессованная, шевелящаяся живая масса, не поддающееся распутыванию сплетение, копошащееся, кишашее, столь сжатое, сдавленное, что глухое едва заметное волнение едва возникает над уровнем этой тины, или вернее этого слоя нечистых тварей: (E. Süe. Les Mystères de Paris. P., 1954, p. 257).

¹⁸ E. Berthet. Paris avant l'histoire. P., 1885, p. 3.

¹⁹ Ср. с «Путешествием к центру земли» (1864) Жюль Верна, где в недрах земли обнаруживается доисторический мир, или с обнаружением допотопной расы внутри земли в «Ночах Рамазана» Нервала и «Будущей расе» Бульвер-Литтона.

²⁰ J. Méry. Op. cit., p. 118—119.

²¹ V. Hugo. La légende des siècles, t. I. P., 1930, p. 167—168.

²² О Бальзак. Собрание сочинений в 15 тт., т. 9. М., 1954, с. 415—416. Образ «третьего грюма» (театральный термин) использует и Гюго в «Отверженных» (кн. 1, гл. 1), где он разворачивает метафору общества как многослойных рудников (2, 25—27).

²³ В. Гюго. Собрание сочинений в 15 тт., т. 2. М., 1853, с. 73—74. Отметим кладбище Невинных (Инносан) как место действия, то самое кладбище, которое послужило основой подземного оссуария.

²⁴ Там же, с. 81.

²⁵ Там же, с. 87.

²⁶ В «Созерцаниях» — это, например, стихотворения «Слепому поэту», «Остановка в пути» и др., в «Лучах и тенях» — это «Функция поэта», «Тысяча путей, единая цель», в «Возмездии» — это «Караван» и многие другие. Уже современники видели один из фундаментальных смыслов «Отверженных» в противопоставлении людей тьмы людям света. См. P. Voituren. Etudes philosophiques et littéraires sur «Les Misérables» de Victor Hugo. P., 1862, p. 148—149.

²⁷ V. Hugo. Les Rayons et les ombres. P., s. d., p. 161.

²⁸ О мире как книге у Гюго см. V. Brombert. Hugo: L'édifice du Livre. — *Romantisme* n° 44, 1984, p. 49—56.

²⁹ V. Hugo. Les Contemplations. P., 1965, p. 163.

³⁰ Э. По. Избранные произведения в 2 тт., т. 1. М., 1972, с. 385—386.

³¹ V. Hugo. En voyage. Alpes et Pyrénées. P., s. d., p. 30—31.

³² Ibid., p. 34.

³³ Это «открытие» Гюго предвосхищает распространение в США мифа о Горе Святого креста в Колорадо, на склоне которой прочитываются очертания креста. Эта гора была сфотографирована в 1872 году Уильямом Генри Джексоном, чья фотография в тысячах экземплярах разошлась по миру. См. F. Brunet. Picture Maker of the Old West: W. H. Jackson et la naissance des archives photographiques américaines. — *Revue française d'études américaines*, n° 39, févr. 1989, p. 15.

³⁴ V. Hugo. En voyage... p. 50.

³⁵ Ibid., p. 51.

³⁶ См. М. Я. Либман. Вид Венеции в «Паломничестве» Бернгарда фон Брейденбаха и панорама Якопо деи Барбари: два раннеренессансных изображения «царицы морей». — В кн.: Искусство Венеции и Венеция в искусстве. М., 1988, с. 28—41.

³⁷ См. R. Hyde. Panoramania! L., 1988.

³⁸ P. Citron. Op. cit., t. I, p. 389.

³⁹ Ibid., p. 269.

⁴⁰ A. Barbier. Iambes et poèmes. P., 1859, p. 66.

⁴¹ W. Benjamin. Paris capitale du XIXe siècle. P., 1989, p. 778. Ту же процедуру Гюго повторял и позже, будучи на Гернси и ежедневно взбираясь на «скалу изгнанников».

⁴² В. Гюго. Собрание сочинений, т. 2, с. 116.

⁴³ Там же, с. 117.

- ⁴⁴ Там же, с. 121.
- ⁴⁵ Там же, с. 139.
- ⁴⁶ Там же, с. 122.
- ⁴⁷ Там же, с. 136.
- ⁴⁸ Там же, с. 137.
- ⁴⁹ J. Wechsler. Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris. L., 1982, p. 39.
- ⁵⁰ J.-K. Huysmans. Là-Bas. P., 1896, p. 336. Отметим, что новый Париж у Гюго вызывает сравнение с шахматной доской (Собрание сочинений, т. 2, с. 139).
- ⁵¹ Ср. с высказыванием Гюго: «Под современным Парижем проступают очертания древнего Парижа, подобно тому, как старый текст проступает между строк нового» (В. Гюго. Собрание сочинений, т. 14, 1956, с. 413).
- ⁵² Там же; с. 409.
- ⁵³ Cit. in P. Citron. Op. cit., p. 259.
- ⁵⁴ E. Weber. In search of the Hexagon. — Stanford french review, v. XII, n° 2—3, fall-winter 1988, p. 375.
- ⁵⁵ N. Broc. La géographie des philosophes. Géographes et voyageurs français au XVIIIe siècle. Lille, 1972, p. 34—38. Показательно, что на гравюре Гаварни 1845 г.-к книге «Дьявол в Париже» дьявол с фонарем и корзиной старьевщика стоит на карте Парижа, усиленно изучая ее в лорнет.
- ⁵⁶ В. Гюго. Собрание сочинений, т. 14, с. 409. Эта историческая геология является своеобразным переносом в литературу возникающих в XVIII веке геологических карт, проецирующих на плоскость глубинное строение земли. Впервые такая карта изготавливается англичанином Уильямом Смитом в 1815 г. См. N. J. W. Thrower. Maps and man. An examination of Cartography in Relation to Culture and Civilization. Englewood-Cliffs, 1972, p. 85.
- ⁵⁷ Л. С. Мерсье. Картины Парижа. — В кн.: Жилище славных муз. Париж в литературных произведениях XIV—XX веков. М., 1989, с. 119.
- ⁵⁸ E. Berthet. Les catacombes de Paris, t. 4, p. 278.
- ⁵⁹ Ibid., t. 2, p. 205—206.
- ⁶⁰ Никак нельзя согласиться с Л. Шевалье, считающим, что в «Отверженных» клоака описана «как дубликат города, его точнейший, полнейший и наипростейший отпечаток.» L. Chevalier. Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle. P., 1958, p. 110.
- ⁶¹ E. Benoit-Levy. «Les Misérables» de Victor Hugo. P., 1929, p. 76.
- ⁶² M. Du Camp. Paris, ses organes, ses fonctions et sa vie dans la seconde moitié du XIXe siècle, t. 5. P., 1875, p. 353.
- ⁶³ В. Гюго. Собрание сочинений, т. 2, с. 135.
- ⁶⁴ Там же, с. 140.
- ⁶⁵ Там же, с. 140. Отметим, что звуки отчасти служат ориентиром и Вальжану в клоаке, но особенно Русселену из романа Мери, выходящему из подземного лабиринта по звукам часов на башне и омнибуса на улице Анфер.
- ⁶⁶ M. de Certeau. L'invention du quotidien. I. Arts de faire. P., 1980, p. 208—209. Об оппозиции «карта маршрут» см. также: L. Marin. Utopiques: jeux d'espaces. P., 1973, p. 257—290.
- ⁶⁷ M. Merleau-Ponty. Phénoménologie de la perception. P., 1976, p. 324—344.
- ⁶⁸ A. Dumas. Les Mohicans de Paris, t. 4. P., s. d., p. 53.

«ЗАБЫТАЯ ЦИТАТА» В ПОЭТИКЕ РУССКОГО ПОСТСИМВОЛИЗМА

З. Г. Минц

И снова скальд чужую песню
И как свою ее произнесет.
О. Мандельштам.

«Забытая цитата» — поэтический феномен, отличающийся крайней нестабильностью, зыбкостью и потому достаточно трудно описываемый. Вместе с тем, редкость этого явления делает его информативным. Р. Тименчик, первым (в русской традиции изучения литературы XX века) давший определение забытой цитаты как вида цитаты у акмеистов, пишет: в этом случае «текст-источник переименовывается почти до неузнаваемости, и трудность читательского опознания цитаты входит в авторское задание». Автор работы отмечает также, что «этот тип цитирования более очевидно <...> связан с акмеистической концепцией «забытого слова», «невспоминаемого слова», и указывает на трудность отграничения забытой цитаты от других видов типично акмеистического цитирования¹.

С точки зрения соотношения цитатной структуры (отображение фрагмента цитируемого текста на цитирующем)² и цитатной функции (быть метонимическим знаком «чужого текста» или каких-то его частей и / или текстовых совокуп-

¹ Тименчик Р. Принципы цитирования у Ахматовой в сопоставлении с Блоком. — Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975, с. 124—125.

² В настоящей работе рассматриваются лишь отображения словесных фрагментов (а не, например, грамматических, композиционных или сюжетных структур, где отображение способно сохранять изоморфизм при полной замене лексики). Вместе с тем, рядом с цитатами рассматриваются и сокращенные (в том числе однословные) метонимические знаки чужого текста (мифологемы, заглавия, имена персонажей и т. д.).

ностей, включающих данный текст) «забытая цитата» выявляет свою специфику в следующей схеме:

- | | |
|--|---|
| I. цитата на функции
цитаты («цитатное
слово») | не-цитата на функции
цитаты («ложная цита-
та») |
| II. цитата на функции
не-цитаты («забы-
тая цитата») | не-цитата на функции
не-цитаты («свое сло-
во») |

Забытая цитата, как и ложная (классический пример последней — ряд эпиграфов к «Капитанской дочке»), отличаются и от цитатного, и от «своего» («авторского») слова и сближаются друг с другом игрой на несовпадении структуры и функции. Отсюда, как увидим ниже, возможность использования ложной цитаты как части цитаты забытой. С другой стороны, «забытая цитата», как и «свое» («авторское») слово», отказываясь от цитатной функции, ставят себя как бы вне поэтики. На самом же деле оба эти поэтических феномена создают ситуации, в одних из которых они являются художественными феноменами, а в других — нет. Так, к примеру, «авторское слово» может быть эстетически немаркированным, если не входит во внутри- или внетекстовые отношения с какими-то видами «чужого (в частности — цитатного) слова», и быть отчетливо маркированным в других случаях. Соответственно и выражение «забытая цитата» может употребляться для характеристики двух различных случаев:

1) В прямом значении: когда имеющаяся в тексте цитата не опознается в качестве таковой автором и, соответственно, не рассчитана на читательское опознание. Растворенная в стихии авторского слова, *действительно* забытая писателем (или вообще незнакомая ему)³ «цитата» в этом случае, с точки зрения поэтики, — результат случайного совпадения фрагментов двух (или более) текстов. Перед нами явление, родственное естественной языковой омонимии. Такого рода квазичитаты в художественных произведениях, конечно, не принадлежат поэтике, так как не дают художественного «приращения смысла». Внимание исследователя они могут привлечь лишь для отделения их от цитат как элементов художественной структуры текста (в частности, при выяснении его генезиса).

Примером неметафорически забытой цитаты может служить конец 4-го стиха первой строфы в программном сти-

³ Ср. известный случай с автором поэмы «Василий Теркин»: А. Т. Твардовский, выбирая имя и фамилию заглавного героя поэмы, никогда, по его словам, не слышал об одноименном романе (и персонаже) П. Боборыкина.

хотворении раннего Ал. Блока «Предчувствую Тебя. Года проходят мимо...» (4 июня 1901):

...И молча жду, — тоскуя и любя⁴.

Как известно, выделенная курсивом часть строки — точная и обозначенная самим Блоком цитата из финального стиха в стихотворении Вл. Соловьева «Зачем слова? В безбрежности лазурной...» (нач. сентября 1892):

...И тяжкий сон житейского сознанья
Ты отряхнешь, тоскуя и любя⁵.

Цитата из Соловьева выделялась Блоком во всех прижизненных изданиях стихотворения. В последнем («каноническом») тексте (Собр. соч. Т. 1, 1918) она подчеркнута дважды: курсивом и вынесением процитированных выше строк в эпиграф. Высокая значимость цитаты для Блока очевидна.

Однако фразеологизм «тоскуя и любя» в русской поэзии конца XIX века встречается и в другом произведении — в поэме А. Н. Апухтина «Год в монастыре» (1883)⁶:

Прощай же, тихая, смиренная обитель!
По миру странствуя, тоскуя и любя,
Преступный твой жилец, твой мимолежный житель,
Не раз благословит, как родину, тебя⁷.

Блок, в ранней юности испытавший известное воздействие «апухтинской ноты»⁸, имевший в своей библиотеке экземпляр «Стихотворений» Апухтина⁹, по всей вероятности, читал и популярный в 1880—90-х гг. «Год в монастыре», открывавший прижизненные сборники А. Н. Апухтина. Однако на вопрос, вносит ли апухтинский генезис «Предчувствую Тебя...» что-то минимально новое в смысл блоковского стихотворения, отве-

⁴ Блок Александр. Собр. соч. в 8 тт. М.-Л.: ГИХЛ, 1960. Т. 1, с. 94 (курсив Ал. Блока).

⁵ Соловьев Владимир. Стихотворения и шуточные пьесы. Л.: СП, 1974. С. 92 (разрядка в цитатах зд. и ниже моя. — З. М.).

⁶ Незначительный объем, а также смысловая и стилистическая нейтральность выпадающих фрагментов (на фоне языка русской лирики XIX в.) не позволяют аргументированно утверждать, что словосочетание «тоскуя и любя» не встречается ни в каких других поэтических текстах. В настоящей работе этот вопрос не рассматривается.

⁷ Апухтин А. Н. Сочинения. Стихотворения. Проза. М.: Худ. лит.-ра. 1985. — С. 199.

⁸ См.: Громов Павел. А. Блок. Его предшественники и современники. М.; Л.: СП. 1966. СС. 31—52. О значении для Блока «Года в монастыре» см. там же, с. 37.

⁹ В библиотеке Блока имелась книга: Апухтин А. Н. Сочинения. 3-е посмертное, доп. изд. СПб., тип. Суворина, 1898. В книге есть пометы Блока (см.: Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 1. Л., 1984. С. 12). Экземпляр приобретен поэтом в 1899 году — на подступах к периоду «Стихов о Прекрасной Даме».

тить можно, по-видимому, только отрицательно. Правда, при тщательном сопоставлении поэмы Апухтина и стихотворения Блока исследователь найдет в них немало общего. Таковы, например, антитеза земного и идеального миров, мотив всепоглощающей и неизменной любви лирического «я» и вечных измен — «изменений» героини, длинная 5- или 6-стопная ямбическая строка, на конце которой располагаются совпадающие отрывки, общая рифма «любя: тебя» и др. Однако легко заметить, что все, сближающее произведения Апухтина и Блока, либо имеется и в «Зачем слова?...» Вл. Соловьева (ср., в частности, метр и рифмовку), либо восходит к широкой (практически, анонимной) традиции, так что говорить об апухтинском генезисе не приходится. Если общие сходства произведений Апухтина и Блока носят типологический и культурно-ареальный характер, то совпадение словосочетания «тоскуя и любя» —случайно, «омонимично». Цитата из «Года в монастыре» в момент создания «Предчувствую Тебя...» была Блоком не опознана — забыта в прямом значении этого слова¹⁰. Вопрос о том, забыл ли Блок слова из поэмы Апухтина к 1901 году или, по каким-то причинам, не обратил на них внимания и раньше, может представлять интерес для изучающих психологию творчества. Для психолога названные ситуации («не знал» — «забыл») выступают как существенно различающиеся. Однако к поэтике блоковского стихотворения, к его структуре, обе они не будут иметь отношения.

2) Второе значение слов «забытая цитата» — терминологическое. Это — цитата, *играющая роль забытой*, как бы не опознаваемой (или — не полностью опознаваемой) автором в качестве «чужого слова». Вовлеченная в художественную игру текста, забытая цитата в этом случае — явление поэтики, разновидность цитации. Игра между «чужим» и «своим» («чужое как свое») входит в авторскую телеологию произведения и рассчитана на опознание ее читателем.

По другим классификационным признакам существенна близость забытой цитаты к цитате *скрытой* (можно представить себе первую как разновидность второй). Различие их — и весьма существенное — в том, что основная функция скрытой цитаты — функция причастности: опознание / неопознание такой цитаты членит аудиторию на «своих», «понимающих», и

¹⁰ Может быть поставлен и другой вопрос: было ли «тоскуя и любя» для Вл. Соловьева цитатой из Апухтина? Выяснение этого вопроса в задаче настоящей статьи не входит и генезиса блоковского стихотворения не касается: по сути дела, все равно, была ли апухтинская строка забытой уже для Вл. Соловьева, а также и то, не узнал ли Блок апухтинских слов в собственном тексте или в привлеченном его произведении Соловьева.

«чужих», не воспринимающих части значений текста¹¹. Что же касается забытой цитаты, то ее художественная «игра» продолжается и после узнавания в ней «чужого слова» — необходимо почувствовать особенность этого слова; необходимо равно ощутить и «цитатность», и «забытость» его.

Наконец, забытая цитата — это, как правило, цитата *неточная*¹², реминисценция; типы «расподобления» цитаты от ее облика в цитируемом тексте разнообразны; о некоторых из них будет сказано ниже.

Возникновение поэтики «забытой цитаты» в русской литературе 1910-х годов в значительной мере определено общим историческим движением «поэтики цитат». В литературе XVIII — нач. XIX в., особенно в эпоху романтизма, цитата была достаточно частым и эстетически отмеченным явлением. В период господства реализма выделение цитатного слова, отсылающего читателя к «текстам культуры», также играло заметную роль (особенно в произведениях Пушкина, Гоголя, Достоевского, а также в поэзии). Однако в целом роль цитаты все же уменьшилась. В ряде жанров (очерк «натуральной школы») и тем (например, в произведениях о деревне) цитатное слово было заметно оттеснено на периферию¹³.

¹¹ См.: Лотман Ю. М. Текст и структура аудитории. Тр. по знаковым системам, IX. Уч. зап. ТУ. Вып. 422. Тарту, 1977, с. 58—61.

¹² Правда, имеются случаи (не вполне ясные), когда забытую цитату можно воспринять и цитату точную. Ср., например, у Георгия Иванова в стихотворении «Нищие, слепцы и калеки...» (сб. «Сады»):

...И летят исправничьи тройки,
День и ночь грохочут заводы,
Из Сибири доходят вести,
Что второе пришествие близко.

Кто гадает, кто верит, кто не верит,
Солнце всходит и заходит...

(Иванов Георгий. Стихотворения. М.: Книга, 1989. — С. 47).

Точность цитаты (как и широкая известность в нач. XX века песни «Солнце всходит и заходит...»), казалось бы, ничем не свидетельствует о возможности ее восприятия как забытой. Однако «забытость» цитаты как «чужого слова» здесь подчеркнута полным отсутствием не только графической выделенности, но и каких бы то ни было контекстных намеков на особую природу этой строки, полной семантической и стилистической однородностью ее с остальным текстом. Стихотворение растворяет «чужое слово» в «своем» и как бы отсекает все его внетекстовые значения, одновременно делая «солнце всходит и заходит» внутритекстовым повтором (ср. «День и ночь грохочут заводы»), мотивом («бег времени»). Цитата здесь сначала как бы «нижеведена» семантически до уровня естественно-языкового слова, а затем вновь «поднята» на уровень слова поэтического.

¹³ Это отчасти компенсируется особой значимостью «чужого слова», отсылающего не к текстам культуры, а — идеологически — к «реальной действительности», практически же — к стихиям разговорной речи (сказ и близкие к нему явления).

Становление русского модернизма сопровождалось бурной активизацией поэтики цитат, разветвлением типов и функций цитатного слова. «Дети» ориентировались и в отношении к «чужому слову» на «дедов» — романтиков. Одновременно повышение значимости цитатного слова обуславливалось также 1) металитературной направленностью «нового искусства», его стремлением стать «искусством об искусстве», «литературой о литературе»; 2) осмыслением задач модернизма как попыток реализовать идеи мирового культурного синтеза.

Ориентация русского символизма на цитатное слово уже в конце прошлого века, как и на протяжении 1900-х годов, привлекала пристальное, однако, как правило, весьма недоброжелательное и ироническое внимание критиков (и читателей). Русские критики (а несколько позже — и литературоведы) увидели в насыщении художественного произведения цитатами, прежде всего, подражательность и несамостоятельность отечественного символизма. Дело доходило до обвинений ряда художников... в плагиате¹⁴. Другие истолкования критиками символистского увлечения цитацией: снобистское щегольство эрудицией¹⁵, презрение к читателю (А. Горнфельд) и т. д. Цитатное слово, тем не менее, оказалось столь же неотделимым от поэтики символизма, как и сам символ (и глубоко родственным ему).

Именно поэтому постсимволизм, стремившийся в 1910-х гг. к «преодолению символизма» (В. М. Жирмунский) и, в частности, к «облегчению» поэтики (к разнообразным «отказам» и «минус-приемам») в значительной степени отказывается и от поэтики цитат. Цитата либо вновь отходит на периферию

¹⁴ Так, А. Амфитеатров в рецензии на первый роман трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» — «Смерть богов (Юлиан Отступник)», 1895, иронически намекал на то, что широта эрудиции писателя порой переходит в этические сомнительные обширные «заимствования» из неназываемых источников (Тертуллиана, Гиббона и мн. других). См.: Амфитеатров. Литературный альбом. <СПб.> 1904. Резкие и бестактные газетные нападки Ал. Измайлова на А. М. Ремизова стали глубокой душевной травмой для писателя, обратившегося во 2-й половине 1900-х гг. к обработкам и стилизациям русского фольклора [см.: Миров Мих. <А. Измайлов>. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию). — Биржевые ведомости. Веч. выпуск. 1909. 16 июля № 11160. Ст. 5—6. Ср. в письме М. М. Пришвина А. М. Ремизову от <июля 1909>. — ОР и РК ГПБ. Ф. 634. Оп. 1, ед. хр. 175. Л. 8: «В Бирж.<евых> Вед.<омостях> писал: Измайлов» (сообщено А. Данилевским), а также: Ремизов Алексей. Кухка: Розановы письма. — Берлин: изд. З. И. Гржебина, 1923. С. 81 и след. То же: Ремизов Ал. Встречи: Петербургский буерак. Paris: LEV. 1981. С. 21 и след. — и др.]. Число сходных недоразумений легко увеличить.

¹⁵ К. Чуковский в рецензии на вторую часть трилогии Д. С. Мережковского [«Воскресшие боги (Леонардо да Винчи)», 1900] иронически называет одного из персонажей романа, Джiovanni Белльтраффио, за его приращенность к «чужому слову», «мнемоническим гением».

творчества, либо становится полемической, иронической, либо сменяется цитатой демонстративно «забытой», как бы лишь с трудом и смутно припоминаемой, только случайно или в порядке «оговорки» (О. Мандельштам) попавшей в художественный текст. Вместе с тем объяснимо и не полное исчезновение цитат в постсимволистском творчестве. Постоянное обращение к миру культуры (у футуриста — в форме его полного отрицания, у акмеиста — столь же полного растворения в нем) делает практически неизбежным сохранение цитатного слова, и поиски новых средств выражения новой позиции часто ведутся внутри поэтики цитат.

Стилистика (и отчасти — структура) забытой цитаты у кубофутуристов и у акмеистов несколько различаются. «Забытие» источников процитированного становится для кубофутуризма способом подчеркнуть аксиологическое снижение книжного слова и приравнять его к слову бытовому (часто просторечному или вульгарному). Монтажно сталкивая цитатное и «свое» слово, футуристический текст гасит поэтический ореол культурного и утверждает эстетическую нейтральность (и «нормальность») обыденного пласта в «картине мира». Ср.:

...Тети Мани
да дяди Вани¹⁶,

где в раскавыченном «дяди Вани» резко ослаблена связь с чеховской драмой (=с «миром культуры») и подчеркнута семантическая (обозначение родства), грамматическая и рифменная близость к «тетям Маням», — но близость за счет переосмысления («забвения», игнорирования) только второй части фразеологизма. Забытая цитата — осколок демонстративно «забытой» культуры.

У акмеистов появление забытой цитаты связано с причинами диаметрально противоположными — с утверждением языка мирового искусства как единственной почвы, на которой произрастают новые художественные произведения. Слово акмеистов (ср. у О. Мандельштама) — всегда Слово-В-Культуре. Это отодвигает на задний план (конечно, не столько в реальности, сколько в поэтической установке) *прямую* связь языка художественного текста с естественным языком, не пропущенным сквозь фильтры мировой культуры. В итоге языки искусства, культуры как бы принимают на себя функции естественных языков. В данном случае речь идет о стремлении понять высказывания на языке искусства (подобно выска-

¹⁶ Маяковский Владимир. Полн. собр. соч., — М.: Худ. лит-ра, 1955. — Т. II. С. 248. Ниже ссылки даются по этому изд.; в скобках — том и страницы.

званиям на естественном языке) как анонимные¹⁷. К этому же подводит и обычная для всего модернизма ориентация на фольклор и архаическое искусство с их анонимностью. Поэтому «скальд» в стихотворении Мандельштама «Я не слышал рассказов Оссиана...» (1914) складывает «чужую песню» и приносит ее «как свою»¹⁸. Забытая цитата (даже когда она четко соотносена с определенным текстом) — анонимный фрагмент из языка искусства.

В силу своей новизны, неожиданности и относительной редкости — даже в творчестве постсимволистов — забытая цитата особенно нуждалась в системе сигналов, указывающих на ее особую эстетическую природу — на ее «забытость», с одной стороны, и «цитатность» — с другой. Гарантии узнаваемости забытой цитаты как цитаты в целом традиционны и не слишком отличаются от текстовых сигналов о наличии других видов цитат. Это, прежде всего, обращение к достаточно известным читателю-современнику источникам цитирования (пушкинское творчество, русский и западно-европейский роман XIX века, сюжеты античной мифологии, библейские и т. д., и т. п.). У постсимволистов такой отбор цитат легко мотивировался ориентацией «преодолевших символизм» на «простоту», «прекрасную ясность» и поэтику примитива (присущую не только футуризму, но и ряду акмеистов: ср. «наив» Н. Гумилева и, в еще большей мере, — С. Городецкого, инфантильные интонации в ряде стихотворений ранней Ахматовой, «детскую тему» и т. д.). Одновременно место «хорошо известных» текстов могут занимать и тексты «хорошо известные в данном кругу».

Значительно более развернуты способы подчеркивания якобы полной «забытости» источника забытой цитаты. Важную роль здесь играют разного рода метатекстовые замечания и декларации. Так, на закономерность поисков в футуристических и акамеистических текстах цитат из якобы полностью «забытых» автором источников указывают поэтические «признания» в своей либо полной некомпетентности:

¹⁷ Этому соответствует то, что в акамеистических и преакамеистических (у М. Кузмина, С. Ауслендера, А. Кондратьева и др.) стилизациях язык произведения относит нас обычно не к тому или иному художественному тексту, а к каким-то широким пластам культуры и их языкам («античность», «фламандская живопись», «классицизм», «гофманиана» и т. д.).

¹⁸ Мандельштам О. Стихотворения. Л.: СП. 1974. С. 87. Ниже все ссылки — по этому изданию. В скобках: Манд.+страница. Правда, слова поэта имеют в виду не описание забытой цитаты в смысле данной статьи, а ориентацию постсимволизма (как и символизма) на архаическую поэтику с еще не сложившимся понятием авторства. Однако именно это свойство фольклора акмеисты стремились перенести в свою поэтику — и здесь уже речь шла о поэтическом «забывании» цитируемых авторов, произведений и их фрагментов, то есть о «забытой цитате».

Никогда
ничего не хочу читать.
Книги?

Что книги! (1, 181),
либо в частичном незнании тех или иных произведений: «Последняя <за время одиночного заключения Маяковского в Бутырской тюрьме. — З. М.> книга — *«Анна Каренина»*. Не дочитал. Ночью вызвали «с вещами по городу. Так и не знаю, чем у них там, у Карениных, история кончилась» (1, 17; курс. мой. — З. М.)). Ср. у Мандельштама: «Я не слыхал рассказов Оссиана...». Такой же смысл имеют и устные заявления, сделанные в порядке модернистского житнетворчества: «По холодной лестнице, по уцелевшей бархатной елисеевской дорожке, полузакрыв глаза, спускается Мандельштам и бормочет: «Зиянье аонид... зиянье аонид...» Сталкивается со мной: «Надежда Александровна, а что такое «аониды»?»¹⁹.

В самих цитирующих произведениях этому часто соответствуют имитации «припоминания» текста или источника цитаты, а также ее места в произведении цитируемом:

Как это
у вас
говаривала Ольга?..
Да не Ольга!
из письма
Онегина к Татьяне (VI, 50).
Не Елена, другая (Манд., 104)²⁰.

Такого рода признания, очевидно, сами по себе носят достаточно «игровой», эстетический характер. Потому они должны не вызывать у читателя веру в то, что в футуристических и акмеистических текстах он встретится с забытой цитатой в первом значении слова, а приковывать его внимание к принципам цитатности (в частности, к «забытости» как поэтически осознанному художественному приему). В структуре самой забытой цитаты «забытость» чаще всего подчеркнута ее *нарочитой неточностью*. Ср. исключительно тонкую запись Л. Я. Гинзбург (1927): «Жирмунский допускает, что Мандельштам не читал «Федру» <...> Насчет «Федры» свои сомнения В<иктор>М<аксимович> подтверждает тем, что в стихотворении, посвященном Ахматовой имелся первоначальный вариант:

Так, отравительница Федра,
Стояла некогда Рашель...

¹⁹ Павлович Н. Воспоминания об Александре Блоке. Блоковский сборник. 1. Труды научной конференции, посвященной изучению жизни и творчества А. А. Блока. Тарту, 1964. С. 492.

²⁰ См.: Тименчик Р. Ук. соч., С. 125.

соответствия в «Письме Онегина к Татьяне» из 8 главы «Евгения Онегина»²², и на два стиха — точной цитаты, расчлененной лишь вкраплением авторского «сейчас же» (точность подчеркнута отображением графики пушкинского текста: с начала цитирования «лесенка» заменяется членением на строки, соответствующие стихам онегинской строфы). Однако, поскольку авторское слово авторитетно характеризовало как цитату *весь* приведенный нами отрывок, то весь он и может интерпретироваться как четырехстрочная неточная — «забытая» — цитата из «Евгения Онегина».

Наиболее существенной особенностью забытой цитаты в постсимволистских (особенно акмеистических) произведениях оказывается своеобразие ее связей не с цитирующим, а с цитируемым текстом²³. В отличие от цитат иных типов, забытая цитата представляет свой «родной» текст не только как его целостный фрагмент — метонимию цитируемого произведения, но и другими способами. Напомним, прежде всего, что, смыкаясь с общими стилизаторскими установками акмеистической поэтики, цитируемым текстом здесь могут оказаться *группы текстов* (например, такие, как «романы Диккенса» в приведенном Л. Я. Гинзбург примере из стихотворения О. Мандельштама «Домби и сын», и др. — вплоть до таких

²² Ср.: «Я люблю вас» — характерную именно для забытой цитаты контаминацию отрывков двух текстов: поэмы Пушкина и либретто оперы Чайковского (ария Ленского «Я люблю Вас <...> Ольга» с не менее характерной подменой: Ольга → Татьяна).

²³ Разумеется, бывают и забытые цитаты, неточность которых образуется за счет воздействия их ближайшего контекста в цитирующем тексте. Таковы, например, типичные для Маяковского забытые цитаты каламбурного типа, вроде «смелостью смерть поправ» (1, 73). Изменение цитаты мотивировано здесь семантикой фразы, в которую она включена в цитирующем произведении:

Он <Наполеон. — З. М.> раз чуме приблизился тронем,
Смелостью смерть поправ (1, 73).

Бывает и так, что в мотивации «забытости» цитаты участвует весь цитирующий текст. Ср. стихотворение А. Ахматовой «Из памяти твоей я выну этот день...» (1915), где эффект «забытости» цитируемого текста подготовлен мотивом забвения, разлитым в стихотворении:

... Чтoб спрашивал твой взор беспомощно-туманный:
Где видел я персидскую сирень,
И ласточек, и домик деревянный?
О, как ты часто будешь вспоминать
Внезапную тоску неназванных желаний...
Ту улицу, которой нет на плане

(Ахматова Анна. Сочинения. М., 1986. С. 115).

В итоге неточная цитата, вложенная в уста героя стихотворения, «забывшего» и «припоминающего» день свидания:

... Ты будешь думать: «Вот она сама
Пришла на помощь моему неверью», —
сама воспринимается как «забытая» (ср.: Мр, 9:24).

сверхтекстовых единств, как целостная культура). Поэтому в цитате, где свободно сплавлены фрагменты из разных (с внеакмеистической точки зрения) произведений, может возникать — по отношению к каждому из этих произведений — эффект неточного отображения — «забытой цитаты».

Наиболее распространенными интертекстуальными особенностями неточной — забытой — цитаты оказываются две: склеенность и/или разорванность. Склеенная цитата — это цитата, в которой *нескольким* отрывкам из цитируемого текста соответствует *целостный фрагмент* цитирующего. Соответственно в цитате разорванной²⁴ *целостный* кусок цитируемого текста отображен на *нескольких* фрагментах цитирующего. Яркий пример описанного выше ощущения цитируемого текста и связанных с ним типов забытой цитаты — «пушкинский пласт» (в первую очередь — «Капитанская дочка») в знаменитом «Заблудившемся трамвае» Н. Гумилева.

Стихотворение о прорыве гибнущей человеческой души из земных пространств и времен к всемирному Свету противопоставляет и «малый» мир любви, уюта, и прекрасный космический «сад планет» — дьявольскому хаосу кровавой человеческой истории. «Малый» мир представлен здесь реминисценциями из «Капитанской дочки» (привлекавшей, вообще, пристальное внимание акмеистов 1910-х годов):

А в переулке забор дощатый,
Дом в три окна да серый газон.

.....
Машенька, ты здесь жила и пела,
Мне, жениху, ковер ткала,
Где же теперь твой голос и тело?
Может ли быть, что ты умерла!

Как ты стонала в своей светлице,
Я же с напудренною косой
Шел представляться к императрице
И не увиделся вновь с тобой²⁵.

Уверенное отнесение образов этих строк к «Капитанской дочке» определено упоминанием «Машеньки-невесты» (последнее явствует из характеристики лирического «я» как «жениха»), свидания с «императрицей» и неточной («склеенной») цитаты: «Как ты стонала в своей светлице (в главе «Сирота»

²⁴ Термин введен О. М. Бриком в статье «Звуковой повтор» применительно к организации эвфонического уровня художественного текста.

²⁵ Гумилев Н. Стихи. Поэмы. Тбилиси: Мерани, 1988. — С. 334—335.

больная Маша Миронова «кричит» и бредит «в светлице»²⁶ у Швабрина). Одновременно точные отсылки перемежаются ложными («...забор дощатый, // Дом в три окна да серый газон»; «ковер ткала»²⁷). Ср. также ложную цитату: «Я же с напудренною косою» и след. — как перевернутую сцену свидания Маши Мироновой с Екатериной II. Наконец, приведенный отрывок из «Заблудившегося трамвая» наполнен мельчайшими деталями — возможно, неосознанными — совпадениями то с «Домиком в Коломне» («три окна» лачужки, в которой живет с матерью Параша — мастерица «петь», «шить и плестъ»), то с «Медным всадником» («некрашенный забор» вокруг домика другой Параша), то с «Войной и миром» (ср. особенно воспоминания старого князя Болконского о его первом приеме «матушкой-императрицей»)²⁸. Каждое из таких совпадений легко может быть понято как случайное (или как «забытая цитата» в первом значении слова), однако все они странно совпадают по функции, создавая иной, чем «Капитанская дочка», образ цитируемого текста. Подобно тому, как в стихотворении «Домби и сын» цитирующим текстом создается образ нового цитируемого текста — «романы Диккенса», Гумилев отсылает читателя к таким «сверхтекстам», как «творчество Пушкина» или даже «русская литература XIX в.». Именно в этом культурном пространстве живет процитированный нами отрывок из «Заблудившегося трамвая» — произведения, в целом ориентированного на множество текстов и текстовых единств мировой культуры²⁹. Таким

²⁶ Стилистическая отмеченность слова «светлица» увеличивает значимость совпадения.

²⁷ «Ковер ткала» — одна из типичных акмеистических забытых цитат, варьирующих тему Пенелопы (ср. замечание Л. Я. Гинзбург, отмечено выше). Одновременно возможно воспринимать «ты» этого микрофрагмента как результат метафорической подстановкой «Пенелопа» — «Машенька» (по признаку «верность в любви»)

²⁸ Толстой Л. Н. Собр. соч. в 22 тт. М., 1980. Т. 6. — С. 116—117.

²⁹ Ближайший, по месту в стихотворении Гумилева, воссоздаваемый им культурный пласт, отчасти пересекающийся с цитируемым пластом приведенных выше стрóf:

И сразу ветер знакомый и сладкий,
И за мостом летит на меня
Всадника длань в железной перчатке
И два копыта его коня.

Образ Всадника также имеет цитатную — но особого типа — природу, переводя зрительное восприятие скульптурного текста на язык словесного искусства. «Цитируется» здесь, конечно, Медный всадник Фальконе, но за ним реконструируются и другие тексты и текстовые единства — от «Медного всадника» Пушкина до «петербургского текста» русской литературы XIX в., в который, конечно, вписывается и все стихотворение. Тем любопытнее, что и эта цитата неточная — забытая: «длани в железной перчатке» у Всадника — Петра I нет ни в творении Фальконе, ни в пушкинской поэме.

образом, одна из побочных функций забытой цитаты (если она строится как комбинация реминисценций из разных произведений) — формирование особой поэтической картины мировой культуры за счет создания в цитирующем произведении образа цитируемой текстовой совокупности, выступающей как «единый текст».

Уже отмечавшаяся выше зыбкость забытой цитаты как *особого* феномена поэтики, нахождение ее на грани забытой цитаты в прямом значении этих слов, с одной стороны, и цитаты в широком смысле, с другой — приводят к тому, что позиция читателя отличается здесь особым динамизмом. Не только читатели-современники создавали сложную иерархию восприятия такой цитаты (неопознание «чужого слова»; опознание цитаты как забытой в первом значении слова — случайной и нефункциональной; восприятие забытой цитаты как неточной в широком и традиционном смысле; понимание авторской «игры в забытое», а также, видимо, разнообразные пограничные и контаминированные способы восприятия рассматриваемого феномена). По мере отдаления читателя от эпохи постсимволизма и возникновения новых литературных систем на первый план также выступают то одни, то другие способы интерпретации забытых цитат. В итоге забытая цитата получает, кроме рассмотренных, еще одну функцию. Она становится одной из микромоделей того общекультурного процесса, на одном полюсе которого — увеличение культурного пространства за счет роста текстов, а на другом — за счет роста читательских интерпретаций одного и того же произведения.

РЕНТГЕН, ХИРУРГИЯ, МИКРОСКОП В СЕМИОТИКЕ РАННЕГО КИНО

(К постановке вопроса)

Ю. Г. Цивьян

В 1980-е годы в круге внимания тартуской школы семиотики оказалась семиотика предмета. Одна из летних школ в Кярику была посвящена семиотике зеркала в культуре. В Трудах по знаковым системам стали появляться статьи о символике предметов нового быта. В работах Р. Д. Тименчика о символике трамвая и телефона видна попытка определить диахронию, путь предмета от отталкивания через испытание и остракизм к первоначальному накоплению символических значений и к образованию собственного метафорического ареала, который затем может быть перенесен на новые, младшие изобретения¹. Этот микросюжет был показан на примере телефона. Хотелось бы узнать, совпадает ли эта траектория с путем культурной инициации других предметов, отобранных для себя неомифологией XX века.

Предлагаемая заметка не даст ответа на этот вопрос. Ее цель — расширить словник предметного симболяриума новейшей культуры, застолбив в нем место для рентгена, хирургии и микроскопа. Сколько строк в словарной статье заслуживает каждый из них, должны показать дополнительные исследования.

Рентгеновские лучи изобретены в одно время с кинематографом — в 1895 году. И то, и другое изобретения до конца века находились на стадии свернутых потенций. Кинематографу прочили чисто научное будущее, рентген начинал как многообещающий аттракцион. Пока же рентген и кино соперничали на ярмарках и на сцене театра иллюзий «Робер-Уден»², причем около 1898 года кинематограф начал уступать в популярности «X лучам».

И кинематограф, и рентген означали, что нарушен культурно-семиотический баланс между изображением и его объектом. Жизнеподобие кино превышало норму жизнеподобия,

принятую для изображения в конце XIX в. На зрителя той эпохи кинематограф производил впечатление, похожее на впечатление от приема «обманки» в живописи³. Означающая сторона знака не вписывалась в конвенцию, а, стало быть, и в этикет восприятия. Новое означающее (движущееся фотоизображение) было воспринято реципиентом как отсутствие всякого означающего. Дефицит означающего приводил к ощущению избытка означаемого. В норме план выражения обеспечивал зону безопасности, психологическую дистанцию между планом содержания и адресатом изобразительного знака. «Зашевелившись», план содержания, казалось, в нарушение всяких правил, обращался к реципиенту напрямую. У последнего рождалось ощущение, что в таком семиозисе есть что-то неприличное. «Хамство» и «пошлость» усматривали в кинематографе еще до того, как хамство и пошлость сделались атрибутами его тематики. Лейтмотивом ранней рецепции кино была подспудная мысль о самообнажении знака. Лишенная плана выражения, «жизнь как она есть» приобрела порнографическую коннотацию. «Есть что-то голое, бесстыдно физиологическое просто в том, что разворачиваются стены и показывается жизнь «как она есть», в ее мельчайших проявлениях, в спальнях, в столовых», — написал в 1913 г. А. Р. Кугель⁴.

В этом контексте сведения об изобретении Вильгельма Конрада Рентгена показали некоторым той же тенденцией, доведенной до точки абсурда. Семиотический «стриптиз» продолжался. В 1896 году, когда кинематограф проник в Англию и в Россию, и тут, и там появилось по статье, где, помимо прочего, промелькнула опасливая мысль о будущем синтезе кино и аппарата для просвечивания. А. М. Горький написал: «А впрочем? Быть может, завтра появятся у Омона на сцене и лучи Рентгена, примененные как-нибудь к «пляске живота»⁵. Английский обозреватель О. Уинтер дал более развернутую формулировку: «Хотя кинематографический спектакль скорее пугает, чем привлекает, мы должны благодарить его за то, что он показал, до какого отчаяния может довести современный реализм <...> Кинематограф — всего лишь реализм, переведенный в новую плоскость, он реже ошибается и не так скушон; зато уж лучи Рентгена показывают, что чрезмерно интимное обнажение может убить любовь. Хотя, несмотря на это, врачи и зеваки, должно быть, найдут уместным проникнуть взглядом сквозь наше «чересчур плотное тело» и пересчитать наши гремящие кости»⁶.

В 1897—1898 гг. рентген считался лучшим аттракционом, чем кинематограф, и ярмарочные кинематографы окупались лишь тогда, когда в промежутках между фильмами демонстрировали «Х-лучи и зрелище человеческих внутренностей»⁷. Это дает основания предполагать, что некоторые сюжеты ран-

него кино навеяны смежностью с рентгеном. Например, такие фильмы Жоржа Мельеса как *Escamotage d'une dame* (1886), где иллюзионист заставляет исчезнуть даму, вместо которой на стуле остается сидеть скелет, или *Le Monstre* (1903), в котором египетский фараон требует, чтобы жрец вызвал из мертвых его жену: встает скелет, увеличивается, исполняет гротескный танец, превращается в женщину, но при приближении принца снова обращается в скелет, — видимо, можно считать попыткой воспользоваться популярностью рентгено-скопии, в частности, интересом к опытам по просвечиванию мумий. Должно быть, второй из этих фильмов имел в виду И. Л. Щеглов, в своем «Отчете о летней поездке в 1903 году для обозрения провинциальных народных театров» выступивший с таким предостережением: «Взять хотя бы вывезенный из-за границы кинематограф? Кинематограф — штука сама по себе интересная, но следовало быть несколько осмотрительнее в выборе сюжетов... Человеческий скелет, отплясывающий французский канкан, голая наяда, показывающая со всех сторон свои телеса, бои быков и разное потрошение животных — едва ли желательные зрелища для христианской толпы!»⁸.

Хирургия, уже побывавшая сюжетом живописи, пережила новый всплеск публичного интереса в связи с кино. Подобно тому как рентген дал новый толчок традиционным изобразительным и театральным мотивам (пляска смерти, скелеты в «театрах иллюзий»), хирургическая операция упала на почву, подготовленную театром гиньоля, анатомическим музеем и балаганной арлекинадой.

Известный французский хирург, доктор Эжен-Луи Дуайен по договоренности с фирмой Люмьер запечатлел на пленке несколько своих операций и показал фильм на съезде врачей в 1898 году. Фильм предназначался для студентов-медиков (предполагалось, что киносеансы заменят для них упражнения на трупах). Однако решением съезда Дуайену было запрещено демонстрировать заснятые операции даже на официальных встречах.

В 1902 г. произошла утечка. Парналанд, оператор Дуайена, сделал несколько «левых» копий и пустил их на рынок. Дуайен подал в суд и выиграл процесс. Тем не менее по внутреннему убеждению доктор Дуайен не видел достаточных оснований к запрету на публичный показ этих фильмов. Он сказал: «С другой стороны, не достойно ли сожаления то обстоятельство, что все слои общества, с заинтересованностью, иногда даже с увлечением следящие за развитием хирургии, что вся эта немедицинская аудитория может составить понятие о том, что такое хорошо сделанная операция, разве что по неполноценным словесным описаниям?»⁹.

В 1908 г. фильм «Операция профессора Дуаэна» (5 ампутаций, 420 метров) попал в Россию, где продавался по небывалой цене, по рублю за метр. Здесь фильм прочитывался по правилам восприятия гиньоля. Очевидец писал: «Картина становится гвоздем, и кадры, где Дуаэн с хладнокровным видом отпиливает ногу, вызывают в публике обмороки и истерики»¹⁰.

Другой фильм Дуайена (он и послужил поводом к судебному процессу) был воспринят, как воспринимались экспонаты кунсткамеры. Это была операция по разъединению сестер — сиамских близнецов Радика и Доодики. Фильм показывался на ярмарках, где аттракционы под названием «анатомический музей» были в порядке вещей. Во Франции большой популярностью пользовалось заведение Кобелькова, безрукого и безногого артиста, называвшего себя l'homme-trois — «человек-ствол». Кобельков был одним из первых ярмарочных артистов, открывших у себя кинематограф. Союз кино и анатомического чуда оказался достаточно прочным: в 1904 г. в московском кинотеатре Розенвальда «Кинофон» выступал «величайший феномен в мире» — безрукий художник сеньор Батоги¹¹. Возможно, след такой метонимии сохранился в памяти Владислава Ходасевича и отразился в стихе «идет безрукий в синема».

Операции Дуайена оказались созвучными одному из мотивов балаганной арлекинады, о котором мы знаем из воспоминаний П. П. Гнедича («Ныне представляют, как бежит человек, падает в воду, переплывает на другую сторону, лезет на забор, прыгает с четвертого этажа. Только все это — на мертвых фотографических снимках. А тогда перед вами был живой арлекин, он прыгал тоже из окна, его разрезали, заряжали им пушку, стреляли, а он выпрыгивал целый из концентрических кругов мишени...»¹² и А. Н. Бенуа («<...> тут же разрубают своего покойного товарища на части, играет, как в кегли, с головой, с ногами и руками»¹³). В раннем кино расчленение тела — один из самых ходовых мотивов. С 1900 по 1904 г. только у Мельеса он был в центре сюжета семи фильмов¹⁴, из которых один напрямую связан с арлекинадой: Пьеро, не желая двигаться, посылает за различными предметами руки и ноги, которые, исполнив танец, воссоединяются с туловищем («Dislocation mystérieuse», 1901). Едва ли удивительно, что в 1905 г. «Патэ» выпустила комический фильм *Opération chirurgicale*, где актер, пародирующий доктора Дуайена, с победоносным видом потрошит изумленного пациента. Таким был кинематографический вариант традиционного пересечения — медицинской темы с мотивами клоунады.

В 1916 г. в книге «Кинематограф в практической жизни» Евг. Маурин написал: «Рейхер и Коммандон (микро-кинематография) проследили с помощью фильмы за движением кро-

вяных шариков, за молекулярными перемещениями жировых частиц в крови и за ростом введенных в кровь возбудителей болезней. Фильма, относящаяся к последнему исследованию, наглядно показывает, как бациллы набрасываются на красные кровяные шарики и разрушают их»¹⁵.

Этот фильм, как и другие из области микросъемок, были третьим по счету открытием «невидимого мира» со стороны широкой общественности. Первым можно считать повсеместную панику, охватившую читающую публику после того как в конце XVII в. Антони ван Левенгук описал и зарисовал свои наблюдения над жизнью бактерий и движением эритроцитов. Изобретение микроскопа сформировало в общественном сознании образ невидимого внутреннего врага, реакцией на который стал культ чистоплотности и брезгливости¹⁶.

Второе открытие пришло с изобретением микрофотографии¹⁷. Общественным достоянием сделалась внешность и форма простейших. Отсутствие формы и способность принимать пищу и выделять ее любой частью тела помогли амебе стать общеязыковой метафорой.

Третье открытие, микрокиносъемка, для широкой публики было открытием драматургии «невидимого мира». Кинозал превращался в коллективный микроскоп, позволявший следить за борьбой тел странной формы. Научные картины были излюбленным номером программы. Типовой реакцией зрителей бывало смешанное чувство любопытства и гадливости. Та же фирма «Патэ», которая в 1905 г. выпустила пародию на хирургические операции Дуайена, в том же 1905 году издала фильм «*Le déjeuner du savant*», где любознательный ученый завтракает и одновременно изучает свой завтрак под микроскопом. Простым чередованием общего плана и видов в микроскоп добивались ощущения, какого в 1926 г. добился С. М. Эйзенштейн, заставивший зрителя через линзу пенсне рассматривать червивое мясо на броненосце «Потемкин».

Микросъемка послужила поводом к новым метафорам бытия. Упоминавшийся фильм Рейхера и Коммандона о реакции красных кровяных шариков на микроорганизмы, возбуждающие болезнь, был широко показан в России. Н. Шебуев откликнулся: «Вот посмотрите: в вихре галопом мчатся бациллы тифозной горячки. Живая кровь снята вся в безумном беге. Оживлен микрокосм капли воды. Видишь быт невидимых друзей и врагов человека. Видишь войну за отечество, которую ведут эти шарики, — который из них Атилл, или Цезарь, или Наполеон? — И знаешь, что их отечество — я»¹⁸. Ср. тот же (?) фильм в рецепции П. Нилуса: «Я никогда не забуду чудовищной войны микробов в капле крови животного, заболевшего сонной болезнью. Это был настоящий кошмарный сон, это была картина, которой никогда еще не видело, не

могло представить себе человечество. Предо мной извивались отвратительные, жирные колоссальные черви, поглощавшие жизнь крови — сама трагедия могилы раскрылась в кинематографе»¹⁹.

Как и телефон, рентген и микросъемка означали выход за пределы обыденного семиозиса. Кинематограф был новой главой в истории вуаеристики. Встроившись (мысленно или де факто) в ситуацию киносенса, рентген и микроскоп обозначили пределы, за которыми «жизнь как она есть» превращается в зрелище смерти.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Р. Д. Тименчик. К символике трамвая в русской поэзии. — Труды по знаковым системам 21. Тарту, 1987, с. 135—143; он же. К символике телефона в русской поэзии. — Труды по знаковым системам 22. Тарту, 1988, с. 155—163.

² Emmanuelle Toulet. Cinématographe, invention du siècle. Paris, 1988, P. 54. Замечательно, что первый публичный сеанс кинематографа и первое сообщение в печати о изобретении Рентгена были событиями одного и того же дня — 28 декабря 1895 г.

³ Ср.: Г. В. Вдовин. Две «обманки» 1737 года: опыт интерпретации. — Советское искусствознание 24. М., 1988, с. 126—154.

⁴ Homo Novus (А. Р. Кугель). Заметки. — Театр и искусство, 1913, № 35, с. 682.

⁵ А. М. Горький. С Всероссийской выставки. Синемотограф Люмьера. — Одесские новости, 1896, 6 июля, № 3681, с. 2. Лучам Рентгена Горький посвятил два фельетона в «Самарской газете» (23 января, № 18, 5 марта, № 52) за 1896 г.

⁶ O. Winter. The Cinematograph. — New Review, May 1896 (Reprinted in: Sight & Sound, Autumn 1982, p. 296).

С опасениями Уинтера («убить любовь») ср. стихотворение Лоренса Руссела (в переводе К. В. Чибисова), опубликованное в том же 1896 г. в журнале «Лайф»:

Она тонка, стройна; ее скелет
Из хрупких кальция соединений
Лучей катодных всепроникновеньем
Воссоздан здесь. Рентгеновский портрет
Рисует гармоничность позвонков,
Стряхнувших эпидермиса покров.

И в дымке очертаний плоти слабой
Я вижу сердца трепетный овал;
Твою улыбку взор дорисовал,
И я шепчу: «Любимая, я раб твой!»
О жемчуг рта! О полутеней гамма!
Любовь и страсть моя, рентгенограмма.

(Джон Дариус. Недоступное глазу. М., 1986, с. 54; выходные данные на языке оригинала: Jon Darius. Beyond Vision. Oxford — New York, 1984).

⁷ Жорж Садуль. Всеобщая история кино. М., 1958, т. 1, с. 184.

⁸ И. Л. Щеглов. Народ и театр. Спб., 1911, с. 353.

⁹ Цит. по Emmanuelle Toulet, p. 74.

¹⁰ Б. С. Лихачев. История кино в России. Л., 1927, с. 48.

¹¹ Б. В. Чайковский. Младенческие годы русского кино. М., 1928, с. 13—14.

¹² П. Гнедич. Старые балаганы. — Театр и искусство, 1914, № 14, с. 327.

¹³ А. Бенуа. Мои воспоминания. М., 1980, с. 294.

¹⁴ 1900: *Nouvelles luttes extravagantes*; 1901: *Dislocation mystérieuses*; 1903: *Le cake-walk infernal*; *La statue animée*; *Tom Tight et Dul Dum*; *Illusions funambulesques*; 1904: *Le bourreau turc*.

¹⁵ Евг. Маурин. Кинематограф в практической жизни. Пг., 1916, с. 291.

¹⁷ Philippe Néagu. *Géométrisation et abstraction*. Dans: *L'invention d'un regard (1839—1918)*. Paris, 1989, p. 216. Джон Дариус, с. 14—16, 26.

¹⁸ Н. Шебуев. Величайший фантаст. — Солнце России, 19 IX, № X, с. X.

¹⁹ П. Нилус. Торжество современного кинематографа. — Проектор, 1917, № 1—2, с. 4.

ЮБИЛЕЙНОЕ ЗАСЕДАНИЕ, ПОСВЯЩЕННОЕ ПАМЯТИ О. М. ФРЕЙДЕНБЕРГ

(К 100-летию со дня рождения)

Конференция памяти О. М. Фрейденберг проходила 13 и 14 марта 1990 года в стенах Ленинградского университета филологического факультета в рамках XIX межвузовской научно-методической конференции преподавателей и аспирантов. В том, что эта конференция проходила на филологическом факультете ЛГУ, есть своя неумолимая логика. Именно Ольга Михайловна создала первую советскую кафедру классической филологии в СССР и заведовала ею примерно 18 лет с перерывом. Во время блокады университет выехал в Саратов, а Ольга Михайловна осталась в блокадном Ленинграде, где, не взирая на тяготы войны и блокады, занималась научной работой. Так появилось ее «Введение в теорию античного фольклора» (1941—1943 гг.).

После вынужденного выхода на пенсию в 1951 году имя О. М. Фрейденберг на много лет выпало из научной жизни кафедры классической филологии ЛГУ. В книге, выпущенной ЛГУ в 1969 году по случаю 150-летия университета, «История Ленинградского университета» единожды (стр. 347), среди других имен, названо имя ученого.

Только после первой посмертной публикации Ю. М. Лотманом работ О. М. Фрейденберг в Тарту, в 1973 году стало возможным снять табу с имени ученого. В мае 1974 года, в присутствии Р. Р. Орбели — наследницы Ольги Михайловны — был прочтен доклад «Жизнь и творчество О. М. Фрейденберг». Однако некоторые коллеги вели себя столь некорректно, что все закончилось пренебрежительно. И только еще через 15 лет, в марте 1989 года стало возможным, все в тех же стенах ЛГУ, прочесть доклад «О. М. Фрейденберг: организаторская и научная деятельность». Большая аудитория стала тому свидетелем. Пришла убежденность, что конференция памяти О. М. Фрейденберг может занять свое место в научной жизни ЛГУ.

Таким образом, через год, к 100-летию со дня рождения О. М. Фрейденберг и были проведены эти два заседания по кафедре классической филологии ЛГУ. В адрес конференции пришли приветствия от Вяч. Вс. Иванова и Е. Б. Пастернака.

Доклады были представлены научными работниками чрезвычайно широкого профиля и обширной географии.

Украшением юбилейного заседания, вне сомнения, послужили 4 выставки. В первый день были представлены прижизненные и посмертные труды О. М. Фрейденберг. Здесь же можно было ознакомиться с несколькими копиями работ американских ученых (с ними можно соглашаться и не соглашаться), плодотворно разрабатывающих идеи Ольги Михайловны в их широком аспекте. Среди них две работы д. ф. н. К. М. Мосса: «О. М. Фрейденберг и Бахтин» и «Была ли О. М. Фрейденберг марксистской»? Эксцепт этой работы, присланной автором для конференции, был зачитан на заседании второго дня.

Выставка из личного архива Ольги Михайловны была привезена Н. В. Брагинской, постоянным издателем посмертных трудов ученого. Здесь письмо Ольги Михайловны к С. А. Желбелеву, своего рода научное кредо молодого ученого, ободряющая записка Н. Я. Марра, присланная ей во время первой ее защиты, семейный альбом, домашняя анкета (развлечение молодежи начала века), завещание и многое другое. Эта выставка открыла людям, знавшим Ольгу Михайловну и не знавшим ее, много нового. Перед знакомившимися с материалами представляли черты характера сложного, научно-неугомонного, в поисках истины ни перед чем не останавливающегося, трудно переживающего неудачный научный поиск и, в то же время, оптимистического, озорного, полного юмора и острословия. Были представлены также многочисленные зарубежные отклики на посмертные публикации ученого и ее переписку с Б. Пастернаком.

Показательно, что научная конференция памяти О. М. Фрейденберг собрала большую аудиторию: это преподаватели, студенты и научные работники не только ЛГУ, но и других учебных, научных и прикладных институтов Ленинграда и разных городов и, конечно же, воспитанники кафедры. В первый день присутствовало около 80 человек, во второй — более 50. Были и незапланированные выступления. Так, юный психолог поведала о своей увлеченности типом ученого-исследователя О. М. Фрейденберг, а выступивший затем студент выразил свое уважение к концепции ученого, старейший же ученый вспоминал человеческую доброту О. М. Фрейденберг к нему, молодому ученому, начинающему свой путь.

Все вышеизложенное дает надежду, что отныне имя О. М. Фрейденберг прочно войдет в научную компетенцию

достаточно многих ныне и в будущем работающих в области не только античного литературоведения и филологии.

Докладчики любезно предложили резюме своих сообщений. Постараемся по возможности их сгруппировать.

Проф. Б. Н. Путилов (Ленинград). Типологическая преемственность и типологическая вариативность в эпосе.

Доклад посвящен специфике варьирования как одной из важнейших закономерностей эпосотворческого процесса. Выделяются два основных типа варьирования: варьирование на синхронном уровне, развивающее, углубляющее, дополняющее и сдвигающее эпический замысел, но не меняющее его качество, и трансформацию — варьирование на уровне диахронии, в котором материализуется смена исторических (типологических) стадий эпического творчества. Такая смена имеет характер типологической преемственности: на всех уровнях новообразование обнаруживает связь с традицией — не только в формах преобразования ее в структурно-семантическом плане, «отрицания», отталкивания, но в виде разного рода «следов», подтекста. Это касается как отдельных сюжетов и их составляющих, так и жанровых систем (ср. типологические отношения эпоса мифологического — архаического — классического — позднего).

Проф. С. Ю. Неклюдов (Москва). «Значение» и «происхождение» в мифопоэтическом сознании.

В традиционной словесности существует три основных формы презентации образа: номинация, дескрипция и этиология. Первый является прямым указанием на объект или субъект действия, включением его в повествование путем простого названия. Второй — вводит его через описание внешнего вида, внутренней структуры или способа функционирования. Третий — представляет предмет как бы развернутым в ретроспективной временной проекции. Можно говорить об известной жанровой дистрибуции данных форм или, точнее, об их доминантности для разных типов повествования: номинация — характернее для сказки, дескрипция — для эпоса, а этиология — для мифа.

В стадияльном плане есть смысл рассматривать этиологию как сохранение поверхностного слоя этиологического описания, а номинацию — как до предела «свернутую» дескрипцию; речь идет, естественно, не о конкретных случаях, а о самих принципах.

Н. с. Н. В. Злыднева (Москва). К проблеме доизобразительного в живописи (Луч как Вещь).

В сообщении рассматривалась проблема визуализированной Вещи, каковою в живописи является изображение Луча. Этот мотив имеет длительную традицию в истории изобразительного искусства (от Древнего Египта до «лучизма» Н. Гонча-

ровой и М. Ларионова). Способы визуализации Луча определяются характером мифопоэтической образности темы. В качестве носителя ритуального начала изображение Луча обладает глубинным значением пра-формы в изобразительном искусстве и потому связанная с этим проблематика проливает свет на происхождение фигуры как своего рода изобразительном эквиваленте до-ритуала.

К. ф. н. О. А. Сedaкова (Москва). Гипотезы О. М. Фрейденберг и славянский мифологический материал.

Славянская архаика не составляла предмета специального изучения О. М. Фрейденберг (хотя, несомненно, ею учитывалась). «Славянские древности» по преимуществу совпадают с тем культурным срезом, который Фрейденберг называет «хтоническим» и — в особом смысле — «дорелигиозным этапом». Особенно ярко славянский материал иллюстрирует идею Фрейденберг о древнейшем неразличении жизни-смерти (и коррелирующих ему других неразличений того, что позднее становится полярностью). Концепция архаической метафоры как ряда равноправных воплощений единой семантики (не абстрагируемой от всего этого ряда) дает возможность более адекватного чтения символических элементов славянской культуры и их «алогичной» синонимии, что позволяет отнести славянскую культуру к глубочайшей архаике.

К. и. н. А. Г. Левинсон (Москва). К понятию «архаика».

В докладе отмечается, что понятие «архаика» предполагает, помимо ее сущности, — научную методологию, концептуальность ученого, занимающегося семантикой «архаики». В этом смысле ученый — О. М. Фрейденберг — как явление социальное представляет собою объект научного социологического исследования.

Доц. Б. Л. Галеркина (ЛГУ). Тенденция отбора значения из полисемантического ряда в древнегреческой трагедии (на материале Еврипида).

Не отрицая установленных значений слова «агон» всеми словарями начиная с 1831 г. (*Thesaurus linguae graecae*) — в докладе выдвигается иной критерий этого понятия в древнегреческой трагедии. А именно: семантика существительного «агон» предполагает, что один из персонажей в этом противостоянии пассивен — жертвенен. Так предстает в трагедии субъектно-объектное единство, которое подтверждается дополнительно, а возможно и изначально, словосочетанием медиальной формы (чрезвычайно архаичной) глагола 'αγωνίζομαι с существительным того же корня 'αγων. Анализ трагедий Еврипида, особенно имеющих двойную структуру (например «Геракл»), подтверждает эту субъектно-объектную форму мышления, характерную, впрочем, и для других форм идеологии — жанров: фольклора, ритуала, народных сказок и т. п.

Преп. Н. Л. Раевская (Минск). Место сатировской драмы в драматургической тетралогии (об одном исчезнувшем жанре).

В докладе был рассмотрен загадочный феномен последней части тетралогии, изменения характера и значения которого отчетливо выявились уже в творчестве Еврипида. По мнению докладчика, эволюция сатировской драмы была следствием постепенной утраты ею ритуальных функций, изначально присущих древним театральным зрелищам.

Доц. Л. Н. Мушнина (Минск). Своеобразие художественного мышления в смеховых жанрах древнегреческой поэзии.

В докладе дан анализ псевдогомеровской поэмы «Маргит» и ямбографии Гиппонакта. Указывается, в частности, на ошибочность отождествления носителей первого лица в «низовых» жанрах греческой архаической поэзии с их авторами. Обладатели многоликих «я» предстают как носители различных ритуально-обрядовых игр.

Проф. Н. А. Чистякова (Ленинград). Автор в римской поэзии (римская поэзия в системе античных литератур).

Доклад был посвящен вопросу о соотношении греческой и римской литературы, о своеобразии и самобытности каждой из них. Греческая литература создавалась и воспринималась в мире представлений о мифологической правде. Поэтому автор сознавал себя и осознавался аудиторией в его объектно-субъектной ипостаси; он был вдохновлен свыше и вдохновлял окружающих. Инерционность художественного мышления оказалась непреодоленной в художественном творчестве греков. Рим, как будто наследник греческой культуры, на основе своего духовно-этнического опыта, иначе отнесся к образу поэта, а именно, как к субъекту своего творчества, принадлежащего только ему одному.

Проф. Я. Н. Любарский (Ленинград). Проблема авторского «я» в византийской историографии.

Вопрос об авторском самовыражении, как впрочем и большинство других специфических литературоведческих проблем, в применении к византийской словесности практически никогда не ставился. Между тем, конкретное рассмотрение пока что одного наиболее продуктивного жанра византийской словесности — историографии — показывает постепенное усиление авторского начала в произведениях. Своего апогея оно достигает в XI—XII вв. Хотя образ автора, как правило, стилизован, он тем не менее, несет в себе отпечаток индивидуальности писателя. Это легко можно проследить, например, при сравнении самоизображения двух писателей XI в. — Михаила Атталиата и Михаила Пселла, описывающих одни и те же события и делающих это на основе собственного опыта.

Н. с. Н. В. Брагинская (Москва). О. М. Фрейденоберг: комментарий к портрету.

О. М. Фрейденоберг. Фрагменты «Записок», посвященных работе над происхождением романа (неопубликовано).

Посмертная история трудов Фрейденоберг началась почти одновременно в СССР и за рубежом. Публикация Ю. М. Лотмана в 1973 г. в т. 6 ТЗС откликнулась в переводах в США, а в 80-е годы, после выхода «Мифа и литературы» и переведенной уже на многие языки переписки с Б. Пастернаком — в Корнельском университете была защищена диссертация, посвященная О. М. Фрейденоберг; в Гарвардском — готовится перевод «Образа и понятия»; в Европе и США выходят статьи, связанные с наукой и мемуарным наследием Фрейденоберг; в университетах Европы работают семинары и читаются спецкурсы. В СССР — в целом все иначе. Компромисс современных сторонников и противников Фрейденоберг достигнут после публикации переписки в признании Фрейденоберг более художником, нежели ученым. Фрейденоберг, как и большинство теоретических умов, не удовлетворяла установившемуся канону ученого. Одной из форм протеста против идеологизации науки стало присущее в большей мере филологам-классикам обожествление акрибии, превращение последней из средства в цель, что приводило к парадоксальной идеологизации самой акрибии.

Уникальная научная исповедь, содержащаяся в «Записках» Фрейденоберг — мемуарном произведении — позволяет увидеть процесс творчества Фрейденоберг и обнаружить условность и приближенность привычной дихотомии «научный» — «художественный».

У Фрейденоберг был так называемый «поздний старт», она стала студенткой в возрасте 28 лет, обладая знанием 8 европейских языков, мировой литературы, философии, истории искусства, а, главное, сложившимся вне рамок специальности, внутренним миром. Самыми плодотворными оказались для нее самые тяжкие, с точки зрения внешних обстоятельств, годы. Подобно инстинкту жизни и в отличие от профессионального навыка ее дар отвечает на препятствие взлетом. «Любимые» идеи Фрейденоберг, проводимые на филологическом материале, не были изолированными от важнейших констант ее мировосприятия. Для О. М. Фрейденоберг был характерен своего рода монизм — чувство единства бытия, чего-то, стоящего над всем, и искупающего тщету жизни. В своей работе она была виртуозом семантического анализа, обнаруживавшего единую семантику там, где внешняя форма не давала, казалось бы, никаких подсказок.

Эти общие соображения были проиллюстрированы фрагментами из воспоминаний О. М. Фрейденоберг, касающимися

истории создания работы о происхождении греческого романа. Эта работа дала Фрейденберг и высшее счастье открытия, прикосновения к мировым связям, ощущение их объективности. Судьба же этой работы оказалась мучительной социальной, а, следовательно, и научной нереализованности. Работа готовится к печати в Глав. Ред. вост. литературы.

Так прошла много лет готовившаяся конференция.

Н. А. Чистякова
Б. Л. Галеркина

ПАМЯТИ МИРОСЛАВА ДРОЗДЫ

8 апреля 1990 года скончался выдающийся чешский русист М. Дрозда. М. Дрозда родился 1 октября 1924 года в селе Суходол над Лужицей. Он учился на философском факультете Карлова университета в Праге по специальности русский и чешский язык и литература. В 1950 г. он — доктор филологии, с 1951 г. — кандидат филологических наук, с 1956 г. — доцент кафедры русской и советской литературы. В 1962 г. Мирослав Дрозда доктор филологических наук, с 1964 — профессор.

Дрозда заведовал кафедрой русской и советской литературы Карлова университета. Он член Чехословацкого комитета славистов, член редколлегии журнала «Чехословацкая русистика» и ряда других изданий.

В 1950-е годы Дрозда занимался преимущественно историей советской литературы. Уже в ту пору его работы отличались широтой привлекаемого материала и систематичностью. Преодолевая упрощенно-идеологический подход к литературе и официальные установки, он к середине 1960-х годов вырабатывает концепцию «чешского взгляда» на русскую советскую литературу, опирающегося на комплексное, структурное изучение «искусства эпохи». Если в книге «Русская советская литература» (1961) Дрозда, по его собственным словам, стремился, прежде всего, уяснить, чем эта литература отличалась от дореволюционной, то в книге «Бабель. Леонов. Солженицын» (1966) он, нередко полемизируя с самим собой, старается установить «границы» и «историческую изменчивость» ее модели, основанной на отождествлении «личности и целого», на подчинении «частного человека» принципу «человека коллективного».

В советской прозе 1960-х гг. его привлекают такие имена, как Казаков, Конецкий, Владимов («Современная советская литература I. Русская проза», 1963). В конце 60-х годов Дрозда плодотворно изучает отношения М. Горького с русским модернизмом и авангардом.

В период так называемой «нормализации» (1968—1969 гг.) профессор Дрозда был изгнан из Карлова университета и лишен возможности печататься в Чехословакии. С 1970 года его работы выходят преимущественно в чешском самиздате и за рубежом, а на родине ему приходится печататься под чужими именами (сам он называл 15 таких «псевдонимов»). Обобщением его исследований явится находящаяся в печати монография «Нарративные маски русской прозы от Пушкина до Белого» (один из авторов этого некролога в начале перестройки безуспешно предлагал ее издательству «Художественная литература» в Москве. По-русски она выйдет в Амстердаме, по-чешски — в Праге).

М. Дрозда изучает творчество Бунина, Ремизова, Сологуба, Л. Андреева, Блока, Пастернака, а также продолжает заниматься историей русской литературы советского периода (Вс. Иванов, Платонов, Шукшин, Распутин, Битов) и типологическими сопоставлениями (Леонов — Достоевский, Кафка — Белый, Замятин — Зоценко).

Почти два десятилетия профессору Дрозде приходилось работать не по специальности. В конце 80-х годов, пройдя конкурс, в котором участвовало несколько десятков европейских ученых, он был приглашен заведовать кафедрой славистики Венского университета (перед этим несколько месяцев он замещал заведующего кафедрой славистики Тюбингенского университета, проф. Р.-Д. Клюге). После «бархатной революции» ноября 1989 года он испытал радость возвращения на родной факультет Карлова университета, на чем, в частности, настаивали сами студенты (ехать в Вену ему уже не разрешил врач).

* *
*

Мирек Дрозда останется в памяти историков науки как крупный исследователь литературы и культуры конца 19 — начала 20 века. Но в памяти его друзей он останется еще и как человек не только обаятельного характера, но и особой, специфической чешской храбрости. Это был мужественный человек. Он стойко переносил лишения, которыми щедрая судьба наделяла его богато. Поведение его можно было бы назвать героическим. Таким оно на самом деле и было. Но облекалось оно в такую простоту, иронию, отсутствие риторики и рисовки, что высокие слова применительно к нему казались друзьям неадекватно театральным. А театральности в нем не было нисколько. Он слишком любил и ценил простую жизнь. Я помню, как нам довелось повидаться в период, когда ему приходилось преодолевать материальные трудности и бороться за то, чтобы созданные им труды доходили до чита-

телей. Но в обращении он был, как всегда, прост и весел, с увлечением рассказывал об искусстве собирать грибы и даже импровизировал теорию роли собирания грибов в культуре вообще и в чешской культуре особенно. С ним было весело, и забывались трудности, которые ему приходилось преодолевать, и даже те подлые удары, которые наносило тогдашнее политическое руководство, преследуя его детей.

Это был очень большой человек. И мы, кто его знали и любили, всегда видели особенности его личности в его статьях и книгах. Один из нас имел счастье написать предисловие к большому труду о повествовании в русской прозе, над которым Мирек работал несколько лет в очень трудной обстановке. Он не дождался выхода этой книги.

З. Минц , Ю. Лотман

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
Ю. М. Лотман. О динамике культуры	5
А. Я. Гуревич. Избиение кошек в Париже или Некоторые проблемы символической антропологии	23
М. Б. Плеханова. Житие Меркурия Смоленского как памятник исторической мысли периода московской государственности	35
М. Л. Гаспаров. Ломоносов и Тредиаковский — два типа новаторов стиха	57
Е. А. Погосян. К проблеме поэтической символики панегирической поэзии Ломоносова	64
Ю. М. Лотман. О русской литературе классического периода. Ввод- ные замечания	79
П. Х. Тороп. Достоевский: история и идеология	92
М. Б. Ямпольский. Подземный Париж: мифология, топография, наррация	103
<u>13. Г. Минц]. «Забытая цитата» в поэтике русского постсимво-</u> лизма	123
Ю. Г. Цивьян. Рентген, хирургия, микроскоп в семиотике раннего кино (к постановке вопроса)	137
Б. Л. Галеркина, Н. А. Чистякова. Юбилейное заседание, посвящен- ное памяти О. М. Фрейденберг (к 100-летию со дня рожде- ния)	144
Памяти Мирослава Дрозды	151

CONTENTS

Editorial note	3
Yu. M. Lotman. On dynamics of culture.	5
A. Ya. Gurevich. Slaughter of cats in Paris or Some problems of Symbolist anthropology.	23
M. B. Plyukhanova. Mercury Smolensky's biography as a monument of historical thought of the period of Moscow statehood.	35
M. L. Gasparov. Lomonosov and Trediakovsky — two types of verse innovators.	57
Ye. A. Pogosyan. On the problem of poetic symbols in Lomonosov's panegyric poetry.	64
Yu. M. Lotman. On Russian literature of the classical period. Introductory notes.	79
P. H. Torop. Dostoevsky: history and ideology.	92
M. B. Yampolsky. The underground Paris: mythology, topography, narration.	103
Z. G. Mints []. «Forgotten quotation» in the poetics of Russian Post-symbolism.	123
Yu. G. Tsvyanyan. X-ray, surgery and microscope in the semiotics of early cinematography (statement of a question).	137
B. L. Galerkina, N. A. Chistyakova. Jubilee session on O. M. Freidenberg's centenary.	144
In memoriam Miroslav Drozda.	151

SISUKORD

Toimetuselt	3
J. Lotman. Kultuuri dūnaamikast.	5
A. Gurevits. Kassitapp Pariisis ehk Mõned sūmboolse antropoloogia probleemid.	23
M. Pljuhhanova. Merkuri Smolenski elulugu kui moskva riikluse perioodi ajaloomõtte mälestis.	35
M. Gasparov. Lomonossov ja Trediakovski — kaks värsiuuendaja tüüpi.	57
J. Pogosjan. Lomonossovi panegüürlise luule poeetilise sūmboolika probleemist.	64
J. Lotman. Klassikalise perioodi vene kirjandusest. Sissejuhatavaid märkusi.	79
P. Torop. Dostojevski: ajalugu ja ideoloogia.	92
M. Jampolski. Maa-alune Pariis: mütoloogia, topograafia, narratiiv.	103
[Z. Mints]. «Ununenud tsitaat» vene postsūmbolismi poeetikas.	123
J. Tšivjan. Röntgen, kirurgia, mikroskoop varase kino semiootikas (küsimuse asetuseks).	137
B. Galerkina, N. Tšistjakova. O. Freidenbergi mälestusele pühendatud juubellistung (100. sünniaastapäevaks)	144
Miroslav Drozdat mälestades.	151

Ученые записки Тартуского университета.
Выпуск 936.
Семиотика и история.
Труды по знаковым системам XXV.
Тартуский университет.
ЭР, ЕЕ2400, г. Тарту, ул. Юликооли, 18.
Ответственный редактор Ю. М. Лотман.
Корректор В. Столович.
10. 96. 9. 75. 700. Зак. 3400.
Цена 15 руб.
Тартуская типография.
ЭР, ЕЕ2400, г. Тарту, ул. Юликооли 17/19.

