

Тартуский университет
Кафедра русской литературы

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК

4

О•Г•И
Москва 2014

УДК 003+82(091)
ББК 71.0
Л80

Редакционный совет:

Л. Н. Киселева, М. Ю. Лотман, С. Ю. Неклюдов, А. Л. Осповат, П. Тороп,
Б. А. Успенский, Т. В. Цивьян

Сборник составлен и подготовлен к печати кафедрой русской литературы
Тартуского университета

Над сборником работали: М. В. Боровикова, Р. С. Войтехович, Т. Т. Гузай-
ров, С. И. Долгорукова, Л. Н. Киселева, Р. Г. Лейбов, Л. Л. Пильд,
Т. Н. Степанищева

Редакторы сборника: Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева

Л80 Лотмановский сборник. 4. / Редакторы Л. Н. Киселева, Т. Н. Степани-
щева. — М.: ОГИ, 2014. — 664 с.

ISBN 978-5-94282-736-6

Четвертый выпуск собран по материалам международного Лотмановского конгрес-
са «Многоязычие культуры», прошедшего в Тарту в 2012 г. и посвященного 90-летию
Ю. М. Лотмана и 85-летию З. Г. Минц. Особый раздел сборника составляют воспоми-
нания о самих Лотманах.

УДК 1)
ББК 7

ISBN 978-5-94282-736-6

© Авторы статей, 2014
© Кафедра русской литературы Тартуского
университета, составление, 2014
© ОГИ, 2014

Содержание

От составителей	7
Международный конгресс «Многоязычие культуры», посвященный 90-летию со дня рождения Ю. М. Лотмана (28.02–2.03.2012). Программа	11

СТАТЬИ

Мария Плюханова. Явленная икона в XV веке: о происхождении Колочской-Смоленской-Казанской	27
Анти Селарт. Тайна купцов, забота дипломатов: русский язык в средневековой Ливонии	46
Лариса Петина. «Album amicorum» Ганса Арпенбека: Об особенностях альбомного многоязычия	59
Елена Погосян. Надписи, изображения и архитектура в иконостасе Преображенского собора в Ревеле	78
Мария Сморжевских-Смирнова. Многоязычие военной панегирики петровской эпохи (на примере иконостаса Преображенской церкви Ревеля/Таллина)	103
Барбара Леннkvист. Открытие русского эроса: «Езда в Остров любви» Тредиаковского	115
Лаура Росси. (Мнимый) «капуцинский текст» русской культуры XVIII — начала XX вв.	127
Инна Булкина. «Антипаломничество»: киевские путешествия кн. И. М. Долгорукова на фоне малороссийских травелогов начала XIX века	151
Алина Бодрова. Об еще одной «французской шалости» Баратынского: к истории стихотворения «Леда»	164
Сурен Золян. Магическое у Пушкина — семантика и поэтика (магия рукописи)	178
Татьяна Степанищева. К истории пушкинских «Братьев-разбойников»: ранняя рецепция поэмы	188

Александр Долинин. Кавказские врата (Дарьяльское ущелье в «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года»)	201
Екатерина Лямина, Александр Осповат. Об одной нарративной уловке Пушкина	217
Маргарита Лекомцева. «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в свете коммуникативной ситуации	227
Тимур Гузаиров. «Башаринский» план Пушкина (из комментариев к «Истории пугачевского бунта» и «Капитанской дочке»)	238
Алексей Вдовин, Роман Лейбов. Пушкин в школе: curriculum и литературный канон в XIX веке	247
Дамиано Ребеккини. Научная диглоссия в историческом образовании Александра II (Лекции о Петре Великом)	260
Любовь Киселева. Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг.	277
Михаил Велижев. «Безумие» и «закон» в николаевское царствование: Петр Чаадаев и Альфонс Жобар	296
Карла Мария Соливетти. «В Херсонскую их! Пусть их там живут!»: направление походов Чичикова	307
Владимир Паперный. Истоки «антитолстовского направления» в русской религиозной мысли середины XIX века	320
Наталья Осипова. Азбука Л. Н. Толстого как идеологический проект	333
Анна Литвина, Федор Успенский. Три судьбы двух сюжетов (Лев Толстой и мемуарные очерки В. А. Шомпулева)	347
Леа Пильд. Метафорика и образность в стихотворных посланиях Фета Л. Н. Толстому	362
Вадим Парсамов. «Билет на вход» Ивана Карамазова (к проблеме «Достоевский и Жозеф де Местр»)	373
Майя Кучерская, Александр Лифшиц. Лесков-миссионер	382
Давид Бетеа. Соловьев и Дарвин: между Софией и «выживанием сильнейших»	392
Мария Боровикова. О цикле Марины Цветаевой «Бессонница»	404
Роман Войтехович. Композиция книги Марины Цветаевой «Версты» (1921)	416
Евгения Табориская. Россия и Европа в воронежских стихах О. Мандельштама (мотив города)	432

Татьяна Цивьян. Мандельштам через посредника (Из заметок русского читателя книги Ремо Факкани <i>Osip Mandel'stam. Ottanta poesie</i>)	443
Павел Успенский. «Лиры лабиринт»: почему В. Ф. Ходасевич назвал четвертую книгу стихов «Тяжелая лира»?	448
Геннадий Обатнин. Из наблюдений над темой «Вяч. Иванов и перевод»	467
Олег Лекманов. О двух редакциях одного перевода Даниила Хармса	494
Николай Зубков. К характеристике советского литературного быта (по материалам библиотеки А. Е. Крученых)	501
Константин Поливанов. «Доктор Живаго»: художественный язык романа и язык интерпретации	509
Петер Алберг Йенсен. Два вида диалогичности у Бахтина: диалогичны ли оба?	519
Андрей Немзер. «Про женщину и про солдата»: об одном сквозном сюжете поэзии Давида Самойлова	532
Татьяна Сташенко. Диалог с двойником: образ Франца Шуберта в лирике Д. Самойлова	549
Ирина Головачева. Двойник эмигранта: «другой» как Я в автореференциальной прозе	558
Янина Курсите-Пакуле, Рута Иргенсоне. Сема камня в балто-славянском сакральном пространстве	567
Людмила Спроге. «Koņevskis viņas dzemē gāja: В ее прожорливой пучине навеки скрылся Коневской...» (о поэме 1920 г. латышского писателя Антонса Аустриныша)	578
Дмитрий Иванов. «Семьдесят четыре „Ревизора“». О методах трансляции советского театрального канона в Эстонии	586
Николай Богомолов. Художественный язык и социокультурные страты позднесоветского общества	598
Сирье Олеск. Яан Каплинский — эмигрант, который не эмигрировал	606
Елена Сморгунова. Русская Библия и библеистика: несколько наблюдений над эволюцией языковых проблем в последнюю четверть XX в.	617

ЛОТМАНЫ В НАУКЕ И В ЖИЗНИ

Михаил Мейлах. Oberiutiana tartuensis, или У истоков обэриутоведения: Тарту, 1965—1967	627
--	-----

Вечер воспоминаний 2 марта 2012 г.	645
Лариса Найдич	645
Юрий Фрейдин	647
Томас Венцлова	648
Юрий Цивьян	654
Роман Тищенко	655
Мариэтта Чудакова	656
Александр Осповат	660
Леонид Столович	661

От составителей

Серия издательства ОГИ «Лотмановский сборник» имеет уже долгую историю. Первый выпуск вышел из печати в 1995 г. Он был собран вскоре после кончины Юрия Михайловича Лотмана и содержал материалы из его архива, в частности бесценные «Не-мемуары», а также воспоминания о нем, статьи о его наследии. Однако сборник содержал и исследования, продолжающие научную традицию Лотмана. Этот раздел получил знаковое название — «Венок Лотману». По сути, все выпуски серии могли бы так называться.

Второй «Лотмановский сборник» (1997) также включал архивные публикации «Из портфеля тартуских изданий», в том числе статью Ю. М. Лотмана «Между эмблемой и символом». Основной корпус составляли работы соратников, учеников или последователей Лотмана. Отдельный раздел был посвящен «московскому тексту» русской культуры. В нем развивались идеи, впервые вошедшие в научный оборот после публикации тома «Семиотика города и городской культуры: Петербург» в серии тартуских «Трудов по знаковым системам» (1984).

Третий выпуск (2004) — самый большой по объему — содержал материалы тартуского Лотмановского конгресса 2002 г. «Семиотика культуры: культурные механизмы, границы, самоидентификации», точнее — секции «Русская культура *sub specie semioticae lotmanianae*», с добавлением материалов из портфеля издательства ОГИ, а также «Молодежных Лотмановских чтений», прошедших в РГГУ в 2000 г.

Настоящий — четвертый — выпуск «Лотмановского сборника» собран по следам международного Лотмановского конгресса «Многоязычие культуры», прошедшего в Тарту в 2012 г. Конгресс, как и предыдущий, был посвящен юбилейным датам. 2012-й — это год 90-летия Ю. М. Лотмана и 85-летия З. Г. Минц.

Тема конгресса была связана с одной из любимых идей Ю. М. Лотмана, сформулированной в ряде работ рубежа 1960—1970-х гг. и повторенной в последней прижизненной книге ученого «Культура и взрыв»:

Представление о возможности одного идеального языка как оптимального механизма для выражения реальности является иллюзией. Минимальной работающей структурой является наличие двух языков и их неспособность, каждого в отдельности, охватить внешний мир. Сама эта неспособность есть не недостаток, а условие существования, ибо именно она диктует необходимость *другого* (другой личности, другого языка, другой культуры). Представление об опти-

мальности модели с одним предельно совершенным языком заменяется образом структуры с минимально двумя, а фактически с открытым списком разных языков, взаимно необходимых друг другу в силу неспособности каждого в отдельности выразить мир. Языки эти как накладываются друг на друга, по-разному отражая одно и то же, так и располагаются в «одной плоскости», образуя в ней внутренние границы. Их взаимная неперево­димость (или ограниченная пере­водимость) является источником адекватности внеязыкового объекта его отражению в мире языков. Ситуация множественности языков исходна, первична, но позже на ее основе создается стремление к единому, универсальному языку (к единой, конечной истине). Это последнее делается той вторичной реальностью, которая создается культурой*.

Таким образом, тема конгресса позволила охватить максимально широкий круг явлений культуры (в первую очередь словесности, но и других видов искусства), рассматриваемых как текст. Столкновению и взаимодействию разных языков (в семиотическом смысле) внутри одного текста, а также внутри литературного и исторического контекстов были посвящены многие доклады, прозвучавшие в Тарту 28 февраля — 2 марта 2012 г.

Работа конгресса, организованного совместными усилиями кафедры русской литературы и отделения семиотики Тартуского университета, проходила по секциям и в двух направлениях — семиотическом и филологическом. Статьи, подготовленные на основе докладов, прочитанных в семиотических секциях, выборочно публикуются в Тарту, в издании отделения семиотики «Acta Semiotica Estica», филологические — в настоящем сборнике.

В программу филологического направления было включено 80 докладов ученых из Армении, Германии, Латвии, Литвы, Израиля, Италии, России, США, Украины, Финляндии, Франции, Чехии, Швеции, Эстонии. К сожалению, не все участники представили свои статьи для публикации в «Лотмановском сборнике», некоторые прислали другие тексты (читатель может убедиться в этом, сравнив публикуемую ниже программу конгресса и содержание тома). Однако в целом статьи, вошедшие в «Лотмановский сборник 4», развивают тему многоязычия культуры.

Говоря о проблематике, разрабатываемой авторами настоящего издания, следует отметить, что особое внимание было сосредоточено на проблемах перевода и диалога (в семиотическом смысле), а также взаимодействия нескольких естественных или же поэтических языков в тексте и происходящих в результате этого трансформациях, на статусе различных языков в культурных практиках. Однако ни одно семиотическое исследование в области языка и словесности не может обойтись без изучения вопросов текстологии, композиции, жанра, мотивного и интертекстуального анализа. Если говорить о писателях, ставших предметом представленных в сборнике исследований, то среди них немало тех, кто занимал Ю. М. Лотмана. В первую очередь это Пушкин, затем Гоголь, Толстой, Тредиаковский, Баратынский, но также и авторы, тем или иным образом входившие в орбиту его

* Лотман Ю. М. Культура и взрыв // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 13.

научного интереса: Чаадаев, Достоевский, Лесков, Фет, Цветаева, Мандельштам, Пастернак, Д. Самойлов, Я. Каплинский, М. М. Бахтин. В сборник вошли работы и по фольклору, и по культуре Древней Руси. Русская культура конца XIX — начала XX в., бывшая преимущественным предметом исследований Э. Г. Минц, также богато представлена — назовем кроме перечисленных авторов В. Соловьева, Вяч. Иванова, Ходасевича, Крученых, Хармса и других обэриутов.

Особый раздел составляют воспоминания о самих Лотманах. В рамках конгресса был организован специальный вечер, где выступали их коллеги, родственники и ученики. Отредактированные транскрипты этих выступлений завершают сборник.

Лотмановский конгресс 2012 г. в очередной раз продемонстрировал жизнеспособность лотмановских идей и той школы, которую называют иногда тартуско-московской, иногда — московско-тартуской, хотя она давно переросла эти пространственные границы. У ее истоков стояли Юрий Михайлович Лотман и Зара Григорьевна Минц. Они вдохнули в школу тот дух научного братства, который до сих пор объединяет людей разных поколений, живущих и работающих в разных странах. Этот дух вовлекает в тартуское (по центру притяжения) сообщество молодых исследователей, у которых не было счастья лично общаться с Лотманами.

Сердечное спасибо всем участникам международного Лотмановского конгресса «Многоязычие культуры», спасибо авторам, предоставившим свои статьи для публикации, спасибо издательству ОГИ, несмотря ни на какие трудности, не отказавшемуся от продолжения серии, спасибо всем, кто трудился над подготовкой к печати настоящего издания.

INTERNATIONAL CONGRESS CULTURAL POLYGLOTISM

To the anniversary of Juri Lotman's 90th birthday
Tartu, February 28 – March 2, 2012



МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС МНОГОЯЗЫЧИЕ КУЛЬТУРЫ

посвященный 90-летию Ю.М. Лотмана
Тарту, 28 февраля – 2 марта 2012

Congress is organized by the Department of Semiotics, Institute of Philosophy and Semiotics, and Chair of Russian Literature, Institute of Germanic, Romance and Slavonic Languages and Literatures, Faculty of Philosophy of Tartu University.

Members of the Organizing Committee: M. Borovikova, T. Guzaïrov, D. Ivanov, L. Kisseljova, R. Leibov, L. Pild, T. Remm, S. Salupere, T. Stepanischeva, P. Torop, A. Vdovin, A. Ventsel, R. Voitehovich

Organizing Committee is very thankful to the University of Tartu, Tartu City Council and Government, Estonian Gambling Tax Council, Estonian Graduate School of Culture Studies and Arts and Graduate School of Linguistics, Philosophy and Semiotics (European Social Fund) and Centre of Excellence in Cultural Theory (European Regional Fund) for the finance support.

Special thanks to Gleb Netchvolodov for the Congress logotype, poster and overall design.

Конгресс организован отделением семиотики Института философии и семиотики и кафедрой русской литературы Института германской, романской и славянской филологии философского факультета Тартуского университета.

Члены организационного комитета: М. Боровикова, А. Вдовин, А. Венцель, Р. Войтехович, Т. Гузаиров, Д. Иванов, Л. Киселева, Р. Лейбов, Л. Пильд, Т. Ремм, С. Салупере, Т. Степанищева, П. Тороп.

Оргкомитет благодарит Тартуский университет, Тартуское городское собрание и Тартускую городскую управу, Фонд налога на азартные игры, Эстонскую докторскую школу культурологии и искусств и докторскую школу лингвистики, философии и семиотики (Европейский социальный фонд), а также Центр теории культуры СЕСТ (Европейский фонд регионального развития ЕС) за финансовую поддержку.

Благодарим Глеба Нечволодова за создание эмблемы конгресса, плаката и за общий дизайн программы.

INTERNATIONAL CONGRESS
„CULTURAL POLYGLOTISM,,
To the 90th Anniversary of Juri Lotman
(Tartu, February 28 — March 2, 2012) /
МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
«МНОГОЯЗЫЧИЕ КУЛЬТУРЫ»,
посвященный 90-летию Ю. М. Лотмана
(Тарту, 28 февраля — 2 марта 2012)

**TUESDAY, 28 FEBRUARY 2012 / ВТОРНИК,
28 ФЕВРАЛЯ 2012**

**Plenary Session at the Assembly Hall of the University
of Tartu (University Main building, Ülikooli 18)**

Opening Ceremony: *Rector of Tartu University* **Prof. Alar Karis**. Awar-
dees of the Lotman Scholarship 2012.

Boris Uspenskij (*Russia, Moscow*). Europe as Metaphor and Metony-
my in Relation to the History of Russia.

Margherita De Michiel (*Italy, Bologna*). Every Understanding is Mis-
understanding.

29 FEBRUARY 2012 / 29 ФЕВРАЛЯ 2012

Jakobi 2 — 306
Chair — Kalevi Kull

Peeter Torop (*Estonia, Tartu University*). Typology of Cultural Polyglot-
ism.

Richard L. Lanigan (*USA, Southern Illinois University at Carbondale*).
Culturology and Communicology: Phenomenological Polyglotism as
the Extension of Juri Lotman's Autocommunication Thesis.

Anna Maria Lorusso (*Italy, University of Bologna*). Forms of Polyglot-
ism / Forms of Polychronism.

Laura Gherlone (*Estonia, Tartu University*). Cultural Polyglotism in the
Light of the Scientific Polyglot Method.

Lossi 3 — 307
Chair — Daniele Monticelli

- Oleg B. Zaslavskii** (*Ukraine, Kiev University*). On Language as an Underlying Idea in Painting.
- Elin Sütiste** (*Estonia, Tartu University*). Translation History and Cultural Memory.
- Ambra Zaghetto** (*Italy, University of Milano Bicocca*). Musical Visual Vernacular: How the Deaf People Translate the Sound Vibrations into the Sign Language. An Example from Italy.
- Jonathan Roper** (*Estonia, Tartu University*). Lost, Kept, and Gained in Translation: the Fate of Alliteration.

Лосси 3 — 405
Председатель — Б. Успенский

- Мария Сморжевских-Смирнова** (*Эстония, Таллинн*). Многоязычие военной панегирики Петровской эпохи.
- Барбара Леннквист** (*Финляндия, Турку*). Перевод культуры: езда Тредиаковского по «Острову Любви».
- Кирилл Осповат** (*Германия, Берлин*). Об «Оде, выбранной из Иова» Ломоносова: поэзия, вера, наука.
- Кирилл Рогов** (*Россия, Москва*). Видимое и невидимое у Ломоносова: между метафорой и аллегорией.

Лосси 3 — 406
Председатель — А. Байбурин

- Сергей Неклюдов** (*Россия, Москва*). «Языки» легенды: перевод, интерпретация, сюжетные трансформации.
- Янина Курсите-Пакуле, Рута Ииргенсоне** (*Латвия, Рига*). Сема камня, дерева, металла в балто-славянском сакральном пространстве.
- Татьяна Черниговская** (*Россия, Петербург*). Понимание «другого» и Theory of Mind как основа эволюции сознания.
- Николай Вахтин** (*Россия, Петербург*). Где границы «языка L»? Русско-эскимосская интерференция.

Jakobi 2 — 306
Chair — Kaie Kotov

- Kyohei Norimatsu** (*Japan, Tokio University*). Place of Polyglotism in Bakhtin, Lotman, and the Russian Post-Semiotic School.
- Daniele Monticelli** (*Estonia, Tallinn University*). Novelty out of Plurality: Polyglotism and Explosion in Lotman's Later Thought.
- Soo-Hwan Kim** (*South-Korea, HUFs, Seoul*). Lotmanian Explosion: from Peripheral Space to Disjointed Time.
- Loreta Mačianskaite** (*Lithuania, Vilnius University*). After the Explosion: The Transformation of the Writer's Image in Post-Soviet Lithuanian Society.

Lossi 3 — 307
Chair — Katalin Kroó

- Ekaterina Velmezova** (*Switzerland, Lausanne University*). On Semiotic Mechanisms Permitting Transference of Linguistics into Literature (on the Example of A. Solzhenitsyn's Prose).
- Tom Boyle** (*Estonia, Tartu University*). Models of Literature, Literature as a Model.
- Karlina Vaivade** (*Estonia, Tartu University*). An Intersemiotic Translation of a Song „They Danced On Summer„.
- Federico López-Terra** (*Universidad Autónoma de Madrid*). Looking for the 'Other'. Analysing Culture through Literature: a Sociosemiotic Approach.

Лосси 3 — 405
Председатель — Ф. Успенский

- Елена Сморгунова** (*Россия, Москва*). Русская Библия и библеистика — несколько наблюдений за эволюцией языковых проблем в последнюю четверть XX в.
- Лариса Петина** (*Эстония, Таллин*). Album amicorum Ганса Арпенбека: комментарий к русским записям.
- Елена Погосян** (*Канада, Альберта*). Слово и образ в иконостахах Ивана Зарудного.
- Инна Булкина** (*Украина, Киев*). Киевское путешествие кн. И. М. Долгорукого как антипаломничество.

Lossi 3 — 406
Председатель — К. Поливанов

- Юрий Фрейдин** (*Россия, Москва*). Текст в пространстве текстов и спектр семиотических языков автора и восприимчивых.
- Михаил Безродный** (*Германия, Гейдельберг*). К интерпретации новеллы Достоевского «Елка и свадьба».
- Михаил Лотман** (*Эстония, Таллинн — Тарту*). Метрическое многоязычие текста.
- Вадим Семенов** (*Эстония, Нарва*). Метрическая неоднозначность стиха как средство смещения культурного кода читателя русской поэзии XX в.

Jakobi 2 — 306
Chair — Maarja Saldre

- Tiit Remm** (*Estonia, Tartu University*). Polyglotism in spatial modeling.
- Aarne Ruben** (*Estonia, Tallinn University*). Absurd Sign as a Camouflage.
- Alexander Kozin** (*Germany, Freie Universität Berlin*). The Inverse Image: Toward the Cultural Meaning of the Russian 18th Century Lubok.
- Oleg Zaslavskii** (*Ukraine, Kiev University*). Structural Paradoxes of Pseudobroken Text.

Lossi 3 — 307
Chair — Silvi Salupere

- Bogusław Zytko** (*Poland, Gdansk University*). Проблема устность/письменность в культурологической концепции Ю. М. Лотмана.
- Ülle Pärli** (*Estonia, Tartu University*). Юрий Лотман — «друг парадоксов».
- Jelena Grigorjeva** (*Estonia, Tartu University*). О структуре двойной герменевтической спирали.
- Larissa Naiditch** (*Israel, The Hebrew University of Jerusalem*). Юрий Михайлович Лотман и Лидия Михайловна Лотман — творческое взаимодействие и общность научных концепций.

Лосси 3 — 405
Председатель — С. Неклюдов

Федор Успенский (Россия, Москва). Франсуа Вийон и Древний Египет в стихотворении Осипа Мандельштама «Чтоб, приятель и ветра и капель...».

Татьяна Цивьян (Россия, Москва). Мандельштам через посредника (из заметок русского читателя книги Ремо Факкани *Osip Mandel'stam. Ottantapoesie*).

Евгения Таборисская (Россия, Петербург). Россия и Европа в «Воронежских тетрадах» Мандельштама.

Георгий Левинтон (Россия, Петербург). Из комментариев к Мандельштаму.

Лосси 3 — 406
Председатель — Н. Вахтин

Александр Лавров (Россия, Петербург). Эпистолярное наследие М. Волошина: утраченное и найденное.

Геннадий Обатнин (Финляндия, Хельсинки). Русские символисты и перевод: из наблюдений над темой.

Лиана Петросян (Армения, Ереван). «Поэтическое косноязычие» Белого — механизмы лингвистической связности романа «Петербург».

Олег Лекманов (Россия, Москва). О многоязычии источников «Реквиема» А. Ахматовой.

Лосси 3 — 425
Председатель — М. Плюханова

Сурен Золян (Армения, Ереван). Магическое у Пушкина — поэтика и семантика.

Татьяна Степанищева (Эстония, Тарту). О литературной рецепции «Братьев разбойников» Пушкина.

Александр Долинин (США, Мэдисон). Восток и Запад у Пушкина: «Стамбул гяуры нынче славят...».

Александр Осповат (Россия, Москва). О стилистической какофонии в «Повестях Белкина».

1 MARCH 2012 / 1 MÄRTA 2012

Jakobi 2 — 306
Chair — Silver Rattasepp

Suren Zoljan (*Armenia, Erevan University*). Text as Semantic Unity — the Formal Model of Juri Lotman's Notion of Text.

Remo Gramigna (*Estonia, Tartu University*). Zones of Common Competences: A Comparison of Juri Lotman's Communication Model and Umberto Eco's Schema of Cognitive Types and Nuclear Content.

Tyler Bennett (*Estonia, Tartu University*). Juri Lotman and the Aesthetics of Reflexive Modelling.

Tanel Pern (*Estonia, Tartu University*). Semiotic Modelling: From Models to Modelling Processes.

Lossi 3 — 307
Chair — Katre Pärn

Kalevi Kull (*Estonia, Tartu University*). Juri Lotman's Legacy in Modelling of Semiosis.

Dalia Satkauskyste (*Lithuania, Vilnius University*). Juri Lotman — a Sociologist of Culture?

Kaie Kotov (*Estonia, Tartu University*). Diverse Matters: The Necessity of Complementary Viewpoints in Semiotic Analysis.

Maarja Saldre (*Estonia, Tartu University*). Lotmanian Perspective on Transmediality: From Communicative Strategy to Cultural Auto-communication.

Лосси 3 — 405
Председатель — Е. Погосян

Вадим Парсамов (*Россия, Москва*). 1812 г. и метаязыки культуры (Ж. де Сталь, Г. Ф. Фабер, Ж. де Местр о характере войны).

Екатерина Лямина (*Россия, Москва*). Три исторических реплики: О функционировании русско-французского двуязычия в первой четверти XIX в.

Алина Бодрова (*Россия, Петербург*). Об одной «французской шалости» Баратынского: к истории стихотворения «Леда».

Роман Лейбов (*Эстония, Тарту*). Язык топонимов и язык рифм в русской поэзии.

Lossi 3 — 406

Председатель — О. Лекманов

Людмила Зайонц (*Россия, Москва*). Пушкин, Хлебников, Скворода и «беспредельное дерево» Николая Заболоцкого.

Татьяна Смолярова (*США, Нью-Йорк*). Рождение на стыке: метонимия в стихотворении Николая Заболоцкого «Отдыхающие крестьяне».

Андрей Немзер (*Россия, Москва*). «Чужие» сюжеты в лирике Давида Самойлова.

Татьяна Стащенко (*Эстония, Тарту*). Полисемантизм образов в книге стихов Д. Самойлова «Улица Тооминга».

Jakobi 2 — 306

Chair — Timo Maran

Jelena Grigorjeva (*Estonia, Tartu University*). On the Structure of Double Hermeneutic Spiral (DHS).

Zdzislaw Wasik (*Poland, Philological School of Higher Education in Wroclaw*). Coping with Polydiscursivism in the Praxeological and Axiological Semiospheres of Culture.

Ott Heinapuu (*Estonia, Tartu University*). Dialogue Between Traditional Culture and National Identity: Sacred Natural Sites in Estonia.

Tatjana Kuzovkina, Igor Pilshchikov, Gabriel Superfin, Mikhail Trunin (*Estonia, Tallinn University*). An Overview of Juri Lotman's Archive at Tallinn University.

Lossi 3 — 307

Chair — Kati Lindström

Felipe Cuervo (*Estonia, Tartu University*). Phenomenology, Languages, and Literature.

Virginija Cibarauskė (*Lithuania, Vilnius University*). Dialogue with the Past: Cultural Memory in Contemporary Lithuanian Poetry.

Katalin Kroó (*ELTE University, Budapest*). Dynamic Genre „Languages„ in the Literary Work — Thematics, Semantics, Semiotics.
Taras Boyko (*Estonia, Tartu University*). The Role of the Interpreter or Trickster Travels: In between Cultures, Languages, Religions.

Лосси 3 — 405
Председатель — Н. Богомолов

Роман Тименчик (*Иерусалим, Израиль*). Еще раз о городском тексте.
Томас Венцлова (*США, Йель*). «Мужской» и «женский» дискурс: Каролина Павлова и Марина Цветаева.
Мария Боровикова (*Эстония, Тарту*). К проблеме взаимодействия поэтических миров: Цветаева и Фет.
Роман Войтехович (*Эстония, Тарту*). Принципы «блоковской» композиции в лирике Цветаевой.

Лосси 3 — 406
Председатель — А. Немзер

Дмитрий Иванов (*Эстония, Тарту*). К эволюции романтической концепции синтеза искусств («Нечто о театральной музыке» Шаховского, 1824).
Любовь Киселева (*Эстония, Тарту*). Язык театра и язык драматургии в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг.
Михаил Велижев (*Россия, Москва*). Европейская история на русский лад: к интерпретации одной салонной реплики Чаадаева о крестовых походах.
Дамиано Ребеккини (*Италия, Милан*). Историческое образование наследника как семиотическая система: случай Александра Николаевича.

Jakobi 2 — 306
Chair — Remo Gramigna

Marina Grishakova (*Estonia, Tartu University*). Ventriloquism and Hearing Voices: A New Pragmatics of Dialogue.

Katre Pärn (*Estonia, Tartu University*). Dynamics of Reality and Conditionality in Language of Cinema.

Mikhail Lotman (*Estonia, Tartu University*) Food, Sex and Truth (Notes on the Semiotics of Culture).

Lossi 3 — 307
Chair — Taras Boyko

Silvi Salupere (*Estonia, Tartu University*). О «дискретности» в типологии культуры Ю. Лотмана.

Géza Kocsis (*Hungary, Budapest University*). «Язык» музыки в литературном тексте как код модели культуры (с примерами из творчества Тургенева и Чехова).

Valerij Gretchko (*Japan, Kobe University*). От оппозиции к диалогу: развитие принципа дуальности в семиотической теории Юрия Лотмана.

Irina Avramets (*Estonia, Tartu University*). К вопросу об истоках «тотальной трихотомии» в классификациях Ч. Пирса.

Лосси 3 — 405
Председатель — Т. Степанищева

Карла Мария Соливетти (*Италия, Рим*). Культурное многоязычие у Гоголя.

Наталия Мазур (*Россия, Петербург*). Эстетическая программа Агафьи Тихоновны.

Лаура Росси (*Италия, Милан*). Капуцин, странствующий между видами искусств, жанрами и языками.

Михаил Мейлах (*Франция, Страсбург*). Диглоссия как способ существования культуры.

Лосси 3 — 406
Председатель — Л. Киселева

Павел Лавринцев (*Литва, Вильнюс*). Виленские язычники, православные мученики и францисканские монахи.

Рейн Вейдеманн (*Эстония, Таллинн*). Сколько языков в эстонской культуре?

Сирье Олеск (*Эстония, Тарту*). Язык эстонской поэзии, читатели и контекст.

Микаэл Дюринг (*Германия, Киль*). «Эффект Христа»: рассказ «Петля Гистерезиса» И. Варшавского и феномен путешествия во времени.

2 MARCH 2012 / 2 МАРТА 2012

10.00–17.30 Department of Semiotics: **Graduate Seminar / „Cultural Polyglotism: From Intertextuality to Cross-mediality,,**
(*Estonian Graduate School of Culture Studies and Arts*),
Jakobi 2–306

Лосси 3 — 406

Председатель — Р. Лейбов

Петер Алберг Йенсен (*Швеция, Стокгольм*). Два вида «диалогичности» у Бахтина (диалогичны ли оба?).

Сергей Гиндин (*Россия, Москва*). Текст и дискурс как две терминологические традиции.

Давид Бетеа (*США, Мэдисон*). Язык Дарвина («Происхождение видов путем естественного отбора») и язык Соловьева («Красота в природе»): функция эстетического в научной и ненаучной речи.

Томаш Гланц (*Чехия, Прага — Берлин*). Мультипликация знаков: от пишущих Собачки и Кошечки Йосефа Чапека к ротоскопированию комикса.

Лосси 3 — 405

Председатель — Б. Леннkvист

Леа Пильд (*Эстония, Тарту*). Метафорика и образность в стихотворных посланиях Фета как пример стилистического многоязычия.

Павел Успенский (*Эстония, Тарту*). К реконструкции поэтического самосознания Некрасова.

Елена Пенская (*Россия, Москва*). Язык историка и администратора в «Заметках из слышанного и виденного» Е. М. Феофистова.

Лариса Вольперт (*Эстония, Тарту*). Жанр «философические сны» в европейской лирике 1810–1840-х гг. («Сон» Байрона, «Сновидения» Гейне, «Сон» Лермонтова).

Лосси 3 — 405
Председатель — П. Йенсен

Наталья Осипова (*Россия, Киров*). Народ у Льва Толстого: коды понимания и непонимания.

Мария Плеханова (*Италия, Перуджа*). Женское шитье в «Анне Карениной» и у Пастернака.

Константин Поливанов (*Россия, Москва*). «Доктор Живаго»: художественный язык романа и язык интерпретации.

Ирина Головачева (*Россия, Петербург*). Двойник эмигранта: «другой» как Я в автореференциальной прозе.

Лосси 3 — 406
Председатель — Е. Лямина

Нина Назарова (*Россия, Москва*). Россия для Франции. Из истории одной публикации в *Revue de Paris* 1841 г.

Алексей Вдовин (*Эстония, Тарту*). «В школе Достоевского...»: неизвестная статья о писателе и язык критики 1840-х гг.

Майя Кучерская (*Россия, Москва*). Миссионерское многоязычие Н. С. Лескова.

Владимир Паперный (*Израиль, Хайфа*). Истоки «антитолстовского направления» в русской религиозной мысли середины XIX в.: Достоевский и Гоголь.

Лосси 3 — 405
Председатель — А. Осоват

Альберт Байбури (*Россия, Петербург*). Категория «национальность» в контексте «двойного права».

Александра Архипова (*Россия, Москва*), **Елена Михайлик** (*Австралия, Сидней*). «Семиотическое вредительство» и советская демонология.

Илья Венявкин (*Россия, Москва*). Академик Иван Павлов и советская театральная полемика начала 1930-х гг.

Николай Зубков (*Россия, Москва*). К характеристике советского литературного быта (по материалам библиотеки А. Е. Крученых).

Лосси 3 — 406
Председатель — Л. Пильд

Анне Лилль (*Эстония, Тарту*). Аристотелевская φίλια — сотрудничество и дружба в благоустроенном государстве.

Александр Белоусов (*Россия, Петербург*). «Есть чудесное слово — уезд»: административно-территориальный термин и его культурный смысл.

Тимур Гузаиров (*Эстония, Тарту*). Конструирование конфликта между метрополией и окраиной Российской империи (образ финна).

Людмила Спроге (*Латвия, Рига*). «Koņevskis viņas dzelmē gāja...» («В ее пучине скрылся Конеvской...») — о русских символах в латышской поэме 1920 г.

Лосси 3 — 425
Председатель — А. Долинин

Мариэтта Чудакова (*Россия, Москва*). О злоключениях русского языка в России XX в.

Николай Богомолов (*Россия, Москва*). Художественный язык и социо-культурные страты позднесоветского общества.

Елена Земскова (*Россия, Москва*). Статус художественного перевода в советской литературной иерархии 1930-х гг.
Юрий Цивьян (*США, Чикаго*), **Дарья Хитрова** (*США, Лос-Анджелес*). Конец фильма.

18.30 — Remembering Juri Lotman... /
Вечер «Вспоминая Лотманов...»

Статьи

1



Икона в XV в.: о происхождении Колочской-Смоленской-Казанской

Мария Плюханова

(Перуджа, *Università degli Studi di Perugia*)

Приступая к истории формирования праздников, посвященных указанным в заглавии иконам — истории довольно запутанной и в значительной мере обусловленной интересами политической борьбы и даже интригами, — мы вовсе не хотим поставить под сомнение великие культы Божией Матери Смоленской и Казанской. Чествования этих икон опираются на службы им — на «Канон радостный» Одигитрии иеромонаха Игнатия, на «Последование похвальное пресвятой Богородице» 26 августа, на службу 9 июля иконе чудесно явившейся. В службах нашла выражение высокая традиция восточно-христианской богородичной гимнографии в поздней стадии ее развития, с богатством и сложностью смыслов, в образовании которых приняли участие поколения учителей церкви — гимнографов поэтов, мистиков, богословов. На Руси XV–XVI вв. — это лучшая и важнейшая часть словесности. Но кроме высших культы принадлежат и другим областям, в том числе и политической истории, области «властных практик», если угодно. В этих сферах не следует искать значительных мистических и литургических смыслов, зато они интересны для исследования исторических процессов и политических действий.

Для русского богослужения богородичным иконам одной из ключевых (наряду с канонем Одигитрии и «Последованием похвальным» 26 августа) является служба иконе чудесно явившейся, теперь общеизвестная с посвящением Божией Матери Казанской и используемая для празднований Казанской иконы 8 июля и 22 октября.

Недавно были выявлены и исследованы два весьма ранних печатных воспроизведения этой службы и опубликован текст по первому изданию — редчайшей и ценной печатной брошюре в 30 листов, сохранившейся в конволюте Синодального собрания¹. Служба, представленная в брошюре, по тексту почти соответствует современной: из двух канонов, входящих в нынешнюю службу Казанской, в ней дан лишь один. Канона Одигитрии иеромонаха Игнатия нет.

Дату первого, предположительно казанского, издания службы исследователи относят к периоду 1589–1590 г., учитывая, что 13 мая 1589 г. «во главе епархии встал человек, причастный к судьбе святыни с момента ее явления», т. е. Гермоген. Но никак не ранее 1579 г., так как «явление Казанской иконы произошло 9 июля 1579 г. и ранее этого времени брошюру не могли начать печатать»². Второе сходное издание отнесено к 1590-м гг. Авторы работы, впрочем, несколько смущает, что и бумага, и шрифт первого издания довольно старые, отстают от указанной даты почти на два

десятилетия, но ученые полагают, что это обусловлено обстоятельствами приостановки печатного дела на Руси в указанный период. Анализируя бумагу издания, они среди прочего выделяют тип, соответствующий бумаге, использовавшейся в Александровской слободе для Лицевого летописного свода и для печатной Псалтири, не позже 70-х гг.³ Исследователи определяют службу Казанской как «единственный памятник русской гимнографии до XVII столетия, который не имеет сколько-либо заметной рукописной традиции, предшествующей изданию»⁴, — наблюдение, несомненно, ошибочное.

И. В. Поздеева и А. А. Турилов видят в раннем печатном издании службы свидетельство важности Казанской иконы как общегосударственной святыни еще до 1612 г., когда она прославилась, сопровождая второе ополчение в его движении на Москву. Другое свидетельство, ими отмеченное — появление уже в 80-е гг. XVI в. чудотворных списков Казанской иконы: «не позднее 1588 года, менее десятилетия спустя после ее явления»⁵. Это небывало стремительное укрепление и распространение культа ученые объясняют важностью движения на Восток, христианизации Казани для Русского государства.

Несомненно, что службу печатали для новых церквей новой Казанской епархии, что Гермоген, проведший большую часть жизни в Казани, хоть и не автор службы, но знал ее и укреплял и поддерживал культ с самого момента явления иконы в Казани. Но величие культа было обусловлено не величием исторической задачи, а, наоборот, великому культу была усвоена конкретная религиозно-политическая задача. Само явление иконы в Казани 9 июля было подготовлено и насыщено смыслом, высшим, чем политический, сформулированным в службе 8/9 июля с ее стройным и красивым канонем (4 гласа) «Благоговеют ти, Богородице, ангелов начальницы...».

Служба, вовлеченная в празднования Божией Матери Казанской 8 июля и 22 октября, была в свое время более известна как служба чудесному явлению иконы Божией Матери Смоленской 9 июля⁶. С посвящением явлению иконы Божией Матери Смоленской она была помещена в каноннике ученого справщика Троице-Сергиевой лавры Арсения Глухого в 1616 г.⁷ Арсений — для своего времени наиболее авторитетный литургист, выбор им этого посвящения в то время, когда служба уже закреплялась и за Казанской, свидетельствует о том, что множественность посвящений его не смущала и чествование Одигитрии Смоленской как явленной он считал базовым по отношению к Казанской.

Наиболее ранний список, по которому нам известна эта служба, находится в сборнике собрания Погодина № 434. Это, согласно недавно сделанному описанию, сборник служб преимущественно русским святым, 50–60-х гг. XVI в.⁸ Здесь под 9 июля отмечена память явления Смоленской иконы Богородицы и приведена большая служба, посвященная этому событию (л. 343 об. — 359 об.). Это — та самая служба, которая как служба Казанской напечатана в брошюре.

Кроме отнесения службы 9 июля к иконе Божией Матери Смоленской или к явлению иконы в Смоленске ее по дате и по некоторым дополнитель-

ным данным можно связать с иконой Божией Матери Колочской и даже Полоцкой, а может быть, и Устюжской.

Сергий Спасский нашел указание на празднование Колочской 9 июля в Уставе Синодальной библиотеки 1548 г.⁹ В Уставе указано празднование иконе Полоцкой, но Сергей считал это ошибкой, вместо Колочской. Иногда в списках службы 9 июля как Смоленской появляется какая-нибудь дополнительная заметка, указывающая на Колочскую. Так, в Трефологе № 626 Собрания Троице-Сергиевой лавры против интересующей нас здесь службы явлению иконы Смоленской на полях добавлено «колочская»¹⁰. Отметим, что в этом списке служба называется «Явление иконе пресв. Богородицы Смоленскы», т. е. явление произошло в Смоленске.

А. В. Горский и К. И. Невоструев выявили в рукописях Синодального собрания несколько случаев отнесения рассматриваемой службы к Смоленской и/или Колочской иконам¹¹. Большой сборник второй половины XVI в. № 485 (677) Собрание служб русским святым, или Трефолой, включает уже значительную группу празднований чудотворным богородичным иконам. Подробное описание сборника представляет собой по существу исследование процесса становления этого типа служб. 8 июля здесь — «Знамение от иконы Благовещения на Устюжь» вместе с празднованием Прокопию Устюжскому и службой только той, что Прокопию. 9 июля — «Явление иконѣ пр(е)чистыя б(огороди)ца въ смоленскы» (л. 778). Составители описания отмечают: служба та же, что в печатной минее Казанской 8 июля. Канон только один, а не два, как в печатной. По наблюдению Горского и Невоструева, канон написан еще во времена великих князей, а не царей (песнь 9, тропарь 3). Сверху в рукописи надписано, что поется в соборе в 11-й день и ход к пречистой ржевской¹². Другими словами, здесь наблюдается складывание богослужения Ржевской, она же Оковецкая, как производного от службы иконе, явившейся в Смоленске. В описании здесь же дается отсылка к такой же службе в сборнике № 490 (316), тоже второй половины XVI в., но здесь служба отнесена к Казанской, хотя указание это «поскоблено», в тропаре 9-й песни появляется упоминание царя великого князя¹³.

Ф. В. Панченко нашла в том же «Описании» Горского и Невоструева особый тип посвящения службы 9 июля: «Сретение иконы Богородицы нарицаемая Смоленския иже на Колоче реке»¹⁴. Исследовательница делает заключение о сложности путей освоения культов богородичных икон рукописно-книжной традицией. Нам представляется, что применительно к этой службе нужно говорить не о сложностях освоения культов книжностью, а о процессах вращивания культов в богослужебную традицию или даже о частичном происхождении культов из службы, как это произошло с чудесным явлением иконы в Казани 9 июля 1579 г.

Службу 9 июля пока трудно датировать. Известный нам список середины XVI в. принадлежит сборнику периферийного характера, текст не очень исправен, передает уже сложившуюся традицию. Замечание Горского и Невоструева о том, что канон сложился во времена великих князей, нужно принять во внимание. Никаких других признаков исторической приурочен-

ности, исторических деталей в ней нет. В службе чествуется Богоматерь в ее иконе, источающей чудеса. Икона явлена в церковном, а не в историческом смысле, т. е. она являет Божию милость через чудеса. Никаких явлений в историческом смысле — обретений при необычных условиях, в воздухе, в воде, на дереве и пр., столь любимых легендами, в службе не предусмотрено.

По нашим наблюдениям, служба явленной иконе в некоторых элементах текстуально зависит от самого раннего текста в русской традиции богослужений богородичным иконам — от «Послелования похвального пресвятой Богородице» 26 августа. Это послелование засвидетельствовано списком начала XV в. (позже, видимо к концу XV в., из него выросла служба Божией Матери Владимирской 26 августа). Теоретически говоря, интересующая нас служба могла возникнуть и в XV в., остается лишь надеяться на обнаружение письменных свидетельств тому.

В «Послеловании похвальном» 26 августа были стихиры Богоматери «источнице и наставнице» (наставница — Одигитрия), в службе 9 июля их влияние заметно, и сверх того весьма развита тема источника: Богоматерь — икона — источник. Возможно, что в русских службах сохранился след древней локальной константинопольской традиции чествования Богоматери — Живоносного Источника. Древний праздник освящения церкви Живоносного Источника как раз приходился на 9 июля, и дата эта была известна древним русским месяцесловам¹⁵. Кратко очертив эту тематику¹⁶, обращаемся к историческому материалу, здесь для нас основному — истории взаимозамещений и слияний Колочской, Смоленской и Казанской в празднованиях.

Посвящение службы Смоленской или явлению в Смоленске довольно устойчиво, за ним как бы мерцает посвящение Колочской. В повествовательной летописной и позже проложной традиции — ситуация обратная: традиция сначала летописных известий, а затем и сказаний под 9 июля о чудесном явлении и прославлении иконы Колочской весьма богата, в то время как о чудесном явлении иконы Смоленской или в Смоленске 9 июля ничего не известно. Служба иконе «чудесно явившейся» с канонам «Благоговеют ти, Богородице, ангелов начальницы» по каким-то причинам не могла закрепиться за Колочской, долго оставалась связана со Смоленской, но каким-то образом перешла к Казанской и наплатала этот великий культ и сама наплаталась им, став окончательно службой явлению иконы в Казани. Празднование же Смоленской утвердилось на 28 июля с чином параклиса — канонам Игнатия в качестве службы, с добавлением некоторых элементов «Послелования похвального», т. е. соединилось с самым общим богослужением Одигитрии, и само стало наиболее обобщенным празднованием Одигитрии. Исторические приурочивания его отличаются неустойчивостью и необязательностью.

Сообщение летописи о чуде от иконы, о каком-нибудь знамении обычно кратко, встроено в годовую статью как исторический факт, жестко зафиксированный во времени. Но мы должны воспринимать такого рода сведения как экстракт информации о культе, уходящем в прошлое и в будущее по

отношению к указанному году, и вширь, в пространстве культуры. Летописи встраивают такие явления в простые причинно-следственные последовательности, которые мы должны увидеть в осложненности и множественности, в отношениях подвижных и многообразных связей между отмеченным летописью чудесным фактом и другими событийными рядами. В чуде закодирована история культа, традиции, участвовавшие в его образовании, соответственно, в нем до некоторой степени заданы формы последующего развития культа.

Учтенные в летописании за первую половину XV в. чудеса от икон в основном заключаются в истечении слез или крови. Так, московская Троицкая летопись, по реконструкции, кончалась 1408 г., нашествием Едигея и словами:

И бысть тогда въ всей русской земли всѣми христианомъ туга велика и плачь неутѣшимъ и рыдание и кричание: вся бо земля плѣнена бысть, наченъ отъ земля Рязанския и до Галича и до Бѣлоозера... <...> Сию же скорбь за много время нѣции же отъ книжникъ провозвѣстиша, глаголюще, яко въ предыдущее лѣто будеть скорбь людемъ еже и збытсѣя въ время се. Въ многихъ же мѣстехъ отъ святыхъ икон миро исхождааше, и отъ иныхъ кровь идяше на показание намъ грѣшнымъ. Преже бо казнения бывають знаменія и прещенія, да аще не покаемся тогда, потомъ казнъ божіа приходитъ на ны за наша прегрѣшенія¹⁷.

После Едигея к 1420-м гг. бедствия всех родов начали наступать на русские земли: чума — мор, болезнь «коркотная», «трус», «мраз», «глад», доводивший до людоедства. С начала 30-х гг. к этому добавилась долготная война за московский великокняжеский престол между потомками Дмитрия Донского, в которой все стороны были равны в низости и жестокости. На этом фоне как неожиданный контраст выглядит известие, вошедшее во все почти летописные своды, — о явлении чудес от богородичной иконы в Можайском княжестве в 1413 г.:

От Можайска града за 10 верьсть, в отчины князя Андрѣя Дмитриевича, от иконы пресвятыя Богородица явилосѣ жалования и прощения людемъ много: слѣпымъ, хромымъ, расслабленнымъ, глухимъ и нѣмымъ, и нѣсть мощно сказати или исцѣли ихъ, умъ чловѣчь не можетъ изрещи, колико чловѣколюбие божіе и какова милость на людехъ¹⁸.

Слова о прощении и о непостижимости для человеческого ума милости Божией сохранялись в большинстве летописей, вне зависимости от вносившихся изменений.

Летописцы в ту печальную эпоху обычно старались найти в событиях последовательную связь между прегрешением и наказанием, непокаянием и бедствием. Только прощение от Можайской иконы было вне всех этих последовательностей. Можайску и многим другим землям предстояло потерять большую часть населения, роду Андрея Дмитриевича предстояло лишиться княжения и уйти в Литву. Что стало с Можайской иконой? В какие формы вылилось потом это прощение, случившееся вне обстоятельств исторического времени?

Андрей Дмитриевич, младший сын Дмитрия Донского, в отчине которого находились и Можайск, и монастырь на Белоозере, тесно и постоянно взаимодействовал с Кириллом Белозерским, величайшим по духовному авторитету старцем того времени. Князь поддерживал монастырь и подчинялся Кириллу как духовному отцу. Сохранившееся (не в автографе, а в позднем списке) послание Кирилла князю Андрею Дмитриевичу есть ответ на письмо последнего о чудесах или чуде Богородицы. В нем можно попытаться найти объяснение тому, как вписывалось это прошение в жизненные обстоятельства:

...Да что ми еси писал о преславном чюдеси Пречистыя Богородицы, паче слова и смысла преславная чюдеса, — слава Тебѣ, Боже! слава Тебѣ, Кръпкий! слава Тебѣ, Безсмертный, хвалимый в Троици всѣми небесными силами и родомъ чловѣческимъ! Молитвами пречистыя Матери Своея, такову излия милость в последний сей род, услыша моление Матере Своея о роду християнском.

Слыши, господине князь Ондръй, Ветхое Писание: егда восхождет Богъ кою землю показнати за нечестие, посылает прежде проповѣдники, дабы обратилися. И аще обратятся, отводит Господь от них Свой гнѣвъ, мимоводит скорбь, и прелагаетъ печаль на радость, и показуетъ на них Свою милость.

Господине князь Андрей! Намъ нынѣ, видѣвше Пречистыя госпожа Богородица преславная ея и великая чюдеса, и о томъ, господине, радоватися сердцем и душою устрашитися на всякъ часть, что сподобил насъ Богъ Пречистою Своею Материю в последний сей родъ таковыми знаменми и чюдесы избавити християнский род от нашествия иноплемennых враг. И намъ, господине, нынѣ, видѣвши на насъ Божию милость и Пречистыя Богородицы помощь, поминати бы грѣхи своя и о том бы плакатися и просити у Бога милости и у Пречистые Его Матери помощи на благая дѣла¹⁹.

Здесь сформулировано то основное понимание события, которое находим в летописных известиях, — «выше слова и смысла». Кроме того, послание содержит сложные взаимопереходы между идеями прощения и наказания. Главная и наиболее странная мысль здесь — об избавлении от «иноплемennых враг», каким-то образом связанном с начавшимися чудесами.

Публикаторы послания не решались датировать его 1413 г., временем, к которому летописи относят чудеса от Колочской иконы, поскольку Кирилл упоминает о спасении християнского рода от «иноплемennых враг», а между тем Едигей только что разорил всю Русь. По мнению Бахрушина, Кирилл имел в виду спасение Москвы, не пострадавшей от Едигея. Но совершенно невозможно, чтобы Кирилл считал спасением християнского рода ситуацию благополучия москвичей на фоне всеобщего бедствия. Едигей встал на Коломенском, по своим причинам не пошел на Москву, взяв с нее выкуп деньгами, но распустил свои войска повсюду, и они «пожгоша» земли вплоть до самого Кирилло-Белозерского монастыря, сожгли и близкую к нему Верею. Г. М. Прохоров отнес послание к 1395 г., ко времени легендарного спасения Москвы от Тимура²⁰.

Странный для нас ход мысли Кирилла поддерживался богослужебным текстом, который он хорошо знал, поскольку этот текст находился у него в личном Каноннике, и который почти наверное был вовлечен в чествование новоявленной иконы. Мы говорим о «Последовании похвальном 26 августа». Это последование, памятник византийско-русской гимнографии, созданный в конце XIV в. и в дальнейшем повлиявший на все русское богослужение богородичным иконам, было интегрировано в празднования Успению Богоматери, в значительной степени наполнено успенскими молитвословиями, но в особых новых стихирах славilo Богоматерь-наставницу — икону как источник света, мудрости и милости. «Последование» в Каноннике Кирилла Белозерского было помещено с заголовком, включавшим дату ежегодного празднования 26 августа и указание на спасение от агарян «преславным образом Богоматере». Заголовок странный, поскольку в самой службе не было никакой речи о защите от врагов: она только сочетала темы Успения с хвалами Богоматери-наставнице — Одигитрии, иконе — источнику света и чудес. Имелось в виду чествование Богоматери-Наставницы в форме сретения иконы 26 августа как отдание праздника Успения.

Такое сочетание заголовка с содержанием могло влиять на ход мысли Кирилла в письме к князю Можайскому: Божья милость, явленная через икону Богоматери, источающей чудеса, нами спасает христианский род от нашествия иноплемennых враг. Выражаясь в терминах историко-политических, существует связь между явлением-чудотворением Наставницы — Одигитрии и спасением христианского рода от агарян. Эта связь — во вневременности, не причинно-следственная, поэтому нам трудно воспринять как мысль Кирилла, так и смысл приурочения службы 26 августа к спасению от агарян. Однако, учтя это, мы сможем до некоторой степени проследить эволюцию культа явленной Одигитрии в сторону Казанской. «Наше» действие по спасению от агарян христианского рода принадлежало сущности русского культа явленной Одигитрии, каким он сложился к концу XIV в. Явление иконы Одигитрии должно было найти выход в сферу исторической мысли и памяти в форме рассказа о победе над агарянами, в противном случае культ приходил в упадок. Чудеса прощения «выше слова и смысла» в 1413 г. нашли свою литургическую формулу в службе 9 июля, а историческую — в сказании Гермогена после 1579 г., получив историческое соответствие во взятии Казанского царства.

Из летописания можно извлечь непрямо́й намек на использование «Последования похвального» для чествования новопрославившейся в Можайском княжестве чудотворной иконы. Западнорусские летописи — Супрасльская и Никифоровская — содержат версию событий, акцентирующую не столько само явление, сколько чествование — перенесения и торжественные встречи иконы. Год не 1413-й, а 1414-й:

Того жь лѣта сотворися знамение во отчене ки(я)зя Ондрѣя Дмитриевича в Колочи о(т) иконы с(вя)тыя Б(огороди)ци. явися чюдо много прощение слепымъ и хромымъ и раблєнымъ еже не може оумъ ч(е)л(о)в(е)чи сказати. и на Москвоу приходила с(вя)тая тая икона м(е)сца августа 15 и о(т)толе на

Коломне и паки на Москвоу. о(т) Москвы оу Можаяскъ, тогда был Цамьвлакъ на Москве. Того жь лѣта родися кн(я)зю великому с(ы)нь Васили²¹.

Перед этим рассказом имеется сообщение о поставлении Амвросия епископом на Коломну, отсутствующее в других летописях (в Никоновской о поставлении Амвросия сказано под 6927 г.). В издательских примечаниях указано также, что в других летописях известия о Цамблаке нет. И сам рассказ, и примыкающие к нему известия демонстрируют позицию, пространственно близкую к Москве, Коломне и к иконе в ее перемещениях. По-видимому, указанная здесь дата приноса иконы — 15 августа — должна восприниматься как документальное свидетельство об обстоятельствах сретения в Москве на праздник Успения иконы, только что прославившейся чудесами исцеления под Можайском. Из Москвы икону считают нужным нести на Коломну, возможно, непосредственно для сретения 26 августа, с молебнами в воспоминание о том, что чудотворной богородичной иконой даруется защита от «безбожных агарянь». Для такой процессии Коломна была наиболее подходящим местом, став в конце XIV—XV в. роковым рубежом, достигнув которого враги открывали себе дорогу на Москву.

В Коломне была церковь Успения, по преданию, построенная великим князем Дмитрием Ивановичем после битвы на Воже, в ней находилась икона Богородицы — двусторонняя, соединяющая Успение с образом Богородицы с Младенцем по типу Умиления. Она датируется 80—90-ми гг. XIV в., школы Феофана Грека или самого Феофана. Это икона при Иване Грозном была перенесена из церкви Успения в Коломне в Благовещенский собор Кремля и прославлялась как Донская, как икона победы Дмитрия Донского²². Празднование ей 19 августа было установлено поздно, в XVII в., но существенно, что оно сохраняло связь с Успением. Икона эта имела роскошный оклад — признак большого почитания²³. Значение этой иконы в источниках до времени Ивана Грозного отмечено слабо. Как процессионная с Успением на обороте, она, теоретически говоря, весьма подходила для успенского сретения 26 августа, для августовских богослужений в защиту от агарян, но летописное повествование XV в. не дало ей места, и битвы Дмитрия Донского надолго остались без своей Одигитрии.

На рубеже XIV—XV вв. начинает подниматься культ Божией Матери Владимирской как Одигитрии Московского государства. Сретение 26 августа в дальнейшем накрепко связалось именно с ней, и служба претерпела соответствующие изменения, вобрав сведения по истории и прославлению Владимирского образа. Возможно, что и с самого начала русского бытия службы 26 августа в ней преимущественно участвовала икона Владимирская, но несомненно, что служба как таковая не предполагала сосредоточенности на единственной иконе. Она посвящалась Успению и Богородице — «наставнице и источнице», носила не локальный, а общий богородичный характер и была открыта для участия иконы, которая бы явила себя как источник прощения и милости. Во второй половине XIV в. Богородица Владимирская не была актуально явленной, но уже Лаврентьевская летопись делала большой акцент на исторических чудесах от Владимирской иконы во

времена Андрея Боголюбского. На рубеже веков возникло проложное сказание на Спас 1 августа о походе Андрея на Булгар и чудесной победе с участием иконы Богоматери, к середине XV в. уже существовало большое сводное повествование о чудесах Владимирской времен Андрея Боголюбского. Наконец, в Московском великокняжеском своде второй половины XV в. под 1495 г. появилась грандиозная повесть о спасении Москвы от Темир Аксака чудесным заступничеством Богоматери Владимирской 26 августа 1495 г. Так 26 августа стало праздником Сретения Богоматери Владимирской, а Владимирская икона стала явленной в исторических чудесах спасения и утверждения московской государственности. Но в первой половине XV в. вопросы эти еще не были решены так определенно.

Замечательно уникальное известие западнорусского летописания о приезде в Москву Цамблака в момент, совпадающий с пребыванием там Можайской иконы. Учитывая масштабы события, совпадение не может считаться случайным. Весьма вероятно, что Григорий Цамблак хотел участвовать в августовском праздновании и даже, может быть, предполагал занять в нем значительное место, поскольку икона прославилась в землях, близких к Смоленску. Цамблак в тот период пребывал в западнорусских землях на территории Литвы и вскоре был поставлен на западнорусскую митрополию²⁴. Как друг и сподвижник митрополита Киевского и всея Руси Киприана, помня его опыт, Цамблак должен был знать и о великорусском праздновании успенского Сретения 26 августа, возникшем при Киприане, и о том, какие возможности укрепления престижа давало участие в нем на ведущих ролях. В этот критический в судьбе русской митрополии период, перед поставлением на Киевскую митрополию волей западнорусских епископов и великого князя Литовского Витовта Григорию Цамблаку было особенно полезно приобщиться к славе новоявленной иконы. Западнорусское летописание это учло, а великорусское не заметило Цамблака в Москве или вычеркнуло это присутствие из памяти.

Со стороны географии владений Андрея Дмитриевича участие Цамблака в чествовании Колочской иконы почти так же естественно, как участие Кирилла Белозерского. Можайское княжество находилось на границе с Великим княжеством Литовским и тяготело к нему и по родственным связям, и политически.

Андрей Дмитриевич в 1403 г. женился на дочери князя Стародубского, из Гедиминовичей, отсюда завязываются связи с Литвой, сын его женился на дочери князя Воротынского, служившего Витовту²⁵. В 1454 г., когда рать Василия II подошла к Можайску, князь Иван Андреевич, внук Донского, бежал в Литву со всем семейством. Другой сын князя Андрея Дмитриевича — Михаил, получив Верейское княжество, стал патроном Кирилло-Белозерского монастыря; сын его женился на племяннице великой княгини Софьи и с нею в 1483 г. бежал в Литву от гнева московского великого князя Ивана Васильевича. Михаил Андреевич вынужден был завещать свои владения великому князю московскому. Таким образом, Верейское княжество в 80-е гг. XV в. тоже перешло под руку Москвы, а весь род Андрея Можайского оказался в Литве. В Литве же с 1454 г. оказался

и представитель другой ветви рода Дмитрия Донского, проигравшей в войне за московский престол, — Иван Шемячич, внук Юрия Дмитриевича, правнук Донского. Отец его, Дмитрий Шемяка, и Иван Андреевич Можайский были главными противниками великого князя Василия Васильевича Темного в долгой и кровавой войне за великое княжение. Можайские и Шемячици получили вотчины в Литве, на рубеже XV—XVI вв. они перешли под руку великого князя московского, в 1493 г. князь Семен Можайский отступил к Смоленску при приближении войск великого князя, а в 1502 г. участвовал уже на московской стороне в осаде Смоленска, тогда закончившейся неудачей²⁶. Так что явление иконы на Колочи в 1413 г., важнейшее религиозное событие в этой пограничной области и в пограничный период, имело отношение, в разные периоды по-разному, к православному Смоленску и к западнорусской митрополии. Утверждение поздней рукописи, что на Колочи явилась Смоленская, в некотором смысле небезосновательно, а взаимозаменяемость Колочской и Смоленской в названии службы 9 июля — не случайна не только с литургической, но и с исторической точки зрения.

Вернемся к критическому для судьбы Можайской иконы моменту падения Можайского княжества. В 1454 г. московский митрополит Иона отправляет грамоту, как определяет ее издатель, — «Послание митрополита Ионы Смоленскому епископу Михаилу о предупреждении враждебных действий со стороны бежавшего в Литву можайского князя Ивана Андреевича против московского великого князя Василия Васильевича. [Москва 1454 г. апреля-августа]», сама грамота в рукописном сборнике документов митрополичьей кафедры (XVI в.) имела заголовок: «Послание от митрополита к смоленскому епископу Мисаилу о князи Иване Андреевиче, чтобы от него и от его людей великого князя отчине пакости не было»²⁷. Послание — почти пастьерское, на этот недолгий период церковная власть Ионы распространилась на православных в Великом княжестве Литовском. В нем смоленскому епископу настойчиво внушается мысль о недостойности князя Ивана Андреевича как не постоявшего за православное христианство против агарян. Приходила «рать татарская царева Сииди-Охестова»:

И от нас была посылка о том, чтобы от него помочь была православному христианству. И он, сыну, ни сам не поехал к нему, ни к его детям, ни к его людям не поехал, ни помочи своей на оборон христианству не послал. Бог паки, сыну, своею милостию, сына нашего, великого князя, потружаньем и его детей, и его людей православное христианство помиловал. И пошли татарове прочь безделны²⁸.

Приводится и другой случай, когда за Андреем Дмитриевичем послали, чтобы защищать Галич, «и он, сыну, также ни сам не пошел, ни людей своих не послал». И за это великий князь «к нему целование сложил. И он, оставя свою отчину, да пошел в державы <...> великого короля»²⁹.

Комментаторы послания отмечали странную несогласованность его данных с хронологией татарских набегов в официальном Московском великокняжеском летописном своде³⁰. Московский великокняжеский свод, определяемый как свод 1479 г., — летописец победившей стороны. Здесь

последовательность известий за 1454 г. может быть рассмотрена как специальная идеологическая композиция, вовсе не обязательно близкая по времени событиям. Об уходе князя сообщается так:

Того же лета князь великий Василей поиде к Можайску на князя Ивана Андреевича за его неисправление. Он же слышавъ то, выбрався с женою и з детьми и со всми своими, побеже к Литвѣ. А князь великий пришед к Можайску взят его и умилосердився на вся сущаа въ градѣ том пожалова их и намѣстники своа посадив възвратися к Москвѣ³¹.

Затем следует сообщение, что пришли «Татарове Седиахметевы» на Оку и были одолены усилиями великого князя Василия, «князь великий послал против них князя Ивана Юрьевича, бысть им бои и одолѣша христиане Татаром»³².

Сопоставляя этот пассаж с содержанием грамоты Ионы в Смоленск, комментаторы грамоты недоумевают: или летопись путает порядок событий, или великий князь сначала превентивно просил Ивана Андреевича помочь, а потом уже после его бегства пришли татары, в невыступлении против которых он обвиняется³³.

Полагаем, что известие о набеге и победе христиан здесь в летописи помещено не как историческое, а во имя той логики, с которой мы уже знакомились. Отрицается ситуация, заявленная в послании Кирилла Белозерского: явление иконы в Можайске = «нами» спасается христианский род; теперь поганые побеждаются «нами» — великим князем = великая икона у нас. В летописи сразу следует большой рассказ об отправлении в Смоленск иконы Божией Матери, озаглавленный «О Пречистой Смоленской», — это рассказ о том, как по просьбе смоленского владыки Мисаила великий князь отпустил в Смоленск икону Пресвятой Богородицы, «ея же плѣном взял Юрга». Больше ничего о ее происхождении не сказано. В летописной статье описаны подробности торжественного прощания, устроенного как празднование, великого князя и его семьи с отбывающей иконой, общение по этому поводу владыки Мисаила и московского владыки Ионы, просьба оставить на благословение великому князю одну из отправляемых в Смоленск икон, создание копии с отправляемой иконы:

И повелѣ ину икону в тоа мѣсто писати, снем мѣру с неа и образ назнаменовав, а пред тою, иже оставлена, повелѣ на всяк день молебень священником пѣти, акафистъ со икосы. Бысть же сие генваря мѣсяца 18 день³⁴.

Некоторые неясности, присутствующие в тексте (что скопировали, что оставили), свидетельствуют о том, что в момент составления и внесения в свод этой статьи в Москве у великого князя в Благовещенском соборе не было иконы, отчетливо связывавшейся с Пречистой Смоленской и соответственно чтимой. Много десятилетий спустя эта летописная статья стала проложным сказанием праздника Смоленской 28 июля, дата 18 января как-то забылась. Чтимая икона Богородицы, связанная со Смоленском, кроме рассматриваемой статьи, не упоминалась в летописях вплоть до Никоновского свода (20-е гг. XVI в.)³⁵.

Статья «О Пречистой Смоленской», как кажется на первый взгляд, носит дипломатический характер, подтверждает церковное общение с православными литовских территорий. Но такое впечатление неверно, статья функционировала лишь в композиции летописного свода и не имела выходов вовне. Западнорусские летописи XV—XVI вв., довольно многочисленные, с достаточно подробными смоленскими известиями, о поездке за иконой или о привозе ее в Смоленск даже не подозревают. Пречистая Смоленская не присутствует на их историческом горизонте. Главное в этой статье, по-видимому, — подразумеваемая неопределенно длительная принадлежность Пречистой Смоленской московскому великокняжескому дому.

В этом же своде внесены заметные изменения в статью за 1413 г. об иконе в Можайском княжестве. Местом явления знамений остается отчина князя Андрея Дмитриевича, но в рассказе появляется простолюдин Лука, который приносит икону из Колочи. Сама икона описана как складень с Николой и Ильей на створках. Сказано, что Лука понес икону в город Можайск и ее встречал весь град, включая «съсущих млеко», князь не упомянут в составе встречавших. Потом оттуда тот же Лука пошел к Москве и по иным городам, и там икону встречали митрополит, весь священнический чин и «князи и княгини» и вообще «все православное христианское множество, чудес ради бываемых от неа»³⁶. Получается, что икона — неопределенно общее достояние и достояние Луки. В таком контексте чудотворная икона, историческую славу которой было невозможно преуменьшить, оказывается описанной как складень — тип, сам по себе маргинальный. Позволим себе гипотезу, пусть смелую, но с учетом нравов Московского великокняжеского свода, может быть, и оправданную: превращение в складень «иконы пресвятыя Богородицы» и появление простолюдина Луки — связанные между собой изменения идеологического характера. Ведь несколько выше, почти рядом, в нем под 1395 г. помещалось «Слово о чудеси пресвятыя Богородица, егда принесена бысть икона честнаго образа ея, юже написа Лука еуангелист, от града Володимера въ славныи сеи град Москву»³⁷.

Икона Можайского князя исходно была «икона пресвятыя Богородица»; как прославившаяся чудесами она не могла не быть творением апостола Луки, что означает истинность образа. Чудотворность и созданность апостолом Лукой — символически синонимичны. Служба 9 июля, бывшая и службой иконе Колочской, называет чудотворную икону «сообразной»:

С(вя)тая ти и сообразная икона, Богородице Д(е)во, бл(а)годатию Твоею пребога [пропущено — тыи] и соущи источникъ, кипящи изо всеи по(д)с(о)л(не)чней, свѣтѣщи всемоу миру свѣтолучными С(вя)т(а)го Д(у)ха сияньми, исцелении свѣтлостми, ты Бога Слова плотию несказанно родила еси...³⁸

Другими словами, чествуется «сообразная» икона — икона-прообраз, запечатленный апостолом Лукой. Для Московского свода с его сказанием о Теми Аксаке возникает проблема единственности и уникальности истин-

ного — апостола Луки — образа. В службе же 9 июля икона, чудесно явленная, так и останется апостольской, как ею остается Владимирская в своей службе. Но в летописном своде, в рамках конкурентной борьбы, когда иконой *апостола Луки* является Владимирская, Можайская становится иконой *простолюдина Луки*, который несет ее в Москву³⁹.

Московский великокняжеский свод впервые в истории русского летописания включает целую группу больших повествований о великих иконах с их чудесами и чествованиями. Эти сказания, рассматриваемые в их соотношениях внутри композиции Московского свода, демонстрируют напряжение политической борьбы, в которой они были существенным, но не вполне контролируемым политически инструментом. Казалось бы, для великокняжеского свода достаточно было триумфальной победы Владимирской, однако явление в Можайске, как и Смоленская Пречистая, взятая в плен каким-то Юргой, поддавались трансформациям, но не могли быть изъяты из исторической памяти.

О том, кто такой Юрга и что за плен имеется в виду, существуют лишь домыслы. Одни думают, что это был какой-то московский воевода, другие — что это был смоленский князь Юрий, бежавший из Смоленска и в какой-то момент прихвативший с собой святыню, третьи, оставляя в стороне известие о «плене», связывают появление Смоленской с браком Софьи Витовтовны и великого князя московского Василия Дмитриевича. Документальные и летописные источники подтверждают сам факт включения в московскую сокровищницу смоленских святынь, привезенных Софьей из поездки в Смоленск к отцу, Витовту, но без упоминания Пречистой Смоленской.

Икона Богоматери Смоленская упоминается впервые в особом документальном источнике — в завещании князя Юрия Дмитриевича: как благословение старшему сыну Василию оставляется «икона пр(е)чистая б(огороди)ца окована золотом, смоленская»⁴⁰.

В. И. Антонова пыталась реконструировать судьбу этой иконы и отождествить ее с реально сохранившимся образом⁴¹. Она обратила внимание на процитированный крупнейшим историком древнерусского искусства Д. В. Айналовым текст из рукописи, хранившейся во времена Айналова в семинарской библиотеке Симферополя. В рукописи, по данным Айналова, воспроизводилась надпись с иконы Тихвинской. Айналов передал этот текст в своей немецкой книге 1933 г. Надпись от первого лица, от имени иеромонаха Игнатия Грека из монастыря Михаила Архангела (видимо, смоленского)⁴², сообщала, что он написал эту икону в 1383 г. при великом князе Дмитрие Ивановиче и митрополите Пимене и что икона написана согласно обету, данному великим князем Юрием Дмитриевичем. Данные, приводимые Айналовым, не могут быть поставлены под сомнение: такой текст существовал, другой вопрос, отражалась ли в нем авторская запись иконописца; скорее это была легендарная история иконы. Антонова отождествляет Игнатия Грека с Игнатием Смолнянином, ходившим в Царьград с Пименом, когда тот добивался утверждения на митрополии, и ссылается на упоминание о Смоленской в завещании Юрия Дмитриевича. Таким

образом, по ее мнению, икона именуется Смоленской не по собственному происхождению, а по происхождению иконописца.

Но, по нашему наблюдению, первая часть надписи — дата 6891 и имена Дмитрия и Пимена — соответствует началу сказания о явлении Тихвинской иконы по письменным документам первой половины XVI в.⁴³ Речь шла о времени чудесного явления Тихвинской Одигитрии. Для нас важно, что надпись на чтимой иконе Одигитрии ассоциировала ее с обетами и великим княжением Юрия Дмитриевича. Указание на великое княжение, конечно, не было провидческой интуицией 1383 г. Юрий Дмитриевич занимал московский великокняжеский престол дважды: ненадолго в 1433 и 1434 гг., а в 1383 г. был совсем еще мал и вряд ли мог давать обеты.

Юрий Дмитриевич был победителем агарян, это, как мы помним, полагалось князю с великой иконой; может быть, в связи с этим надпись упоминает о его обетах. В 1395 г., в тот самый год, когда Витовт взял Смоленск и когда, согласно позднейшим летописям, Москва была спасена чудесным образом от Темир Аксака, Юрием Дмитриевичем был совершен поход на восток. Были завоеваны «Болгары Великие» и «градъ Казань» и другие грады⁴⁴. Поход длился три месяца, большей победы русское оружие в то время не знало. Казань была разрушена и восстановилась лишь через 40 лет. Летописи, сообщающие об этом походе, относят успех военной операции на счет организационных усилий великого князя Василия Дмитриевича, именно он отправил в поход своего брата Юрия. То же известие сохраняется и в Московском великокняжеском своде, хотя и несколько потесненное сказанием о Темир Аксаке и чуде иконы Владимирской⁴⁵. Победа Юрия Дмитриевича хоть и упоминалась, но не прославлялась летописями, которые вообще старались видеть в нем фигуру маргинальную.

Кажется возможным считать косвенной формой прославления похода памятник, входящий в ряд прологов по спискам начала XV в. как чтение праздника 1 августа — рассказ о походе на Болгар Андрея Боголюбского⁴⁶. Проложное сказание берет рассказ о походе Андрея, возможно, из Лаврентьевской летописи, но переделывает источник. В Лаврентьевской рассказ о походе на волжских болгар представлен как «Чюдо новое с(вя)тое Б(огороди)ци Володимер[с]кое» — при войске находилась Владимирская икона⁴⁷. В проложном сказании наименование Владимирской снято — это икона «Владычица наша Б(огороди)ца Приснод(е)вица М(а)рия», чудеса происходят и от иконы Пречистой, и от иконы Спаса, и празднование не Богородичное, а Милости Божией. Таким образом, актуальный на рубеже XIV—XV вв. проложный текст, определяющий церковное значение похода на болгар, в этот период свободен от ассоциации с культом Владимирской иконы. Через несколько десятилетий он будет включен в цикл чудес от Владимирской иконы, т. е. вернется к первоначальному историческому значению.

Очевидно, для церковной словесности того времени — для «Послдования похвального» 26 августа и для проложного сказания 1 августа — культ Владимирской слишком локален, исторически конкретен, церковный текст чувствует Божию милость, явленную через Богоматерь в Ее иконе.

Ход мысли проложного сказания тот же, что у Кирилла Белозерского: Божия милость, явленная через икону Богоматери, *нами* спасает христианский род от нашествия «иноплеменных враг». Юрий Дмитриевич, как победитель болгар в эпоху расцвета проложного сказания о победе над болгарами, был именно тем, кем спасался христианский род, и его икона, Смоленская, тоже хотя бы отчасти должна была принадлежать той эпохе и той системе смыслов.

Связь имени Юрия Дмитриевича с великой иконой сохранилась, кажется, лишь в завещании и в случайной записи. Но, может быть, слова сказания «О Пречистой Смоленской» о Юрге, который ее «пленом взял», — тоже выражают эту связь.

Борьба за московский престол между Василием Васильевичем и дядей его Юрием Дмитриевичем начинается сразу по смерти Василия Дмитриевича в 1425 г. По завещанию Дмитрия Донского, сыну его Василию Дмитриевичу должен был наследовать брат Юрий. По завещанию же самого Василия, наследником должен был стать сын его Василий Васильевич, тогда, в 1425 г., десятилетний. Конфликт был неизбежен. В апреле-мае 1433 г. Юрий входит в Москву, занимает великокняжеский престол, затем берет в плен Василия Васильевича, но мирится с ним и дает ему в удел Коломну. Тот в Коломне собирает людей, москвичи переходят к нему. Юрий вынужден вернуться в Галич. В 1434 г. он с войском берет Москву, входит в Кремль, берет в плен жену великого князя и мать его Софью Витовтовну и объявляет себя великим князем. Он умер на великом княжении в том же 1434 г., старший сын его и наследник Василий Юрьевич (Косой) просидел на великом княжении один месяц. Война продолжалась, активной силой в ней были сыновья Юрия Дмитриевича — Дмитрий Шемяка и Василий Косой, позже в войну включился и сын Андрея Дмитриевича Можайского — Иван. По смерти Юрия Дмитриевича война приобрела особенно дикие и жестокие формы. Внуки Донского, как пишет Карамзин, отличались малодушием и жестокосердием⁴⁸. Докончальные грамоты, сохранившиеся от этого периода, довольно многочисленны: князья заключали между собой договоры с крестными целованиями, которые тут же нарушали, и потом заключали снова с тем, чтобы опять нарушить.

По Докончанию великого князя Василия Васильевича с князем Галицким Василием Юрьевичем (Косым), за Косым закрепляется удел — Дмитров, и он должен отдать великому князю то, что взял отец его — Юрий Дмитриевич у матери великого князя, Софьи Витовтовны⁴⁹. Тут, кажется, намечалась будущая идея — «пленом взял Юрга». Затем Василий Дмитриевич ослепил старшего Юрьевича — Василия Косого. «Несчастный слепец, — пишет Карамзин, — жил после того 12 лет, в уединении, как бы забвенный всеми и самыми единокровными братьями. Великий Князь будет наказан за свою жестокость, лишенный права жаловаться на подобного ему варвара»⁵⁰. Он будет ослеплен средним братом — Дмитрием Юрьевичем Шемякой. Пока же он заключает с Шемякой договор, по которому берет себе весь удел Василия Косого и «со всѣм, што к нему потягло, чѣм его бл(а)г(о)с(ло)вилъ о(те)ць ваш, князь Юрьи Дмитриевич, по своей

д(у)ш(е)вной грамотѣ»⁵¹, т. е. духовная Юрия Дмитриевича была известна великому князю, и Смоленская икона не могла пройти незамеченной. Она как основное благословение должна была перейти в руки великого князя Василия Дмитриевича. Учитывая нрав Дмитрия Шемяки, нельзя быть уверенным, что он покорно отдал икону. «Еще в конце 1447 года, — пишет Карамзин, — Епископы Российские от имени всего Духовенства писали к нему, что он не исполняет договора: не отдал увезенной им Московской казны и драгоценной святыни»⁵². Но московский княжеский дом, судя по Московскому летописному своду, числил Смоленскую Пречистую за собой и, по-видимому, старался представить ее как часть смоленских святынь Софьи Витовтовны, вместе с ней самой попавшую в плен к «Юрге». В конце войны Шемяка с войском взял Устюг и пробыл там два года, оттуда бежал в 1452 г. в Новгород, преследуемый великим князем, и в Новгороде принял насильственную смерть; сын его бежал в Литву.

Мы останавливаем наше исследование здесь, на обстоятельствах окончания войны между внуками Донского и на идеологических построениях Московского летописного свода, вполне отдавая себе отчет, что фаза интенсивного исторического развития культов чудотворных богородичных икон наступает потом, что Никоновский свод 20-х гг. XVI в. разовьет и обогатит многократно тенденции, здесь наметившиеся. Именно в Никоновском своде появится обширное сказание об иконе Колочской, икона Смоленская станет святыней Смоленска, встречающей великого князя московского в день его триумфального вхождения в Смоленск, Владимирская вступит в еще более сложные соотношения со Смоленской. В то же время появится Тихвинская Одигитрия и вместе с ней Лоретская. В месяцеслове первой половины XVI в. появятся праздники Сретения Смоленской 28 июля и, что самое поразительное, — Казанской победы 8 июля. Все это требует специального внимания⁵³.

Но мы останавливаемся здесь не только по причинам технического порядка. Материал XV в., здесь нами рассмотренный, проявил ценные специфические черты, которые в XVI в. потеряют свою отчетливость, но будут продолжать скрыто воздействовать, создавая такие труднообъяснимые в рамках XVI в. феномены, как, например, рассмотренное нами в начале множественное, неустойчивое посвящение службы 8/9 июля. На раннем материале довольно хорошо еще видно несоответствие между высоким церковным значением и именами Богородичной чудотворной иконы и ее существованием в историко-политическом плане.

Русская церковная традиция с рубежа XIV—XV вв. содержала богослужения и празднования иконе в ее явлении и сретении; служили «сообразной» иконе — Богоматери Одигитрии, «источнице и наставнице», через которую являлась милость Божия. В исторической жизни и политической борьбе это динамическое явление — икону пришедшую, явившуюся в чудесах — старались утвердить в константной роли местной или родовой святыни, нужной для религиозного или личного престижа, для борьбы за власть или за независимость и пр.

Такие функции икон и реликвий — обычны, универсальны и не содержат ничего специфического. Особенность XV в. на Руси заключалась именно в значительности церковной традиции, в присутствии и действии высоких текстов, в сосуществовании и сложных взаимодействиях двух измерений. Замечательнейшая черта этой церковной традиции (и всей ситуации в целом) — вовлеченность в нее идеи о спасении «нами» христианского рода от агарян как проявлении милости Божией, как вневременной причины, следствия и эквивалента явления иконы. Ввиду этой особенности не покажется странным, что бумага и шрифты печатной службы Божией Матери Казанской на десятилетия старше исторического явления иконы.

Примечания

- ¹ Поздеева И. В., Турилов А. А. «Тетрати, печатаны в Казанѣ» (к истории и предыстории казанской типографии XVI в.) // Древняя Русь: Вопросы медиевистики. 2001. № 2. С. 37–49; № 4. С. 13–28.
- ² Там же. № 2. С. 38, прим. 8. В печатной брошюре приводится заглавие киноварью: «Месяца июня в 8 день явление иконы пресвятыя Владычицы наша Богородицы в Казани» (С. 43. Прим. 37).
- ³ Там же. С. 45.
- ⁴ Там же. № 4. С. 26.
- ⁵ Поздеева И. В., Турилов А. А. № 4. С. 27, прим. 52.
- ⁶ «Явление иконы пресвятыя Б(огороди)ца в Смоленскѣ» // Собрание Троице-Сергиевой лавры (Ниже сокр. как Собр. ТСЛ). № 283 (1238). Канонник, Л. 180. См. Рукописи и Описание на сайте Троице-Сергиевой лавры (www.stsl.ru).
- ⁷ Собр. ТСЛ, № 283 (1238.) Канонник, полуустав, напис. 1616 г. Л. 180: 9 июля «Явление иконы пресвятыя Б(огороди)ца в Смоленскѣ».
- ⁸ Рукописные книги собрания М. П. Погодина. Каталог / Ред. О. В. Творогов, В. М. Загребин. СПб., 1992. Вып. 2. С. 87–88.
- ⁹ Сергей (Спасский). Полный месяцеслов Востока. Т. 2. С. 208. Устав по описанию Синодального собрания № 336.
- ¹⁰ Собр. ТСЛ. № 623. Трефолог, XVI в. Л. 333 об.: мес. **того же** (июля) 9, 10. Собр. ТСЛ. № 623. Трефолог, XVI в. Л. 333 об.: мес. того же (июля) 9, Явление иконе пресв. Богородицы Смоленскы.
- ¹¹ Горский А. В., Невоструев К. И. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. Отд. III: Книги богослужебные. М., 1869. Ч. 2. С. 188, 228.
- ¹² Там же. С. 188.
- ¹³ Там же. С. 228.
- ¹⁴ Синодальное собр. № 529 (901). Святцы XVII в. **Указано: Панченко Ф. В.** Службы Новгородско-Псковским иконам. Неопubl. исслед., машинопись.
- ¹⁵ Известная ныне служба Живоносному Источнику на пятницу пасхальной недели, созданная в XIV в. Никифором Ксанфополом, принадлежит в общем смысле той же эпохе особого чествования Богоматери как источника чудес. Но она непосредственно не участвовала в формировании стихир «источнице и наставнице» и русской службы 9 июля. Об этом подробно — в разделе «Последование похвальное 26 августа и служба иконе чудесно явившейся» монографии «Литургические и исторические корни русских празднований Богородичным иконам» (в печати). СПб., «Пушкинский Дом»
- ¹⁶ Подробнее — в указанной монографии
- ¹⁷ Приселков М. Д. Троицкая летопись. М., 1950. С. 470–471.

- ¹⁸ Здесь цит. по: Новгородская I младшего извода // Полное собрание русских летописей. М., 2000. Т. III. С. 404.
- ¹⁹ «Послание Кирила чудотворца ко князю Андрею Дмитриевичу» цит. по публ.: Памятники литературы древней Руси. Л., 1999. Т. 6. С. 432–436. Подг. текста Г. М. Прохорова.
- ²⁰ См.: Преподобные Кирилл, Ферапонт и Мартиниан Белозерские / Изд. подг. Г. М. Прохоров, Е. Г. Водолазкин и Е. Э. Шевченко. СПб., 1993. С. 35.
- ²¹ Цит. по Супрасльской: Полное собрание русских летописей. М., 2008. Т. 17: Западнорусские летописи. Стлб. 55. Летопись составлена, по мнению исследователей, в середине XV в. и передает данные митрополичьего летописания в период Фотия и Герасима, когда последний находился в Смоленске. См. Предисловие к тому.
- ²² Описание иконы и воспроизведение обеих сторон см. в каталоге «Царский храм: Святые Благовещенского собора в Кремле» (М., 2003. № 1); *Щенникова Л. А.* Богоматерь Умиление Донская. Успение Богоматери. С. 80–83; *Она же.* Донская икона Божьей Матери // Православная энциклопедия. Т. 15. С. 664–667. Полемика о вероятном историческом значении иконы в конце XIV в.: *Кочетков И. А.* Является ли икона «Богоматерь Донская» памятником Куликовской битвы? // Древнерусское искусство. М., 1984. [Вып.:] XIV–XV вв. С. 36–45; *Щенникова Л. А.* История иконы «Богоматерь Донская» по данным письменных источников XV–XVI вв. // Сов. Искусствознание. М., 1984. Вып. 2. С. 321–338; *Гусева Э. К.* Иконы «Донская» и «Владимирская» в копиях кон. XIV — нач. XV в. // Древнерусское искусство. М., 1984. [Вып.:] XIV–XV вв. С. 46–50.
- ²³ *Стерлигова И. А.* Драгоценный убор икон царского храма // Царский храм: Святые Благовещенского собора в Кремле. М., 2003. С. 66–68.
- ²⁴ Турилов А. А. Григорий // Православная энциклопедия. Т. 12. С. 583–592.
- ²⁵ *Кром М. М.* Муж Русью и Литвой. М., 1995. Здесь и ниже сведения о связях с Литвой Можайских князей и Шемячиной: С. 60–66.
- ²⁶ Там же. С. 174–175; 182–183.
- ²⁷ Русский феодальный архив XIV — первой трети XVI века / Подг. текста А. И. Плигузова, Г. В. Семенченко, Л. Ф. Кузьминой. М., 1986. Т. 1. № 60. С. 203–205. (Далее в сносках: РФА.)
- ²⁸ РФА. Т. 1. С. 203–204.
- ²⁹ РФА. Т. 1. С. 204.
- ³⁰ РФА. Т. 5 / Сост. А. И. Плигузов. Комментарии подготовили А. И. Плигузов, Г. В. Семенченко. М., 1992. С. 1013–1016.
- ³¹ Московский летописный свод конца XV века // Полное собрание русских летописей. М., 2004. Т. 25. С. 273. (Далее в сносках — МЛС.)
- ³² МЛС. С. 273.
- ³³ РФА. Т. 5. № 60. Комментарий к № 60. С. 1014–1016.
- ³⁴ МЛС. С. 275.
- ³⁵ А. Эббингхауз, знаток рукописной традиции сказаний о чудотворных иконах, не находит посредующих звеньев между летописной статьей за 1456 г. и сказанием на праздник 28 июля Божией Матери Смоленской из печатного Пролога. См.: *Ebbinghaus A.* Die altrussischen Marienikonen-Legenden. Berlin, 1990. S. 42–43.
- ³⁶ МЛС. С. 241.
- ³⁷ МЛС. С. 222.
- ³⁸ Цит. по рукописи собрания Погодина № 434, Служба явлению Смоленской иконы 9 июля: РО РНБ. Пог. 434. Л. 359–359 об. В современной службе Казанской текст тот же.
- ³⁹ В Никоновском своде этот рассказ превратится в длинную новеллу о похождениях крестьянина Луки, не всегда трезвого. Эволюция известий о Колочской иконе в летописании с учетом роли их в политической борьбе тщательно исследована в монографии

Л. И. Журовой: *Журова Л. И.* Сказание о Колочской иконе. Новосибирск, 2000. Не можем согласиться лишь с некоторыми методологическими аспектами этой работы: автор считает рассказ о нетрезвом крестьянине Луке исходной основой, по ее гипотезе, содержащейся уже в несохранившемся послании князя Андрея Можайского Кириллу Белозерскому о чудесах от иконы. Вся последующая эволюция, с этой точки зрения, есть все большее приближение к оригиналу. Начав исследование в 1970-е гг., Л. И. Журова, вела его в историко-литературном направлении, высшей ценностью для которого было художественно развитое повествование. Соответственно, ранние источники исследуются как материал по истории сюжета, который по ходу изменения версий оказывается все более полным.

- ⁴⁰ Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI веков. М.; Л., 1950. С. 76–78. № 29 — С. 73–75. Здесь цит. С. 74. Духовная датируется издателем приблизительно 1433 г.
- ⁴¹ Антонова В. И. Неизвестный художник Московской Руси Игнатий Грек по письменным источникам // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1958. XIV. С. 569–572.
- ⁴² По историческим данным, такой монастырь в Смоленске имелся (Антонова В. И. С. 569, прим. 5).
- ⁴³ РФА. Т. 3. М., 1987. № 152. С. 540.
- ⁴⁴ Софийская I // Полное собрание русских летописей. М., 2000. Т. VI. Вып. 1. Стлб. 513.
- ⁴⁵ МЛС. С. 226.
- ⁴⁶ Новейшая научная публикация проложного сказания: Лосева О. В. Жития русских святых в составе древнерусских прологов XII — первой трети XV века. М., 2009. С. 444–448. Время возникновения проложного рассказа является предметом дискуссий, еще не завершенных. Обзор мнений: Там же. С. 239–244.
- ⁴⁷ ПСРЛ. Т. 1. Стлб. 352–353. . 444–448. Время возникновения проложного рассказа является предметом дискуссий, еще не завершенных. Обзор мнений: Там же. С. 239–244.
- ⁴⁸ См.: Карамзин Н. М. История государства Российского [Репринт. изд.]. М., 1989. Кн. 2. (Т. V, гл. 3).
- ⁴⁹ Духовные и договорные грамоты... Грамота № 36 (около 1439 г. — датирована издателями условно, по содержанию). С. 100–108.
- ⁵⁰ Карамзин Н. М. Указ. соч. С. 156.
- ⁵¹ Духовные и договорные грамоты... Грамота № 38. Докончание в. кн. В. В. с князем галицким Дмитрием Юрьевичем / 41–42 гг./ С. 107–108.
- ⁵² Карамзин Н. М. Указ. соч. С. 195.
- ⁵³ Об этом — специальная глава в нашей монографии «Литургические и исторические корни русских празднований Богородичным иконам» (в печати).

Тайна купцов, забота дипломатов: русский язык в средневековой Ливонии*

Анти Селарт (Тарту, Тартуский университет)

В жизни средневековой Ливонии [Selart 2012] соседство с русскими землями играло немаловажную роль. Владения Тевтонского ордена в Ливонии, Рижское архиепископство и Тартуское епископство имели общие границы с Новгородом, Псковом и Полоцком, а в конце Средневековья — с Московским и Литовским великими княжествами. Тевтонский орден, русские и литовские князья вели между собой войны, заключали мирные договоры, становились союзниками. Важным аспектом экономического развития Ливонии была торговля между ганзейскими и русскими городами [Angermann 2001; Selart 2008].

Одним из условий успешного сотрудничества было ведение деловых отношений на общем языке, понятном для немецких и русских купцов и посланников. В Европе в позднее Средневековье изменилось в значительной мере функционирование языков. Наряду с латинским (почти единственным до этого времени письменным деловым языком) на первый план выходят так называемые «местные» языки [Birnbaum: 384–396; Murray: 107–134]. В XIV–XV вв. существенно расширился круг грамотных людей, а ведение личной и деловой переписки более не предполагало знания исключительно латинского языка.

Вопреки широко распространенному мнению, средневековая Русь не была культурно изолирована от Западной Европы. Большая часть соответствующих политических и деловых контактов осуществлялась в Ливонии или при ее посредничестве [Angermann 1966; Angermann 1978; Angermann 1987; Angermann 1994; Angermann 1998a; Ангерманн; Риги]. В этих случаях языком общения служил русский [HLS; Selart 2010; Сквайрс, Фердинанд].

Ливония была многоязычной территорией. Жители Эстонии говорили на эстонском языке, имеющем два главных — северный и южный — диалекта. В эстонских прибрежных районах и городах жило также значительное шведское население. Соседи эстонцев говорили на финском языке в Финляндии, на водском и других прибалтийско-финских языках — на территории северной Руси. «Разграничение» между водским и эстонским языками было обусловлено сначала не лингвистическими, а политическими факторами. В Латвии говорили на нескольких индоевропейских балтийских диалектах (латгальском, земгальском, селонском и куршникском), а также на ливском языке, который принадлежит к группе прибалтийско-финских

* Статья написана в рамках гранта PUT 107.

языков. Все эти языки были нелитературными и служили средством общения крестьян и нижних слоев городского населения. Языком ливонского дворянства, духовенства и городской элиты был средненижненемецкий язык, который с XIV в. заменил латынь как язык письменного общения и управления в Ливонии и во всей ганзейской Северной Европе.

В Средние века и раннее Новое время в Эстонии и Латвии язык служил социальным маркером [Johansen, Mühlen]. Кроме начального (с XVII в.), образование было доступно только на немецком языке; продвижение по социальной лестнице подразумевало приобретение «немецкой» идентичности. В то же время языком общения высших и низших социальных классов являлся язык большинства, т. е. эстонские или латышские диалекты. В отличие от крестьян, немецкие мызники были двуязычными [Plath 2011; Plath 2012; Salminen].

Вместе с тем жившие в городах эстонцы, латыши, ливы, шведы могли в той или иной мере общаться и на немецком языке [Glück]. Хотя мы не располагаем письменными доказательствами, можно предположить, что уже в средневековой Ливонии возникли и развивались смешанные языки, которые имели специальные социальные функции [Ariste: 63–76]. Тесный языковой контакт привел к появлению в эстонском и латышском языках большого количества заимствованных слов из средненижненемецкого, которые заметно преобладают в словаре городской жизни и терминологии городских ремесел [Raag]. В настоящее время мертвый, прибалтийский немецкий диалект, в свою очередь, заимствовал многочисленные эстонские и латышские слова, прежде всего сельскохозяйственные термины [Kiparsky 1936]. Использование языка, вероятно, зависело от конкретной ситуации и от его социального, «высокого» (немецкого) или «низкого» (не немецкого), статуса [Kala 2012]. Тот факт, что клятвы и молитвы записывались на эстонском или латышском языках, не подтверждает незнания городским населением немецкого языка. В этом особом случае язык имел юридическое значение: клятва считалась действительной, если она была произнесена на «родном» языке [Kala 2006].

С лингвистической точки зрения языки Ливонии не являются родственными по отношению к русскому языку. В ливонских городах проживало небольшое количество русских эмигрантов, прежде всего, в XIII–XIV вв. [Selart 2009a]. Русское население в Ливонии оставалось незначительным, что не могло привести к распространению русского языка. Латинский язык не мог выступать в роли языка-посредника при контактах с Русью, где языком церкви и письменности был церковно-славянский или, скорее, русский вариант церковно-славянского языка. Он также служил письменным языком-посредником между людьми, говорившими на южных и восточных славянских диалектах. Кроме того, вариант восточно-славянского языка являлся литературным языком и языком делопроизводства в Великом княжестве Литовском.

Русский язык изучали в целом сознательно, так как он был особенно необходим при ведении торговли с Русью. Изучение иностранных языков составляло важную часть образования купцов в позднее Средневековье

[Bruchhäuser]. Знание русского языка было привилегией, которая открывала двери в Русь [Forstreuter: 226]. Молодые ганзейские купцы проводили некоторое время в Новгороде и, возможно, в других русских городах с целью изучения русского языка. Точное время их пребывания нам неизвестно, по-видимому, оно не превышало нескольких месяцев, т. е. соответствовало периоду пребывания купцов на новгородском ганзейском дворе. В 1494 г. в Новгороде было 11 ганзейских *sprakelerer* (учеников русского языка) [Stieda; Reitemeier; Goetz 1916; Glück]. Учить русский язык было также возможно в ливонских городах и Пскове. Учебный визит молодых немцев в Псков, вероятно, не был столь же рутинным, как в Новгород. В 1440 г., в связи с изучением языка в Пскове, возникли разногласия между русскими и ганзейскими городами [HR. Vol. 2/3. No. 216. § 16]. Успешный торговец в Ливонии должен был также знать языки местных крестьян: эстонский, латышский, ливский. В 1460 г. молодой купец в Таллинне писал о том, как он провел 17 недель в сельской местности и хорошо выучил эстонский язык. Он надеялся, что теперь хозяин отправит его в русские города для изучения русского языка [LUB. Vol. 1/12. No. 12; Johansen: 374–375].

С целью предотвращения возможных конфликтов с русскими и во избежание чрезмерной конкуренции между самими ганзейскими купцами статуты ганзейского двора в Новгороде позволяли купцам останавливаться в домах новгородцев, но только в том случае, если не было мест на самом ганзейском дворе. На самом деле пребывание ганзейских купцов в новгородских домах было обычным явлением [Angermann 1994: 195–197]. Факт достаточно тесного общения подтверждается взаимным заимствованием слов. В средневековых документах и текстах XVI в., созданных на северо-западе Руси, насчитывается более 100 зарегистрированных нижненемецких заимствованных слов; русские заимствования из нижненемецкого языка в Средние века и раннее Новое время насчитывали около 50 слов. Большинство из них составляют термины из разных областей: торговли, транспорта, права, дипломатии [Bielefeldt; Koškin 2009; Koškins 2010; Squires; Кошкин; Сквайрс 2012].

Купцы, знавшие русский язык, обладали особым преимуществом. Это стало своего рода профессиональной тайной, с помощью которой удавалось держать на расстоянии неместных и неганзейских конкурентов [Goetz 1916: 132–133; Reitemeier: 174–175; Forstreuter: 225]. Запрет на изучение языка неганзейскими, особенно голландскими, купцами неоднократно подкреплялся Ганзейским съездом в XV в. Изучение русского языка неганзейцами в Ливонии было запрещено ганзейскими городами в 1417 г. [HR. Vol. 1/6. No. 397. § 89]. В 1423 г. Ганзейский съезд в Любеке запретил голландскую торговлю и языковое обучение молодых голландцев в Ливонии [HR. Vol. 1/7. No. 609. § 23; LUB. Vol. 1/7. No. 14. § 22]. Этот закон был подтвержден съездом в 1426 г. [HR. Vol. 1/8. No. 59. § 18]. В 1434 г. Ливонский *Städtetag* (съезд представителей ганзейских городов) оштрафовал на 10 серебряных марок преподавателей, обучавших русскому языку голландских и английских подростков [LUB. Vol. 1/8. No. 753. § 8]. Как

указывает рижское *bursprake* (установление магистрата) [Quellen 1876], запрет на преподавание языков неганзейцам соответствовал так называемому *Gasthandelverbot* — правилу, согласно которому «чужие» торговцы не могли напрямую вести дела, они нуждались в посреднике в лице местного или ганзейского купца. Ливонский *Städtetag* 1450 г. запрещал прямую торговлю неганзейским купцам (французам, итальянцам, англичанам, шотландцам, испанцам, фламандцам) в ливонских городах. Если кто-либо помогал этим купцам в качестве переводчика, то с этого лица взимался штраф в размере 50 рижских марок [HR. Vol. 2/3. No. 598]. На самом деле отсутствуют какие-либо данные о вмешательстве «посторонних» купцов (за исключением голландцев [Blockmans: 49–58]) в ливонско-русскую торговлю до XVI в. Тем не менее само издание таких нормативных актов свидетельствует о ряде имевших место конфликтов.

Русские, не владевшие немецким, и немцы, не владевшие русским, обращались к услугам переводчиков [LUB. Vol. 1/2. No. 835; Johansen: 150; Reitemeier; Honemann, Roth: 77–142]. Примечательно, что нижненемецкое слово «переводчик» — *tolk* (эстонское *tõlk*; латышское *tulks*) восходит к древнерусскому слову (*толкъ*) [Squires: 17–18]. Переводчик, по крайней мере в XIII–XIV вв., назначался в ганзейский двор в Новгороде [Goetz 1922: 391–393; Angermann 1998b: 225; Glück: 279–281; Zeller]. Ливонские города нанимали переводчиков, хотя и неизвестно, на постоянную или на временную службу [Reitemeier: 162–163; Сквайрс, Фердинанд: 84–99]. При установлении взаимоотношений с русскими городами переводчики служили в качестве посланников или членов дипломатических миссий [LUB. Vol. 1/2. No. 1331; Vol. 2/1. No. 384; Vol. 2/3. No. 766]. *Makler'*ами, то есть переводчиками и посредниками в делах с русскими купцами в Таллине, часто были эстонцы. Как вольнослужащие, переводчики могли быть осуждены властями за поощрение нежелательной конкуренции, т. е. за помощь в установлении прямых контактов между русскими и иностранными купцами, за помощь русским в организации розничной продажи [Johansen: 276–277; Johansen, Mühlen: 149–150].

Языковое обучение купцов не предполагало овладения ими письмом на русском языке. Составленные в Средние века и раннее Новое время немецко-русские разговорники использовали латинский алфавит для транскрипции русских слов [Johansen: 279; Raab 1956: 59–60; ERB; LGM; Fałowski: 322–325; Хорошкевич: 79–80]. Имеющийся в этих книгах словарь включал повседневную лексику, в том числе обценные выражения, которые не встречались в современных им письменных русских текстах [Fałowski: 320]. Первые ганзейские руководства по русскому языку относятся к XV в., вероятно, некоторые из них возникли уже в конце XIII в. [Хорошкевич: 88–90; Squires: 37–38].

Из-за различных систем алфавита было невозможно прибегать к иногда использовавшемуся в «латинской» Европе способу [Esch: 89], когда писец писал на иностранном языке на слух, не зная самого языка. Документы ганзейских городов неоднократно сообщали о нужде в русском письме. Около 1405 г. тартуский магистрат мог читать письмо новгородцев, возможно,

с помощью кого-то из русских. Но магистрат не мог написать ответ, потому что в городе на тот момент не было Russchen scriver, и магистрат был вынужден обратиться за помощью в Таллинн [LUB. Vol. 1/4. No. 1646]. Приблизительно десять лет спустя история повторилась: никто в Тарту не умел писать по-русски [LUB. Vol. 1/5. No. 1960]. В 1510 г. ливонские послы в Новгороде столкнулись с проблемой: таллиннский переводчик, умевший, как подчеркивает источник, читать и писать по-русски, заболел. Его коллега из Тарту отказался присоединиться к миссии из-за крайне неприятных воспоминаний о своем пребывании на Руси [LUB. Vol. 2/3. No. 775. § 10]. Последний факт указывает на то, что отсутствие в Тарту писца, владевшего русским письменным языком, все-таки было скорее исключением. Корреспонденция между Ганзейским союзом и Русью обычно переводилась как раз в ливонских городах [LUB. Vol. 1/4. No. 1602. § 1 (anno 1402); LUB. Vol. 1/12. No. 403; Сквайрс, Фердинанд: 84–92; Mahling: 184].

Среди русских, которые проживали в крупных ливонских городах, в Риге, Таллинне, Тарту, были и священники православных церквей, которые, безусловно, умели читать и писать по-русски [Selart 2009b: 273–290]. Однако важно отметить, что перевод дипломатических сообщений был тайным и конфиденциальным делом. Переводчик должен был являться доверенным и надежным человеком. В начале XV в. тартуский переводчик Ганс Дурекоп (Hans Durekop) перевел письмо таллиннского магистрата в Новгород *unrechte* (неправильно). Сделал ли он это случайно или нет, неизвестно. После обнаружения ошибки и угрозы отрезать язык переводчик сделал правильный перевод, а также написал объяснительное письмо [LUB. Vol. 1/4. No. 1601, 1672; Валк: 232–234].

Русский язык был также языком дипломатического общения между ливонскими ландесгеррами и русскими княжествами. Как правило, ливонская, «немецкая» сторона должна была переводить устные беседы и письменные тексты. Но на регулярной основе переводчики в штат дворов ливонских епископов и магистров ордена, по-видимому, не входили.

Когда рижский архиепископ Сильвестр Стодевешер (Silvester Stodewescher) встретился в 1466 г. в своем замке Рауна с посланником из Полоцка, он попросил рижского магистрата сделать немецкий перевод русского послания, потому что *wy hebben nymand, de en uns lesen kan* («у нас никого нет, кто мог бы нам это прочесть»). При этом отметим, что архиепископ уже знал основное содержание послания, вероятно, из состоявшихся разговоров [LUB. Vol. 1/12. No. 395. Cf. No. 385, 386, 391, 392, 396]. В 1510 г. рижский архиепископ встретился с русскими послами в своем замке Кокнесе. Он вновь обратился к властям Риги с просьбой предоставить переводчика, потому что у него в тот момент не было своего [LUB. Vol. 2/3. No. 825]. В 1558 г. во время осады замка Пайде русские военачальники послали в замок обращение о капитуляции. Никто не смог его прочитать, и русские вынуждены были написать текст на весьма плохом немецком языке [Quellen 1863].

Историкам известно исключение, когда один рыцарь Тевтонского ордена в Ливонии знал русский язык. Это был Генрих фон Плесков (Heinrich

von Pleskow), который упоминается в источниках в 1338–1340 гг. Рыцарь Генрих, *idioma Ruthenicum scientus*, участвовал в качестве переводчика во время переговоров между Рижским архиепископством и Псковом в 1340 г. На самом деле его участие являлось вмешательством ордена в дела архиепископства. В итоге агрессивное поведение Генриха спровоцировало войну между Ливонией и Псковом: когда рыцарь понял, что русские отзывались между собой об ордене неуважительно, он начал драку, которая переросла в маленькую битву и, в свою очередь, послужила началом войны [Bartholomäus 66–68; Hermann: 68–69]. Два года спустя (1338) Генрих участвовал как представитель Ордена в переговорах между ганзейскими городами и Новгородом [LUB. Vol. 1/2. No. 781; Vol. 1/6. No. 2811]. В 1340 г. он представлял Тевтонский орден во время заключения договора со смоленским князем [LUB. Vol. 1/2. No. 796]. Но Генрих фон Плесков не был типичным рыцарем ордена. Он происходил из известной патрицианской семьи Плесковых в Любеке [Ritterbrüder: 507–508; Asmussen: 606–620, 995–996]. По-видимому, Генрих выучил русский язык во времена своей купеческой юности.

Прусская «ветвь» Тевтонского ордена в дипломатических отношениях с Россией в начале XVI в. лингвистически зависела от Ливонского ордена. Корреспонденция между Москвой и Кенигсбергом переводилась в Ливонии. Это была неловкая ситуация для великого магистра Альбрехта фон Бранденбурга, потому что его антипольская и промосковская политика фактически противоречила политическим интересам Тевтонского ордена в Ливонии. Во избежание «переводческих» конфликтов в будущем, в 1519 г. Альбрехт отправил в русские города своих агентов для изучения языка.

Незнание русского языка не являлось исключительно прусской проблемой. В начале XVI в. при дворе императора Священной Римской империи Максимилиана I не было компетентных лиц, способных перевести письмо великого князя московского Ивана III. В результате переводчик был найден в Венеции, но перевод был настолько неточным, что некоторые важные детали сообщения остались неясными [Uebersberger: 64]. Возможно, венецианский переводчик на самом деле знал сербский или болгарский, а не русский язык.

Нельзя утверждать, что русские совсем не знали языков Ливонии, хотя мы не располагаем соответствующей документальной информацией [Glück: 282]. Ганзейские города неоднократно жаловались на розничную торговлю русских купцов в Ливонии. Русские якобы путешествовали по Ливонии без сопровождения [Johansen: 275–276], используя запрещенные дороги (иностранным купцам разрешалось пользоваться только главными дорогами с целью ограничения их розничной торговли) [Johansen, Mühlen: 151; Selart 1998: 116–118]. «Незаконная» розничная торговля подразумевала межличностное общение. Вероятно, русские купцы использовали переводчиков с немецкого языка [LUB. Vol. 1/1. No. 546; Squires: 44]. По крайней мере, с конца XV в. переводчики с латинского и немецкого языков всегда имелись на Руси [Raab 1955: 359–360; Raab 1958: 323–335; Wimmer;

Squires: 49]. Так, Дмитрий Герасимов изучал латинский язык в Тарту или в Риге. Русские Сильвестр Малый (*Silvester Minor alias Maloy*) из Новгорода и Георгий Польшман (*Georgios Polman*) из Пскова числились в университете в Ростке в 1490-е гг. Позже в свите Ивана Грозного были немецкие переводчики [Angermann 1998b: 228–231; Maier: 191–206]. Вместе с тем это не изменило общую картину языковой практики. Языком дипломатии оставался по-прежнему русский, а перевод — заботой иностранцев.

В позднее Средневековье и в XVI в. русский как единственно принятый язык дипломатии, с русской точки зрения, мог восприниматься как своего рода «законный» или «авторитетный» язык. В конце XV в. на Московской Руси становится все более важным вопрос о статусе великого князя в сравнении с его иностранными партнерами. В этом смысле ливонские государства однозначно относились к гораздо более низкому рангу, что могло влиять на выбор языка общения. Хотя договоры между Ливонией и великим князем московским писались на обоих языках (русском и немецком), но все немецкие копии были переводами русского текста. В лингвистическом отношении отдельные немецкие копии были весьма слабыми: некоторые места договоров в немецкой версии переведены до такой степени буквально, что их едва можно понять.

Эти переводы содержат достаточно много ошибок [Squires: 45–46; Лобин: 143]. Однако низкий уровень переводчиков не может быть единственным объяснением этого явления. Трактаты были юридическими текстами, которые переводились *von worte zu worte* («слово в слово») [РЛА. № 211; HR. Vol. 1/6. No. 484]. Это выражение не следует понимать слишком буквально: принцип перевода был «от формулы к формуле» [Сквайрс 2012: 76–79]. Сложность передачи юридических соответствий, возможно, отразилась на формулировках в переводах. Так, в текстах немецкого договора встречается выражение *furst mester*, которое заменяет немецкое стандартное словосочетание *meister to Liffland* и соответствует буквально русскому выражению «князь местерь». Другой пример. Название «Чудское озеро» переводится на немецкий язык как *Grothe see* или *Estnesche see* [LUB. Vol. 2/3. No. 583. § 4], что отсылает к русским гидронимам «Великое озеро» [Каштанов: 167–297] или «Чудское озеро». Знал ли переводчик, житель Ливонии, что на самом деле на немецком языке не существует никакого «Эстонского озера» («чудь» — здесь: эстонцы) и что упоминаемое озеро называется по-немецки *Peipus*, а по-эстонски *Peipsi*?

Противоположные примеры можно найти в XIII в., когда отношения между Русью и Ливонией, Русью и Ганзой только начали складываться. В 1229 г. ганзейские купцы и Смоленск заключили договор, текст которого включал в себя целый ряд германизмов. Согласно одной версии, автором текста был упоминаемый в документе Тоумаш Смолнянинъ, немец, живший в Смоленске [Kiparsky 1960: 244–247]. Однако в последнее время преобладает мнение о том, что договор 1229 г. представляет собой синтез разноязычных проектов, который возник в результате переговоров [СРА: 255–264]. Письмо литовского князя Гердена (*Gerden*), датированное по латинской традиции *anno domini* 1263, было написано в Риге, так как литов-

ские князья в то время еще не имели собственной канцелярии [РЛА. № 25. С. 13; Сэларт: 15–16; Selart 2006: 38].

Трудности перевода текста договора могли оказаться фатальными для участников, как в случае с русско-ливонским договором 1554 г. Во время русско-ливонских переговоров традиционный текст перемирия, который без существенных изменений периодически подтверждался в течение XVI в., был дополнен статьей о так называемой «Юрьевской дани» [Selart 2004: 11–37]. Оригинальный русский текст фиксировал обязательство Ливонии собирать в течение трех лет дань, требуемую царем («сыскати дань»). Немецкие переводы, сделанные ливонскими переводчиками Гансом Фогтом (Hans Vogt) и Мельхиором Гротхузенем (Melchior Grothusen), не были в буквальном смысле неправильными, однако некоторые неточности принципиально изменили первоначальный смысл договора. В немецком тексте говорится о том, что ливонцы должны сами расследовать подробности дани (*denselbigen Zinss untersuchunge thun; den Tinss undersocken*) [Попов, Филюшкин: 115–116]. В 1557 г. ливонские послы прибыли в Москву без денег и пытались убедить московских дипломатов в правильности своей версии, сообщили русским о происхождении и размере «исторического» налога. Царь Иван Грозный остался верен себе, и московское войско вторглось в Ливонию в январе 1558 г. На самом деле ливонцы понимали общую суть претензии России. Остается открытым вопрос: был ли перевод просто ошибкой или преднамеренным маневром, чтобы отказаться от претензии русского царя или скрыть тот факт, что члены ливонского посольства, заключив договор в 1554 г., превысили свои полномочия [Попов, Филюшкин: 116].

Итак, в средневековой Ливонии и в целом в ганзейском регионе русский язык считался «тайным» языком купцов, их профессиональным навыком, распространения которого среди конкурентов стремились не допустить. Вместе с тем это «умение» было сильно ограничено ситуативно. Так, при ведении дипломатических переговоров и заключении договоров требовались профессиональные переводчики. Важно указать, что подготовка купцов, торговавших с Русью, не предполагала овладения навыками чтения и письма на русском языке. В качестве гипотезы можно предположить, что невозможность письменного общения и трудности письменной фиксации обязательств были одной из причин, обусловивших издание специальных Ганзейских правил, запрещавших торговать, особенно с русскими, в кредит [Dollinger: 168–169], потому что обе стороны не имели возможности письменно оформить соответствующие сделки понятным и принятым образом. Этот запрет также служил средством предотвращения конфликтов между купцами.

В действительности реальные кредитные отношения между ганзейскими и русскими купцами, конечно, существовали [Choroškevič: 211–212]. В Европе в позднее Средневековье возникли новые принципы ведения торговли: купец превращался в предпринимателя, который действовал с помощью агентов и переписки. Вместе с тем, личные, регулярные поездки крупных купцов со своим товаром по-прежнему оставались важной частью

ведения торговли с Русью. Так, в 1494 г. в Новгороде собралось в общей сложности не менее 49 ганзейских купцов и их учеников из 18 ганзейских городов [HR. Vol. 3/3. No. 502b. P. 390]. Эта практика, вероятно, также была обусловлена тем, что было невозможно вести переговоры при помощи переписки.

Связанные с русским языком проблемы в средневековой Ливонии указывают на то, что знание языка не было абсолютным и было ситуативно довольно ограниченным, а также зависело от авторитета языка, его места в языковой иерархии. Вопрос о том, какой язык использовать в той или иной ситуации, был крайне важным в то время и в остальной Европе. Ливонские ландесгерры, их канцелярии, ганзейские города, а также Новгород, Псков и позднее Москва не имели общего «культурного» языка, каким был латинский для большей части Европы, который помог бы преодолеть трудности общения.

Литература

- Ангерман — Ангерман Н. Русско-немецкие культурные связи в Средние века и в начале Нового времени в контексте торговых отношений // Россия и Германия в системе международных отношений: через века истории. СПб., 2012. С. 10–20.
- Валк — Валк С. Н. Новые грамоты о новгородо-псковских отношениях с Прибалтикой в XV в. // Исторический архив. 1956. № 1.
- Каштанов — Каштанов С. М. Договор России с Ливонией 1535 г. // Проблемы источниковедения. № 1 (12). 2006. С. 167–297.
- Кошкин — Кошкин И. С. Русско-германские языковые контакты в грамотах Северо-Запада Руси XII–XV вв. СПб., 2008.
- Лобин — Лобин А. Н. Послания Василия III великому магистру Альбрехту 1515 г. из собрания исторического Кенигсбергского секретного архива // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana. 2012. № 1 (11). С. 141–152.
- Попов, Филюшкин — Попов В. А., Филюшкин А. И. Русско-ливонские договоры 1554 г. // Studia Slavica et Balcanica Petropolitana 2010. № 1 (7). С. 109–130.
- РиН — Русские и немцы: 1000 лет истории, искусства и культуры: В 2 т. Petersburg, 2012.
- РЛА — Русско-ливонские акты. СПб., 1868.
- Сквайрс — Сквайрс Е. Р. Ганзейские грамоты как языковое свидетельство по истории Новгорода Великого // Споры о новгородском вече. Междисциплинарный диалог. СПб., 2012. С. 61–91.
- Сквайрс, Фердинанд — Сквайрс Е. Р., Фердинанд С. Н. Ганза и Новгород. Языковые аспекты исторических контактов. М., 2002.
- СРА — Smolensk-Rīgas aktis 13. gs.-14. gs. pirmā puse: kompleksa „Moscovitica-Ruthenica”, dokumenti par Smolensk un Rīgas attiecībām. Смоленско-рижские акты XIII в. — первой половины XIV в.: документы комплекса Moscovitica-Ruthenica об отношениях Смоленска и Риги / Авторы-составители А. Иванов, А. Кузнецов. Rīga, 2009 (Vestures Avoti 6).
- Сэларт — Сэларт, Анты. Полацкі князь Канстанцін і гісторыя Інфлянтай у трэцяй чвэрці XIII ст. // Беларускі Гістарычны Агляд. 2004. № 1–2 (20–21). С. 3–25.

- Хорошкевич — Хорошкевич А. К истории создания немецко-русских словарей-разговорников Томаса Шrove и Тенниса Фенне // *Slavia Orientalis*. 2000. № 49. S. 77–91.
- Angermann 1966 — *Angermann, Norbert*. Kulturbeziehungen zwischen dem Hanseraum und dem Moskauer Rußland um 1500 // *Hansische Geschichtsblätter*. 1966. Vol. 84. S. 20–48.
- Angermann 1978 — *Angermann, Norbert*. Livländisch-russische Kulturbeziehungen vor Peter dem Grossen // *Russland — Deutschland — Amerika. Festschrift für Fritz T. Epstein zum 80. Geburtstag* / Ed. Alexander Fischer et al. Wiesbaden, 1978. S. 10–23.
- Angermann 1987 — *Angermann, Norbert*. Die Hanse und Russland // *Nordost-Archiv*. 1987. № 20. P. 57-92.
- Angermann 1994 — *Angermann, Norbert*. Die hansisch-russische kulturelle Begegnung im mittelalterlichen Novgorod // *Norwegen und die Hanse. Wirtschaftliche und kulturelle Aspekte im europäischen Vergleich* / Ed. Volker Henn. Frankfurt/Main, 1994. (Kieler Werkstücke. Reihe A. Beiträge zur schleswig-holsteinischen und skandinavischen Geschichte; 11). S. 191-214.
- Angermann 1998a — *Angermann, Norbert*. Hansisch-russische Kulturbeziehungen im Mittelalter // *Beiträge zur hansischen Kultur-, Verfassungs- und Schiffahrtsgeschichte* / Ed. Horst Wernicke, Nils Jörn. Weimar, 1998 (Hansische Studien; 10). S. 73-80.
- Angermann 1998b — *Angermann, Norbert*. Deutsche Übersetzer und Dolmetscher im vorpetrinischen Rußland // *Zwischen Christianisierung und Europäisierung. Beiträge zur Geschichte Osteuropas in Mittelalter und früher Neuzeit. Festschrift für Peter Nitsche zum 65. Geburtstag* / Ed. Eckhard Hübner et al. Stuttgart, 1998. (Quellen und Studien zur Geschichte des östlichen Europa; 51). S. 221-249.
- Angermann 2001 — *Angermann, Norbert*. Livländisch-russische Beziehungen im Mittelalter // *Wolter von Plettenberg und das mittelalterliche Livland* / Ed. Norbert Angermann, Ilgvars Misāns. Lüneburg, 2001. (Schriften der Baltischen Historischen Kommission; 7). S. 129-143.
- Ariste — *Ariste, Paul*. Keelekontaktid. Eesti keele kontakte teiste keeltega. Tallinn, 1981.
- Asmussen — *Asmussen, Georg*. Hansekaufleute in Brügge. Vol. 2: Die Lübecker Flandernfahrer in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts (1358–1408). Frankfurt/Main, 1999. (Kieler Werkstücke. Reihe D: Beiträge zur europäischen Geschichte des späten Mittelalters; 9).
- Bartholomäus — Bartholomäus Hoeneke Liivimaa noorem riimkroonika (1315–1348) / Ed. Sulev Vahre. Tallinn, 1960.
- Bielefeldt — *Bielefeldt, Hans Holm*. Die Wege der Wortentlehnungen aus dem Russischen ins Niederdeutsche // *Jahrbuch des Vereins für niederdeutsche Sprachforschung*. 1963. Vol. 86. S. 17–27.
- Birnbaum — *Birnbaum, Henrik*. The Vernacular Languages of East Central Europe in the Medieval Period // „...The Man of Many Devices, Who Wandered Full Many Ways...“, Festschrift in Honor of János M. Bak / Ed. Balázs Nagy, Marcell Sebők. Budapest, 1999. P. 384–396.
- Blockmans — *Blockmans, Wim P.* Der holländische Durchbruch in der Ostsee // *Der hansische Sonderweg? Beiträge zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Hanse* / Ed. Stuart Jenks, Michael North. Köln, 1993. (Quellen und Darstellungen zur hansischen Geschichte; 39). S. 49–58.
- Bruchhäuser — *Bruchhäuser, Hanns-Peter*. Kaufmannsbildung im Mittelalter. Determinanten des Curriculums deutscher Kaufleute im Spiegel der Formalisierung von Qualifizierungsprozessen. Köln, 1989. (Dissertationen zur Pädagogik; 3).
- Choroškevič — *Choroškevič, Anna L.* Der Kredit im Hansehandel mit Pleskau nach den Materialien des Gesprächs- und Wörterbuches von Tönnies Fonne // *Nowgorod. Markt*

- und Kontor der Hanse / Ed. Norbert Angermann, Klaus Friedland. Köln, 2002. (Quellen und Darstellungen zur hansischen Geschichte; 53). S. 211–226.
- Dollinger — *Dollinger, Philippe*. Die Hanse. Stuttgart, 2012.
- ERB — „Ein Rusch Boeck...“, Ein Russisch-Deutsches anonymes Wörter- und Gesprächsbuch aus dem XVI. Jahrhundert / Ed. Adam Fałowski. Köln, Weimar, Wien, 1994. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe B: Editionen, Neue Folge; 3).
- Esch — *Esch, Arnold*. Wahre Geschichten aus dem Mittelalter. Kleine Schicksale selbst erzählt in Schreiben an den Papst. München, 2012.
- Hermanni — *Hermanni de Wartberge Chronicon Livoniae* / Ed. Ernst Strehlke // *Scriptores rerum prussicarum*. Vol. 2. Leipzig, 1863.
- HLS — History of the language sciences. An International handbook on the question of the study of language from the beginnings to the present. Vol. 1 / Ed. Sylvain Auroux. Berlin, New York, 2000. (Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft; 18).
- Honemann, Roth — *Honemann, Volker; Roth, Gunhild*. Dolmetscher und Dolmetschen im Mittelalter. Eine Skizze // Germanistik genießen. Gedenkschrift für Doc. Dr. phil Hildegard Boková / Ed. Hana Andrášová et al. Wien, 2006. (Schriften zur diachronischen Sprachwissenschaft; 15). S. 77–142.
- HR — *Hanserecense*. Vol. 1/1–8. Leipzig, 1870–1897; Vol. 2/1–7. Leipzig, 1876–1892; Vol. 3/1–2. Leipzig, 1881–1913; Vol. 4/1–2. Weimar, Köln, 1941–1970.
- Fałowski — *Fałowski, Adam*. Свидетельства иностранцев о русском языке XVI в. // *Studia slavica Academiae scientiarum hungaricae*. Vol. 38. 1993. S. 317–327.
- Forstreuter — *Forstreuter, Kurt*. Preussen und Russland von den Anfängen des Deutschen Ordens bis zu Peter dem Grossen. Göttingen, 1955. (Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft; 23).
- Glück — *Glück, Helmut*. Deutsch als Fremdsprache in Europa vom Mittelalter bis zur Barockzeit. Berlin, New York, 2002.
- Goetz — *Goetz, Leopold K.* Deutsch-russische Handelsverträge des Mittelalters. Hamburg, 1916. (Abhandlungen des Hamburgischen Kolonialinstituts; 37; Reihe A. Rechts- und Staatswissenschaften; 6).
- Goetz 1922 — *Goetz, Leopold K.* Deutsch-russische Handelsgeschichte des Mittelalters. Lübeck, 1922. (Hansische Geschichtsquellen; 5).
- Johansen — *Johansen, Paul*. Fragment eines niederdeutsch-russischen Sprachführers (1551) // *Zeitschrift für slavische Philologie*. 1955. Vol. 23. S. 275–283.
- Johansen, Mühlen — *Johansen, Paul. Mühlen, Heinz von zur*. Deutsch und undeutsch im mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Reval. Köln, Wien, 1973. (Ostmitteleuropa in Vergangenheit und Gegenwart; 15).
- Kala 2006 — *Kala, Tiina*. Languages in a medieval North European city: An example from medieval Tallinn // *Frontiers in the Middle Ages* / Ed. Päivi Pahta, Outi Merisalo. Louvain-la-Neuve, 2006. (Textes et études du moyen âge; 35). S. 585–603.
- Kala 2012 — *Kala, Tiina*. Gab es eine „nationale Frage„ im mittelalterlichen Reval? // *Forschungen zur baltischen Geschichte*. 2012.
- Kiparsky 1936 — *Kiparsky, Valentin*. Fremdes im Baltendeutsch. Helsinki, 1936. (*Memoirs de la Société néophilologique de Helsinki*; 11).
- Kiparsky 1960 — *Kiparsky, Valentin*. Wer hat den Handelsvertrag zwischen Smolensk und Riga vom J. 1229 aufgesetzt? // *Neuphilologische Mitteilungen*. 1960. Vol. 61. S. 244–247.
- Koškin 2009 — *Koškin, Igor*. Reflexe des Mittelniederdeutschen in den altrussischen Vertragsdokumenten aus Nowgorod // *Baltisch-europäische Rechtsgeschichte und Lexikographie* / Ed. Ulrich Kronauer, Thomas Taterka. Heidelberg, 2009. (Akademiekonferenzen; 3).

- Koškins 2010 — *Koškins, Igors*. Deutsch-russischer Sprachkontakt in Vertragsurkunden Nordwestrusslands // *Germanoslavica. Zeitschrift für germanisch-slawische Studien*. 2010. Vol. 21. S. 229–235.
- LGM — Tönnis Fenne's Low German Manual of Spoken Russian Pskov 1607. Vol. I. / Ed. Roman Jakobson, Elizabeth van Schooneveld. Copenhagen, 1961.
- LUB — Liv-, est- und kurländisches Urkundenbuch / Ed. Friedrich Georg von Bunge et al. Vol. 1/1–12, 2/1–3, Reval et al. 1853–1914.
- Mahling — *Mahling, Madlena*. Die Kanzleiordnung des Rigaer Rats von 1598. Historischer Kommentar und Edition // *Archiv für Diplomatik, Schriftgeschichte, Siegel- und Wappenkunde*. 2011. S. 181–204.
- Maier — *Maier, Ingrid*. Foreign-Language Specialists in Muscovite Russia (16th and Early 17th Century) // *Festschrift in Honour of Professor Arto Mustajoki on the Occasion of his 60th Birthday* / Ed. Jouko Lindstedt et al. Helsinki, 2008. (*Slavica Helsingiensia*; 35). S. 191–206.
- Murray — *Murray, Alan V.* Henry the Interpreter. Language, Orality and Communication in the Thirteenth century Livonian Mission // *Crusading and chronicle writing on the medieval Baltic frontier. A companion to the Chronicle of Henry of Livonia* / Ed. Marek Tamm et al. Farnham, 2011. P. 107–134.
- Plath 2011 — *Plath, Ulrike*. Esten und Deutsche in den baltischen Provinzen Russlands. Fremdeheitskonstruktionen, Lebenswelten, Kolonialphantasien 1750–1850. Wiesbaden, 2011. (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts; 11).
- Plath 2012 — *Plath, Ulrike*. Plurilingualismus in den baltischen Provinzen Russlands 1770–1850 // *Nation und Sprache in Nordosteuropa im 19. Jahrhundert* / Ed. Konrad Maier. Wiesbaden, 2012. (Veröffentlichungen des Nordost-Instituts; 9). S. 107–128.
- Raab 1955 — *Raab, Harald*. Die Anfänge der slawistischen Studien im deutschen Ostseeraum unter besonderer Berücksichtigung von Mecklenburg und Vorpommern // *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*; 5 (1955/56). S. 339–402.
- Raab 1956 — *Raab, Harald*. Germanoslawisches im Ostseeraum an der Wende vom Mittelalter zur Neuzeit // *Wissenschaftliche Zeitschrift der Universität Greifswald. Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe*; 6 (1956/57). S. 57–60.
- Raab 1958 — *Raab, Harald*. Zu einigen niederdeutschen Quellen des altrussischen Schrifttums // *Zeitschrift für Slawistik*. 1958. 57–60 Vol. 3. S. 323–335.
- Raag — *Raag, Raimo*. Mittelniederdeutsche und skandinavische Lehnwörter im estnischen und livischen // *Sprachkontakt in der Hanse. Aspekte des Sprachausgleichs im Ostsee- und Nordseeraum* / Ed. P. Sture Ureland. Tübingen, 1987. (*Linguistische Arbeiten*; 191). S. 317–346.
- Reitemeier — *Reitemeier, Arnd*. Sprache, Dolmetscher und Sprachpolitik im Rußlandhandel der Hanse während des Mittelalters // *Nowgorod. Markt und Kontor der Hanse* / Ed. N. Angermann, K. Friedland. Köln, 2002. (*Quellen und Darstellungen zur hansischen Geschichte*; 53). S. 157–176.
- Ritterbrüder — *Ritterbrüder im livländischen Zweig des Deutschen Ordens* / Ed. Lutz Fenske, Klaus Militzer. Köln, 1992. (*Quellen und Studien zur baltischen Geschichte*; 12).
- Quellen 1863 — *Quellen zur Geschichte des Untergangs livländischer Selbständigkeit* / Ed. Carl Schirren. Vol. 3. Reval, 1863. (*Archiv für die Geschichte Liv-, Est- und Curlands. Neue Folge*; 3).
- Quellen 1876 — *Die Quellen des rigischen Stadtrechts bis zum Jahr 1673* / Ed. J. G. Leonhard Napiersky. Riga, 1876.
- Salminen — *Salminen, Tapio*. Multilinguality and Written Correspondence in the Late Medieval Northern Baltics. Reflections of Literacy and Language in the Communication between

- the Council of Reval and the Finnish Bailiffs // Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. 1997. Vol. 2/1. S. 151–162.
- Selart 1998 — *Selart, Anti*. Eesti idapiir keskajal. Tartu, 1998.
- Selart 2004 — *Selart, Anti*. Der „Dorpater Zins“, und die Dorpat-Pleskauer Beziehungen im Mittelalter // Aus der Geschichte Alt-Livlands. Festschrift für Heinz von zur Mühlen zum 90. Geburtstag / Ed. Bernhart Jähnig, Klaus Militzer. Münster, 2004. (Schriften der Baltischen Historischen Kommission; 12). S. 11–37.
- Selart 2006 — *Selart, Anti*. Fürst Konstantin von Polock und die Geschichte Livlands im dritten Viertel des 13. Jahrhunderts // Forschungen zur baltischen Geschichte. 2006. Vol. 1. S. 29–44.
- Selart 2008 — *Selart, Anti*. Der livländische Deutsche Orden und Russland // L'Ordine Teutonico tra Mediterraneo e Baltico incontri e scontri tra religioni, popoli e culture / Ed. Hubert Houben, Kristjan Toomaspoeg. Galatina, 2008. (Acta Theutonica; 5). S. 253–287.
- Selart 2009a — *Selart, Anti*. Russians in Livonian Towns in the Thirteenth and Fourteenth Centuries // Segregation — Integration — Assimilation. Religious and Ethnic Groups in the Medieval Towns of Central and Eastern Europe / Ed. Derek Keene et al. Farnham, 2009. P. 33–50.
- Selart 2009b — *Selart, Anti*. Orthodox Churches in Medieval Livonia // The Clash of Cultures on the Medieval Baltic Frontier / Ed. Alan V. Murray. Farnham, 2009. P. 273–290.
- Selart 2010 — *Selart, Anti*. Lätlased ja tšuhnaad: kohalikud ja võõrad Liivi sõja aegses Eestis ja Lätis // Ajalooline Ajakiri. 2010. № 1 (131). S. 3–18.
- Selart 2012 — Eesti ajalugu II: Eesti keskaeg / Ed. Anti Selart. Tartu, 2012.
- Squires — *Squires, Catherine*. Die Hanse in Novgorod: Sprachkontakte des mittelniederdeutschen mit dem Russischen mit einer Vergleichsstudie über die Hanse in England. Köln, Weimar, Wien, 2009. (Niederdeutsche Studien; 53).
- Stieda — *Stieda, Wilhelm*. Zur Sprachkenntniss der Hanseaten // Hansische Geschichtsblätter. 1888. Vol. 5. S. 157–161.
- Uebersberger — *Uebersberger, Hans*. Österreich und Russland seit dem Ende des 15. Jahrhunderts. Wien, 1906. Vol. 1.
- Wimmer — *Wimmer, Elke*. Novgorod — ein Tor zum Westen? Die Übersetzungstätigkeit am Hofe des Novgoroder Erzbischofs Gennadij in ihrem historischen Kontext (um 1500). Hamburg, 2005. (Hamburger Beiträge zur Geschichte des östlichen Europa; 13).
- Zeller — *Zeller, Anika*. Der Handel deutscher Kaufleute im mittelalterlichen Novgorod. Hamburg, 2002. (Hamburge Beiträge zur Geschichte der Deutschen im europäischen Osten; 9).

«Album Amicorum» Ганса Арпенбека: об особенностях альбомного многоязычия

Лариса Петина

(Таллин, Национальная библиотека Эстонии)

Ганс Арпенбек (**Hans Arpenbeck**) известен прежде всего как старший русский переводчик в составе второго голштинского посольства. Именно так он и представлен в книге Адама Олеария, описавшего путешествие голштинской дипломатической миссии в Московию и через Московию в Персию и обратно [Олеарий 1906: 65]. Немногие дошедшие до нас биографические сведения о нем собраны в статье немецкого исследователя Дирка Эрпенбека [Erpenbeck], ниже мы воспользуемся ими, чтобы представить владельца альбома.

Ганс Арпенбек появился на свет в 1598 г. в Дерпте в семье органиста Иоанновской церкви. В 26 лет он уже числится в купеческом сословии среди граждан города Нарвы. Далее привлечен на службу в качестве переводчика к голштинскому герцогу Фридриху III и пребывает в этой должности вплоть до 1642 г. Женат на дочери рижского (?) купца Бригитте фон Акен. Свадьбу играют в Ревеле 13 мая 1639 г. по возвращении посольской миссии из Персии. В 1642 г. он становится ревельским бюргером. В 1646 г. переходит на шведскую службу и получает место переводчика при ревельском губернаторе, которое занимает вплоть до своей кончины в 1685 г. Похоронен в Ревеле в церкви Нигулисте под одной плитой с супругой. Из предположительно восьмерых детей, многие из которых умерли от чумы, купеческую деятельность продолжил только сын Фридрих [Erpenbeck: 132–133, 196–197].

Сохранились альбомы, точнее штамбухи, поскольку речь идет о немецкой традиции, четверых участников посольства: секретаря Адама Олеария (Adam Olearius, 1599–1671), его друга, ученого-естествоиспытателя Иоганна Альбрехта фон Мандельсло (Johann Albrecht von Mandelsloh, 1616–1644), лейб-медика Гартмана Грамана (Hartmann Gramann, 1606–1658), впоследствии доктора Аптекарского приказа в Москве, и, наконец, посольского переводчика Ганса Арпенбека (1598–1685).¹ Альбомы эти дополняют друг друга и в каком-то смысле представляют собой единое целое: их владельцы обмениваются памятными записями и, кроме того, имеют немало общих знакомых, оставивших им свои автографы².

Интересующий нас альбом хранится в Таллине, в Историческом музее Эстонии [Арпенбек]³. Ранее, видимо, с середины XIX в., он принадлежал Провинциальному музею Эстляндского литературного общества (Estländische Literärische Gesellschaft), на базе которого в 1940 г. и создавались коллекции Исторического музея Эстонии. На передней крышке переплета частично сохранился бумажный ярлык с надписью красными чернилами: «Estl[ändisches] Provinzi[al]-Museum».

Альбом Ганса Арпенбека представляет собой миниатюрную книжечку вытянутого формата (9,5 x 14,5 см) в коричневом кожаном переплете с золототисненым узором. Переплет, без сомнения, сделан уже после того, как был собран основной корпус альбомных автографов, о чем говорят утраты текста по краям обрезов книжного блока на многочисленных листах с записями. По-видимому, первоначально альбом состоял из отдельных листочков, помещавшихся в футляре⁴. В полном объеме книжечка памятных записей не сохранилась. Можно насчитать более 20 листов, целиком или частично вырванных из переплета, некоторые из них со следами записей и рисунков, а также оттиска сургучной печати (л. 83). Трудно судить, когда именно были утеряны листы с записями доктора Гартмана Грамана и маршала экспедиции Германа фон Штадена. Они определенно имелись у Арпенбека, судя по сохранившимся автографам всех основных участников посольства: купца Отто Брюггемана и советника Филиппа Крузиуса, возглавлявших экспедицию, секретаря и советника Адама Олеария, шталмейстера Иоганна Альбрехта фон Мандельсло, магистра Пауля Флеминга, придворного проповедника Соломона Петри, камергера Иоганна Кристофа фон Ухтерица, придворного кухмейстера Генриха Шварца, а также многих менее знатных спутников по путешествию: смотрителя серебра Симона Крейшмера, гоф-юнкера Иеронима Имгоффа, музыкантов Иоанна Гильдебрандта, Беренда Остермана, Христиана Герпига, шотландских офицеров, нанятых в Москве для охраны дипмиссии: Гуго Крафферта, Иоганна Китта, Эрдваля Юнгера и др.⁵

На данный момент в альбоме насчитывается 188 листов (376 страниц), на 116 листах имеются 127 записей, сделанных за период с 1632 по 1681 г., а также карандашные наброски (между л. 79 и 80, л. 111 об.), остальные 72 листа — пустые. Еще две записи, не учтенные в архивной пагинации, помещены на внутренней стороне обеих крышек. Большая часть инскриптов относится ко времени второго путешествия и датируется 1636–1639 гг.

На первых десяти листах располагаются подробнейшие перекрестные указатели к записям: алфавитный, с именами писавших и датами; топографический, с перечнем мест, дат и количеством автографов по месту заполнения; хронологический, с указанием автографов по годам и местам заполнения. В отдельную группу выделены автографические подношения немецких герцогов, католического духовенства, а также альбомные послания на экзотических языках. Регистры написаны тушью четким почерком и снабжены ссылками на соответствующие страницы альбома (л. 1–10). Постраничная пагинация альбома, а также ссылки на нее в регистрах сделаны красными чернилами. Судя по почерку, указатели и нумерация страниц были сделаны в середине XIX в. Вполне возможно, что их появление в альбоме было связано с музейным архивированием и напрямую — с подготовкой печатного каталога Эстляндского провинциального музея, где впервые появилось сообщение об альбоме Ганса Арпенбека.

Первый печатный каталог Провинциального музея с описанием альбома Ганса Арпенбека вышел в 1875 г. В разделе «Autographen in Stammbüchern» приведены краткие сведения о владельце и перечислены 34 наиболее извест-

ные и титулованные персоны из 126, учтенных при первом музейном описании; авторы русскоязычных записей не указаны [Hansen: 85]. Более развернутая характеристика альбома увидела свет через сто лет, в 1976 г., в журнале «Ostdeutsche Familienkunde» в обзорной статье Велло Хелька о балтийских штаббухах XVI–XVII вв. Датский ученый эстонского происхождения представил более короткий список все тех же именитых лиц, в основном прибалтийских немцев, и, кроме того, отметил наличие в альбоме русских записей; среди экзотических языков упомянут персидский [Helk: 269].

Статья упомянутого немецкого исследователя Дирка Эрпенбека, опубликованная в 1978 г. в том же журнале, целиком посвящена альбому Арпенбека, точнее, персонажам его альбомной книжечки [Erpenbeck]. С помощью исторических и генеалогических разысканий, а также сравнительного изучения сохранившихся альбомов участников экспедиции, опираясь на книгу Олеария и на сведения, иногда весьма подробные, которые сообщают о себе авторы записей, исследователю удалось отождествить многих лиц, с которыми общался владелец альбома, а также проследить в подробностях маршрут его путешествий. Хорошим подспорьем для этих штудий были, без сомнения, и описанные выше указатели к альбому с отсылками к именам, датам и местам заполнения.

В статье Д. Эрпенбека впервые названы имена русских знакомых посольского переводчика, правда, указаны не все, к тому же с ошибками в написании и неверно прочитанными датами. Трудности в работе с русскоязычными автографами вполне объяснимы: записи сделаны скорописью XVII в., далеко не все из них легко прочитываются, числа выписаны кириллицей, а годы даются по византийскому летоисчислению «от сотворения мира». В данном случае не помогает и именной указатель, поскольку его русская часть, озаглавленная «In Russischer Sprache geschriebene Andenken», осталась несделанной (л. 6 об.). Тексты самих записей интересуют исследователя только в плане установления личностей и цитируются крайне редко, содержание русских инскриптов не рассматривается вообще. Между тем стоит внимательнее приглядеться и к русским записям, и к их авторам. Нечасто в альбоме европейского путешественника XVII в. можно встретить русские автографы. Русский грамотный человек того времени еще не был знаком с немецкой и, шире, европейской альбомной традицией и не владел правилами штаббуховой записи. Тем более интересно узнать, о чем он пишет и какие формы речевого этикета использует в этой новой для него ситуации общения.

Каноническая форма штаббуховой записи имеет ряд композиционных особенностей. Памятная запись разбита на сегменты, которые располагаются в определенном порядке по следующей схеме: сверху вдоль листа помещается, чаще всего по-латыни, сентенциозная фраза или цитата из сочинений древних авторов, используются также тексты книг Священного Писания; внизу слева, обычно под заголовком «Symbolum» или «Symb.», записывается краткое изречение, девиз (motto), опять же предпочтительнее по-латыни, или замысловатая аббревиатура девиза, внизу справа — посвя-

тительная надпись с указанием имени и титула пишущего, его профессии, а также даты и места, где сделана запись⁶.

В альбоме Арпенбека имеется немало записей, выполненных по канонам штамбуха, среди них и автограф Адама Олеария, который в совершенстве владел правилами жанра⁷. Наверху, вдоль листа секретарь посольства записал на латинском языке без указания автора изречение Ювенала: *Probitas laudatur et alget* («Восхваляется честность, но зябнет»)⁸. Ниже дается его свободный стихотворный перевод на немецкий: *Die tugent wird zwar hochgepreiset, / doch wird ihr wenig hulff erweiset* («Честность высоко превозносят, однако помощи ей оказывают мало»). Слева под заголовком «Symb.» без ссылок на первоисточник он помещает девиз со строкой из Библии на немецком языке: *Gedencke meiner / mein Gott im besten* («Помыни меня, Боже мой, во благо мне». Неем. 13: 31). Текст посвящения, также на немецком, Олеарий располагает внизу справа, передавая свое имя и название родного города в Саксонии (Aschersleben) в латинизированной форме (Ascania): *Zu ehren und freundlichen andencken / schreibe dieses seinem sehr werten / Freunde in Muscaw den 22 Dbr: Anno 1634. M. Adamus Olearius Ascanius der S. Holst. K Leg geheimer Secretarius* («Для выражения почтения и на дружескую память пишу это моему дражайшему другу в Москве 22 декабря 1634 г. М[агистр] Адамус Олеариус [из] Аскании, тайный секретарь Ш.[лезвиг]-Голшт.[инского] К[оролевского] Пос[ольства]», л. 46)⁹.

Далеко не всегда составители альбома придерживаются общепринятых правил, предпочитая пространным «ученым» цитатам и замысловатым девизам краткие изречения на разных языках¹⁰. Ср., к примеру, сентенциозные фразы на латинском, испанском и французском, внесенные в альбом шведским картографом Андреасом Буреусом (*Tempus fert rosas* — «Время приносит розы», л. 21), губернатором Нотебурга, шотландским полковником Йоханом Кюннемундом (*Hoc fatum meum* — «Это была моя судьба», л. 23), небезызвестным шотландцем на царской службе, полковником Александром Лесли (*Arte ac Marte* — «Искусством и силою», л. 24)¹¹, агентом «Московской компании», англичанином Симоном Дигби (*Ven ventura ven y dura* — «Счастье, повremени, счастье, не уходи», л. 47)¹², тестем Олеария, владельцем мызы Кунда близ Ревеля Йоганном Мюллером (*Tout par amour, rien par force* — «Все любовью, ничего силою», л. 43) и др.

Равноценными латинскому языку выступают греческий и иврит. Латынь, греческий, цитаты из древних — знак принадлежности к образованному и ученому сословию. Ивритом пользуется священник посольства Соломон Петри; 16 января 1637 г. в Шемахе он записывает 8-й стих 33 псалма: *וְאֶרְלֵךְ מַצְלִיחַן קְוֵה־גְּאֻלָּם קְוֵה־בִּיבָס וְאֶרְלֵךְ מַצְלִיחַן* («Ополчится Ангел Господень окрест боящихся Его, и избавит их»), который следом приводит и по-немецки: *Der Engel des Herrn lagert sich umb die her, die ihn fürchten, und hilft ihnen aus*¹³. Посвятительную запись пастор делает на «ученой» латыни (л. 50).

Ректор Ревельской городской гимназии Генрих Вульпиус 28 декабря 1632 г. в Ревеле записывает на иврите 20-й стих 144 псалма: *וְהוֹדִי לַיהוָה וְיִבְהוֹא-לָךְ תַּאזְכָּרָתִי דִּימְשִׁי מִיַּעֲשֶׂהָ לָךְ תַּאזְכָּרָתִי* («Хранит Господь вся любящие Его

и вся грешники потребит») вместе с переводом на немецкий язык: *Der Herr behütet alle, die ihn lieben, und wird vertilgen alle Gottlosen*¹⁴. Далее он цитирует строку из Послания к Римлянам апостола Павла (Рим. 8: 31) параллельно на трех языках: греческом (εἰ ὁ θεὸς ὑπὲρ ἡμῶν, τίς καθ' ἡμῶν; — «Если Бог за нас, кто против нас?»), латинском (*Dominus pro nobis, quis contra nos?*) и немецком (*Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?*). В качестве девиза руководитель гимназии выбирает латинское выражение, утверждающее добродетели стоицизма (*Patior ut potiar* — «Страдаю и приобретаю»)¹⁵, и все это в завершение адресует владельцу альбома на латинском языке: *Humanissimo et politissimo / viro, dn. [domini noster] Johanni Arpenbeck...* («Любезнейшему и образованнейшему мужу м. г. [милостивому государю] Иоганну Арпенбеку...», л. 76).

Помимо знания языков древних составители альбома демонстрируют и владение новыми европейскими языками. В данном случае иностранный язык дает возможность не только подчеркнуть свою образованность, но и отрекомендоваться человеком открытого европейского мира, многоопытным путешественником, повидавшим свет и понимающим язык своих соседей. Неродной язык используют в своих записях шведские послы, немецкие купцы, шотландские военные и многие другие, с кем на протяжении долгих странствий встречается Арпенбек, а также лица из ближайшего окружения путешественника. «Высокоблагородный» Иоганн Альбрехт фон Мандельсло, к примеру, свой памятный автограф вносит по-французски. Он записывает размышление о фортунах: *La Fortune souvent donne l'honneur, mais / plustost la vertu, les estudes et faicts louables* («Фортуна часто дает почести, но более того добродетель, знания и похвальные деяния»), веселый стишок: *Vive la guerre et l'amour / qui me rendront content un jour* («Да здравствуют война и любовь, которые однажды меня порадуют»), а также девиз: *Tout avec Dieu* («Все с Богом»). Со словами почтения к владельцу альбома шталмейстер посольства обращается на родном, немецком языке, подтверждая все написанное выше своим именем: *Zum freundlichen vererptnus [?] und bezeugung / meiner affection schreib / ich dieses meinem gutten / Freunde H[errn] Hans Arpenbecke, in Reuel den 24 januarij Ao 1635. Johan Albrecht von Mandelslo* («Для дружеского подношения и выражения расположения пишу это своему хорошему другу г[осподину] Гансу Арпенбеку, в Ревеле 24 января 1635 г. Иоганн Альбрехт фон Мандельсло», л. 48 об.).

Родной язык для авторов записей является способом отождествления себя с определенной страной и культурой и, таким образом, выполняет в альбоме представительскую функцию. Особенно хорошо это видно на примере альбомных записей, сделанных лицами из экзотических для европейца стран; без сомнения, их специально просят расписаться на своем родном языке. В данном случае неизвестный алфавит становится зрительным образом нового культурного мира, факт существования которого утверждается самой записью и открывателем которого опосредованно становится владелец альбома. Именно поэтому наличие языковой экзотики в альбоме путешественника — предмет особой гордости и тщеславия. Гансу Арпенбеку без сомнения есть чем гордиться. В его альбоме хранятся автографы вер-

ховного патриарха армян Филиппа (Пилипос I Агбакеци, 1592–1655; л. 76 об.—77) и персидского посла, архиепископа из Армении Августина Базеция (л. 74), скрепленные личными печатями¹⁶, записи возвращавшихся из Москвы на родину черкасских принцев Бохдазия и Муссалля Замзелевичей (Zamzeleiwitz, л. 16 об.), стихотворные строки о жизни и смерти на персидском языке (л. 84 об.—85), еще один персидский автограф на последнем листе альбома (л. 116) предположительно самого шаха Сефи¹⁷, инскрипты индийских купцов Дакамды и Рагудаса, сделанные в Ардебиле (л. 97—97 об.), и др.

Многоязычие — характерная черта европейского штаббуха, и альбом Ганса Арпенбека здесь не исключение. Смена языковых кодов в пределах одной записи приводит к появлению дополнительных смысловых значений и, таким образом, расширяет возможности альбомной самопрезентации. Похоже, и владелец альбома, и его европейские знакомые понимают этот языковой фокус и охотно пользуются им, оставляя на память свои разноязычные послания. Особенно стараются иностранные переводчики, которых, вероятно, было немало среди знакомых Арпенбека. Например, Генрих Пийпер, уроженец Выборга, в 1630-е гг. состоявший переводчиком с русского в Стокгольме, расписался в альбоме каллиграфическим почерком по-русски и по-французски. Для русской записи он выбрал две пословицы: *У каждого Павла своя правда* и *Кто на Бога уповае, тот не погибает*¹⁸, для французской — расхожую житейскую фразу: *L'amour faict beacoup, l'argent faict tout* («Любовь делает многое, деньги — все»). Свои уверения в совершенном почтении шведский переводчик выразил в формулах вежливости на французском языке: *En tesmoignage de la Fidelite] / que Je porte à mon tres honor[able] / Amy Monsor Jean Arpenbeck / J'ay escrit reper[é?] de mots / Pour me recommander a ses / bonnes graces Faict à Narwa / le 12 May 1634* («В знак преданности, которую я питаю к моему высокочтимому другу господину Жану Арпенбеку, я написал слова, чтобы отрекомендоваться, [уповая] на его благосклонность. Писано в Нарве 12 мая 1634», л. 79). Под русско-французским автографом он выводит и свое имя: *Hinrics Piper*. Отмечу попутно, что в альбоме Олеария Пийпер оставил финскую поговорку [Алексеев 2001: 33], а в альбоме доктора Грамана 1 ноября 1634 г. в Москве в той же каллиграфической манере написал на церковно-славянском слова из Книги Премудрости Иисуса, Сына Сирахова (Сир. 9: 12, 13): «Не љставлѣй старагѡ друга, нѡвы бо нѣсть тѡчень єзмѹ. / нѡвое вѣно2 — другѹ нѡвѹ». В записи к почтенному доктору Генрих Пийпер именвал себя на русский манер: «Ондрей Борисов Пийпер» [Граман: 196; Щапов: 87]¹⁹.

Знание русского литературного, т. е. церковно-славянского языка, демонстрирует также Генрих Невенбург (Heinrich Newenburg, ?–1658), долгое время исполнявший обязанности старшего переводчика в Новгороде. В 1630 г. в челобитной о поступлении в переводчики Посольского приказа он подписался как «иноземец Ондрюшка Яковлев сын Ниенборх», в том же году в одном из документов Посольского приказа назван «московским немчином»²⁰. В альбоме Арпенбека 10 марта 1639 г. в Москве Невенбург

красивым полууставом записал на старославянском 116-й псалом: *Хвали1-те гДа, вси2 кзһцы, похвали1те єзго2, вси2 лю1діє/ ѣкѡ ѹтверди1сѡ млстѣ єзгѡ2 на насѣ, и3 и4стина гДнѡ пребываетъ во вѣкъ* (л. 69). Пятью годами ранее аналогичный автограф, выписанный кириллицей и состоящий из стихов 36-го псалма (Пс. 36: 25, 37, 38), а также девиза и посвящения на немецком, старший государев переводчик оставил и в альбоме доктора Грамана²¹. Запись сделана 31 июля 1634 г. в день отъезда голштинского посольства из Новгорода, где он в то время служил и где успел завоевать особое расположение путешественников и даже подружиться с поэтом Паулем Флемингом²². В тот же день он расписался и в памятной книжечке Олеария²³.

Здесь уместно будет вспомнить и об альбомном автографе нашего старшего переводчика, сохранившемся все в том же альбоме доктора Грамана. Ганс Арпенбек, так же как и его товарищи по цеху, в качестве памятной записи использует короткие сентенциозные фразы, которые он вписывает на латинском, испанском, немецком и эстонском языках, а знание русского языка подтверждает стихами из Псалтири²⁴.

Нельзя не отметить редкого единообразия, которое иноземные переводчики проявляют в выборе текстов для своих русских записей. За их библейскими цитатами явно проглядывает школярская ученость, в основании которой лежит широко распространенная в то время практика изучения иностранных языков по книгам Священного Писания. Известно, что для обучения русской грамоте иностранцы использовали учебные пособия, привезенные из России, в том числе Часовники и Псалтири, а также рукописные и печатные словари-разговорники, составленные самими иностранцами. Почти все иностранные разговорники, наряду с русской азбукой и титулом царя, содержали библейские тексты. Автором одного из таких обучающих пособий был и уже знакомый нам государев толмач Генрих Невенбург, поместивший в третьей части своего немецко-русского словаря «17 псалмов на русском языке, считая по немецкому счету» [Савич: 265]²⁵.

Пословицы и поговорки, которые так охотно на разных языках приводят иноземные переводчики, и не только они, берутся, видимо, из аналогичных языковых учебников, а также из специально составленных сборников изречений, где афористические подборки и устойчивые обороты речи составляли традиционный материал для усвоения иностранного языка, а заодно служили целям «воспитания благочестия в учащейся молодежи»²⁶.

Предложение оставить памятный автограф в штабухе воспринимается европейцем однозначно как просьба представиться, что он и делает, указывая в посвянительной записи наряду с именем свои чины и титулы, а также род занятий и даже название родного города²⁷. Отрекомендоваться наилучшим образом, т. е. заявить о себе как о человеке образованном и просвещенном, позволяет, однако, не должность и наследный титул, но знание чужого языка. Именно это и стараются показать составители альбома, записывая на разных языках цитаты из древних, а также расхожие афоризмы, не забывая при этом подкреплять каноны образованности своего времени хорошими манерами в изысканных выражениях вежливости («Humanissimo et

politissimo viro», «En témoignage de la fidélité <...> à mon très honorable Ami», «zu ehren und freundlichen andencken») и проч.

Высказывания Олеария по поводу языковой ситуации в России и Персии позволяют составить достаточно четкое представление о нормах европейской образованности. «Русские, — пишет он в своем отчете о путешествии, — обучаются только письму и чтению на своем и, самое большее, на славянском языке», в результате чего «ни один русский, будь он духовного или светского чина, высокого или низкого звания, ни слова не понимает по-гречески и по-латыни». Славянский язык не рассматривается Олеарием как иностранный, поскольку находится с русским в близком родстве [Олеарий 1906: 296]. О «трех главных языках — еврейском, греческом и латинском» — ничего не знают и персияне, что, однако, не вызывает нареканий у секретаря посольства, поскольку в отличие от русских персияне культивируют многоязычие и выстраивают его на понятном для европейца принципе языковой иерархии. Главным языком персиян, т. е. языком персидской образованности, выступает арабский, который, как поясняет далее Олеарий, «имеет у персиян такое же значение, как у нас латинский, и религиозные сочинения их и свободные искусства пишутся большею частью на арабском языке» [Олеарий 1870: 813]²⁸. Помимо главного, арабского, который отнесен Олеарием к категории «древнего» и «письменного», у персиян в ходу еще и турецкий, он представлен как «новый» и «разговорный», поскольку на нем «весьма стараются говорить» в настоящее время и «особенно с великою охотою говорят <...> при шахском дворе в Испагани» [Там же].

Одноязычие, о котором Олеарий пишет как о главном недостатке русского школьного образования, мы наблюдаем во всех без исключения записях, оставленных русскими знакомыми Ганса Арпенбека. Альбомные автографы русских персонажей лишены и других признаков европейской образованности: русские люди античных авторов не цитируют, стихов из Священного Писания не приводят, поговорок не записывают и иностранными языками не пользуются, несмотря на то что среди писавших есть переводчики, а также лица, бывавшие за границей с дипломатическими поручениями.

В альбоме Арпенбека насчитывается всего 11 записей, сделанных кириллицей, включая коротенькую, видимо, незаконченную фразу без подписи на обороте передней крышки: *на память написал*. Восемь записей внесены русскими знакомыми Арпенбека (все они на русском языке), еще две принадлежат иностранным переводчикам, Пийперу и Невенбургу (на русском и старославянском языках). Русские автографы отличаются от всех остальных записей альбома уже в силу графических особенностей кириллического шрифта и на фоне разноязычных инскриптов европейских знакомых голштинского переводчика выглядят скорее языковой экзотикой. Однако безоговорочно отнести их к неизвестному для европейца культурному миру все же нельзя, поскольку языком «москвитов» уже пользуются европейцы для своих альбомных цитат. И хотя русский язык как иностранный можно видеть пока только в двух записях профессиональных переводчиков, факт этот уже сам по себе символичен.

О русских альбомных записях XVII в. высказывался Михаил Погодин. Он видел их в альбоме Адама Олеария, который в 1851 г. показывал ему проезжавший через Москву в Саратов доктор Везенмейер.

Здесь встречаются отрывки немецкие, шведские, персидские, турецкие и русские, — писал Погодин в «Москвитянине». — Что же заключается в русских? Стихи из псалмов и другие изречения Священного Писания. Я воображаю себе, что русский воевода или дьяк, получив странное для него предложение, усомнился: на что немцу его рука или память, нет ли здесь подлога какого, чтоб не попасть под ответственность, в опалу! Подумал русский человек, да и подмахнул: блажен муж, иже не иде на совет, и тому подобное, — и все-таки утаил свое имя, ибо где рука, де, там и голова. Только двое дьяков были побойчее, в Казани и Астрахани, Кирилов и Осипов, которые подписались под текстами [Погодин: 193–194].

Надо сказать, что русские записи в альбоме Ганса Арпенбека никак не согласуются с этими наблюдениями. Все автографы русских людей подписаны и, за единичным исключением, датированы; как правило, указывается в записях и род занятий пишущего.

На память Гансу Арпенбеку «для дружбы и любви» свои автографы оставили приказные дьяки и подьячие, и в частности Леонтий Яковлевич Полуектов (?–1642), служивший с 1636 по 1638 г. вторым дьяком в Казани при воеводе Иване Васильевиче Морозове²⁹. Запись сделана в Казани 11 декабря 1638 г. на обратном пути голштинского посольства в Москву (л. 30 об.—31). Тогда же, судя по всему, расписались и его сыновья, Иван и Яков, не указавшие дату под своим общим автографом (л. 105)³⁰.

К Посольскому приказу прямое отношение имеет и *царского величества переводчик* Игнатий Андреевич Кучин (?–1633). Судя по сведениям, содержащимся в его альбомной записи, он встречался с Арпенбеком в Москве 22 августа 1632 г., т. е. за несколько лет до начала посольской миссии (л. 68 об.). Кучин был взят в приказ в 1619 г. после возвращения из шведского плена, где пробыл около семи лет, выполняя обязанности королевского «стольника» при Карле IX и переводчика при Густаве-Адольфе. По сведениям Д. В. Лисейцева, он «был единственным, кто вернулся в Россию из «робят», отправленных при Борисе Годунове за границу для изучения иностранных языков». В приказе он числился как немецкий и шведский переводчик, знал также датский язык и ездил в Данию в качестве гонца в 1623–1624 гг. [Лисейцев: 555]³¹. В 1630 г. вместе с другими экзаменовал Генриха Невенбурга на зачисление в переводчики Посольского приказа [Савич: 255].

Самый поздний из датированных автографов в альбоме принадлежит подьячему Посольского приказа Михаилу Тарасовичу Тарасову, который 23 июля 1681 г. оказался в Колывани, т. е. в Ревеле, в *дому Господина Иана Кашпера*, будучи проездом из Москвы в Стокгольм, куда был послан к *Велеможнейшему Государю к Его Королевскому величеству Свейскому* (л. 113). В 1672–1674 гг. в должности подьячего Тарасов сопровождал

гонца к императору Леопольду, а в 1682 г. уже в чине дьяка сам был отправлен гонцом в Турцию; в 1692–1694 гг. он все еще пребывал на государственной службе и числился дьяком в Белгороде³².

Наиболее известной фигурой среди русских знакомых Ганса Арпенбека является дьяк Посольского приказа Алексей Саввич (Савинович) Романчуков (?–1638), назначенный сопровождающим голштинского посольства и одновременно «малым послом» к персидскому шаху. Его карандашный портрет и автограф сохранились в альбоме Гартмана Грамана [Граман: 46 об., 47–47 об.; Цапов: 90–91], а лестная характеристика, данная ему Олеарием, приводится практически во всех имеющихся о нем биографических справках³³. О его альбомной записи речь пойдет впереди.

В составе все того же «малого посольства» находился и подьячий Василий Всесвятский (Всесвятской). Свой автограф он внес в альбом Арпенбека 20 ноября 1636 г. в кизилбаской в земле низовой, т. е. уже на территории Персии, в деревне Низовая, недалеко от которой корабль голштинцев потерпел крушение (л. 65 об.)³⁴. Имя его упоминается в статейном списке Алексея Романчукова в связи с прибытием голштинского посольства в Испагань 30 июля 1637 г., навещать которое по его поручению уже 2 августа вместе с другими ездил и Василий Всесвятский — «спрашивать о здоровье» господ послов и слушать, о чем говорят [Русско-индийские отношения: 35]³⁵.

Казанец Офонасей Жогулев, именно так он именует себя в записи от 13 декабря 1638 г. (л. 45 об.), не кто иной, как «торговый человек» из Казани Афанасий Максимович Жогулев, имя его в разных вариантах неоднократно встречается в русских таможенных книгах XVII в.³⁶ В 1634 г. на вологодской таможне «он явил в проезд 765 ефимок, 67 ар.[шин] отласу гладково» и «косяк тафты виницейски лазоревые» [ТКГВ: 38, 61]. В 1650 г. в Устюге Великом был отмечен среди плывущих «к Архангельскому городу на карбасе» [ТКМГ 1951: 90].

Еще один русский составитель альбома расписался в шведском тогда Ивангороде 1 марта 1634 г. и отрекомендовался как *ей государыны королевне Крестине Густафовне подданной ивангородец Федор Попов* (л. 67 об.). Д. Эрпенбек идентифицирует его с одним из ивангородских старост [Erpenbeck: 138]. Скорее всего, речь идет о церковном старосте, который был среди инициаторов акции, предпринятой в 1634 г. членами русской общины в защиту православных жителей Ивангорода, принявших шведское подданство³⁷. Надо полагать, что сама инициатива исходила от прихожан Никольского храма, поскольку вторая из двух церквей ивангородского замка, церковь Успения Пресвятой Богородицы, уже в начале шведского владычества была отдана под лютеранскую кирху для шведского гарнизона. В 1634 г. Федор Попов имел еще все основания именоваться *ивангородцем*; в конце 1640-х гг., после объединения Ивангорода с Нарвой, термин этот вышел из употребления, а русские жители обоих городов стали называться «нарвскими русскими» [Кюн: 16]³⁸.

В памятной книжке Арпенбека мы имеем дело с русскими альбомными текстами двух типов. К первому относятся коротенькие инскрипты с одной

и той же «фигурой речи»: «для дружбы и любви на память написал». Этой формулой вежливости пользуются Игнатий Кучин, Федор Попов, Василий Всесвятский и Афанасий Жогулев, ее сокращенный вариант видим и на обороте передней крышки. Перечисленные автографы совпадают почти дословно и, возможно, были сделаны по образцу первой русской записи, внесенной в альбом Арпенбека Игнатием Кучиным. Ср.: *Лета 7140 [1632] году месяца августа въ 22 день / для дружбы и любви анцы арпенбекъ / на память написал яз царскаго величества / переводчикъ Игнатей Кучин* (л. 68 об.).

Ко второму типу принадлежат протяженные записи, на альбомный лист и больше, с речевыми оборотами, характерными для официальных документов той эпохи: челобитных, грамот, статейных списков и др. Языком официального делопроизводства в совершенстве владеют приказные дьяки, они-то и применяют его в своих альбомных инскриптах. Это особый языковой код, и, с точки зрения дьяка, используется он по назначению: для письменного, формального общения с иностранным гостем. Выразительным примером здесь будет запись дьяка Леонтия Полуектова, выполненная привычным столбцом, поперек альбомного листа, с характерным зачалом:

*Великого государя царя и великого
Князя Михаила Федоровича
всея Руси самодержца
многих государствъ государя и облод[а]
теля его царского величества
диакаъ Леонтей Яковлев сынъ
Полухтов будучи на его
на его [sic!] государевой службе во град[е]
царства Казани имел дружб[у]
гластенские земли с толмачем
Сываном Карповым как он шол
с послы из пердичие земли
в лето 7147 го [1638] декобря, въ 11 день (л. 30 об.—31).*

Альбомный автограф его царского величества диака напоминает документ приказного делопроизводства и в контексте европейского альбома выглядит неожиданно и даже комично, поскольку автор записи в ситуации неофициального альбомного общения пользуется языком официальных деловых бумаг, иными словами, выбирает неверное «речевое поведение».

Любопытно, что в русских записях владелец альбома именуется то Анцом Арпенбеком (Гарпенбеком), то Ианом (Яном) Кашпером, то Иваном Карповым. Под русским именем он фигурирует в статейном списке Алексея Романчукова, который со слов Василия Попова доносил в Посольский приказ о том, что «толмач голштенских послов Иван Карпов торговал де с-ындейцами ентарем» и «продал де им 3 бочки» [Русско-индийские отношения: 37]. Как видим, старшему переводчику дипмиссии в путешествии пригодились и его купеческие навыки. В данном случае мы имеем

дело не с искажением его имени, а с обычной для того времени практикой перевода иностранного имени на русский язык: Ганс — Иван, Арпенбек — Карпов³⁹.

Особняком в альбоме Ивана Карпова-Арпенбека стоит запись Алексея Саввича Романчукова. Это — оригинальное стихотворное сочинение, написанное неравносложными рифмованными двоестрочиями, уложенными в акростишную фразу на латинском языке *ALEKSANDER HANSO SALLUTE* («Александр приветствует Ганса»):

*Апостоли нас часто о том поминали
Любов нам всегда держать велели
Еще ж и сам Господь учеником положил знамение
Крепкия любви между собою содержание
Светъ бо любовный никогда не угасает
А завистливыя сердца всегда ужасает
Не может бо угасити вода многа пламени любовнаго
Держава ея допускает до живота вечнаго
Ея ж ради аз в сей книзе на память пишу
Рукама и сердцемъ тоя хранение ношу
Нода от земнаго строения 7140 шестаго
Айдера(?) ноября въ день числа задесятпятаго
На память християнския правды
Сокращения ради всякой зрады
О Христе нашем бозе да возрастет благочестие
Семя ж злых да потребится и их злочестие
А православных да укрепится рогъ
Любов же свою да не отимет от нас богъ
Лютыя сея страны имени помянути не хотех
Умъ мой невестъ что в ней будет по тех
Тесное место испоган перская столица
Ея ж труды очерниша белость моего лица (л. 35 об.—36).*

В тексте указана дата: *от земнаго строения 7140 шестаго, ноября въ день числа задесятпятаго* (15 ноября 1637 г.) — и место написания: *Испоган* (Испагань), имеется также авторская подпись (в данном случае — это имя автора в акростихе)⁴⁰.

Алексей Романчуков известен в русской истории не только как «малый посол» голштинской дипмиссии, но и как представитель так называемой «приказной» поэтической школы 30–40-х гг. XVII в. [Панченко 1973: 34–77]. Языковые коды его альбомной самопрезентации хорошо прочитываются: автор пишет на родном языке стихами и, таким образом, заявляет о себе как о русском человеке, знакомом с поэтическим творчеством. Кроме того, он знает латинский. Язык этот, к слову сказать, Романчуков начал изучать только на обратном пути из Персии и, как свидетельствует Олеарий, за пять месяцев преуспел настолько, что «мог передавать на нем, хотя не совсем удовлетворительно, но весьма понятно для других, свои задушев-

ные мысли» [Олеарий 1870: 464]. Коротенькая латинская фраза в акrostи-хе, конечно же, не цитата из древних авторов, но в данном случае это и не важно, в контексте альбома латынь в любом ее варианте — знак европей-ской образованности и своего рода пропуск в круг лиц европейского аль-бомного сообщества.

Еще один скрытый смысл содержится в первом имени акrostиха. Роман-чуков называет себя Александром не для того, чтобы утаить свое настоящее имя. Понять замену помогает знание поэтических приемов русских стихот-ворцев XVII в., которые нередко прибегали к этимологическому толкова-нию имени собственного, обыгрывая в стихах его значение [Панченко 1973: 69–70]. В православном календаре греческие имена Александр и Алексей переводятся одинаково, как «защитник». Такая литературная игра позволя-ет Романчукову усилить иноязычие записи и воспользоваться греческим именем как языковым кодом для обозначения своей принадлежности к хри-стианской культуре.

Из поэтического наследия Романчукова известны только две стихотвор-ных эпистоли: альбомное посвящение доктору Гартману Граману и фраг-мент из компилятивного «Послания многообразна», оба сочинения имеют акrostишную форму⁴¹. Стихотворение Романчукова в альбоме Гартмана Грамана, вписанное 15 января 1638 г., А. М. Панченко оценивает как «пер-вый случай знакомства Европы с московской книжной поэзией» [Панченко 1973: 37]. Запись Алексея Романчукова от 15 ноября 1637 г. в альбоме «толмача голштенских послов Ивана Карпова» позволяет, пусть ненамного, передвинуть дату этого знакомства на более ранний период и дополнить поэтическое наследие поэтов «приказной школы» еще одним неизвестным ранее текстом.

Примечания

- ¹ Альбом Олеария хранится в музее земли Шлезвиг-Гольштейн, в замке Готторп (Готторф) (Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorp), альбом Мандельсло приобрел Национальный музей Шиллера в Марбахе-на-Неккаре (Marbach/N., Schiller-Nationalmuseum), с альбомной книжечкой доктора Грамана можно ознакомиться в Москве, в отделе рукописей Российской государственной библиотеки. Краткое библиографическое описание этих альбомов вместе со сведениями об их местонахождении и списком основных публикаций см. в электронной базе «Repertorium Alborum Amicorum» (RAA), составленной проф. Университета Фридрих-Александр в Эрлангене доктором Вернером Вильгельмом Шнабелем. База ведется с 1998 г. и в настоящее время располагает сведениями о более чем 21 000 альбомов XVI–XVIII вв. из 23 европейских стран. См.: <http://www.raa.phil.uni-erlangen.de>.
- ² Об авторах записей в альбоме Олеария см.: [Алексеев 2001: 30–34]. Подробнее о составителях альбома доктора Грамана см.: [Щапов]. О лицах, заполнявших альбом Арпенбека, см.: [Erpenbeck].
- ³ Далее в ссылках на альбом Арпенбека в скобках указываются только номера листов архивной единицы. Записи из его альбома цитируются без изменения орфографии и вы-делены курсивом. Полную цифровую копию альбома см. в дигитальном архиве Национальной библиотеки Эстонии (DIGAR): <http://digar.nlib.ee/digar/show/?id=102668>. Пользуюсь случаем, чтобы выразить глубокую благодарность моим

- друзьям и коллегам: сотруднику Национального мемориала катастрофы и героизма «Яд ва-Шем» Ольге Ронинсон и сотруднику библиотеки Тартуского университета Маре Ранд за прочтение альбомных текстов, написанных ивритом и немецкой готической скорописью, а также Нине Воробьевой и старшему научному сотруднику Археографической комиссии РАН Борису Морозову за помощь в прочтении французских и русских записей XVII в.
- 4 Внешний облик ранних штаббухов описан в статье: [Мурьянов: 66]. Альбомы в виде разрозненных листов в бумажных обертках и картонных футлярах были в ходу и в XVIII в. См., к примеру, альбомы неустановленных лиц в фонде редких книг Национальной библиотеки Эстонии (шифры: R/VK 662 и R/VK 663); второй альбом предположительно Карла Фридриха Бёма (Karl Friedrich Böhm).
 - 5 Имена членов экспедиции здесь и далее передаем в транскрипции А. М. Ловягина по русскому изданию книги Олеария 1906 г. Список участников второго посольства приведен в книге Олеария: [Олеарий 1906: 64–67, 142–143]. Об участниках экспедиции см. также: [Erpenbeck: 162–164; Данилевский: 66–82; Алексеев 2001].
 - 6 О жанровых признаках штаббуха и композиционных особенностях записей в нем см.: [Вацуро: 4–5].
 - 7 По правилам штаббуха свои автографы оформили также секретарь Ревельского замка Николай Пассер (л. 42 об.), камергер посольства Иоганн Христоф фон Ухтериц (л. 48), священник посольства Соломон Петри (л. 50), секретарь Кристиан Шимлер (л. 58), главный кухмейстер дипмиссии Генрих Шварц (л. 63), ректор Ревельской городской гимназии Генрих Вульпиус (л. 76), кухонный писец («Küchenschreiber») посольства Иаков Шевер (л. 104), служащий готторпской канцелярии Генрих Гессе (л. 109) и др.
 - 8 Русский вариант фразы Ювенала (Сатира I, окончание 74-й строки) приводим в переводе Д. С. Недовича [Ювенал: 3].
 - 9 Аналогичным образом выглядит и начало подписи вокруг портрета Адама Олеария, приложенного уже к первому немецкому изданию его книги: «M. Adamus Olearius Ascanius Saxo. Ætatis Suæ XLV» («М[агистр] Адам Олеарий из Аскании в Сакс[онии], в возрасте 45 лет») [Olearius 1647].
 - 10 Расхожие альбомные сентенции XVI в., а также их печатные источники рассматриваются в работе: [Горфункель].
 - 11 О первом российском генерале Александре Лесли, в православии Аврааме Ильиче Лесли (1590-е гг. — 1663), см.: [РБС 1914: 320; Опарина].
 - 12 Речь идет о Симоне (Симеоне) Дигби, приобретшем в 1636 г. для «Московской компании» «в Белом городе за Ильинскими воротами» подворье, получившее название «Новый Английский двор» [Кайда-шев: 234].
 - 13 Номер псалма в альбоме указан по масоретскому счету: 34: 8.
 - 14 Номер псалма по верхнему краю листа срезан; см. псалом 145: 20 по масоретскому счету.
 - 15 Комментарий к девизу Генриха Вульпиуса см. в статье Кристи Вийдинг [Viiding: 269]. Работа Вийдинг посвящена девизам, бывшим в употреблении у представителей образованного сословия Эстляндии и Лифляндии в XVII в. и собранным в значительной степени по материалам альбомов того времени. К статье приложен каталог с именами пользователей и текстами 44 разноязычных девизов. Там же указываются источники текстов, расшифровываются аббревиатуры девизов и объясняется смысл заключенных в них монограмм. Тексты девизов и параллели к ним устанавливаются по целому ряду эмблематических сборников, в том числе и по изданиям, вышедшим в XVI и XVII вв. Перечень изданий см.: [Viiding: 250–251].
 - 16 Автограф доминиканского архиепископа Августина Базеция с оттиском его гербовой печати имеется также в альбоме доктора Грамана [Граман: 42; Цапов: 89]. Описание гербовой печати, а также имена авторов еще трех инскриптов на армянском языке см. там же.
 - 17 См. аргументы, которые приводит Дирк Эрпенбек в пользу этой атрибуции [Erpenbeck: 167].
 - 18 Первая пословица, а также вариант второй («Тот не унывает, кто на Бога уповает») вошли в сборник пословиц В. Даля [Даль: 2, 167].

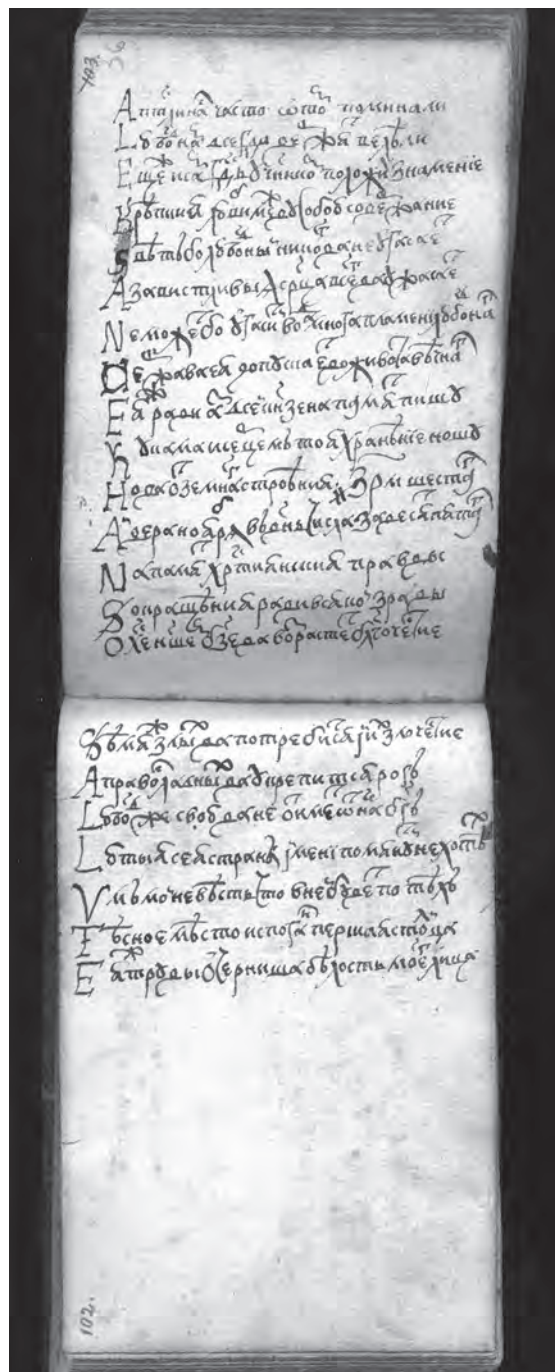
- ¹⁹ На основании созвучия имен (Ондрей — Andreas), а также случаев передачи имени Борис в форме Бурис Я. Н. Щапов ошибочно предполагает, что автором этой записи является известный шведский картограф Андреас Буреус (Anders Bure, или Bureus, 1571–1646), находившийся в 1634 г. при шведском посольстве в Москве [Щапов: 87]. В альбоме Арпенбека имеются автографы и Генриха Пийпера (Нарва, 12.05.1634, л. 79), и Андреаса Буреуса (Москва, 28.09.1634, л. 21), что позволяет сопоставить записи в обоих альбомах и подтвердить несхожесть почерков Пийпера и Буреуса и, наоборот, удостовериться в идентичности манеры письма Hinrics'a Piper'a и Ондрея Борисова Пийпера. О безусловной принадлежности Генриху Пийперу строк о старом и новом друге в альбоме доктора Грамана свидетельствует не только сравнение почерков, но и знание переводческой практики тех лет, в соответствии с которой немецкое имя Heinrich (Hinrics) передавалось на русский язык как Андрей (Ондрей). По русской традиции к имени собственному Пийпер добавил себе и отчество Борисов, производное, как и полагается, от имени отца; разгадать его оригинальное написание мы пока не беремся. О переводах иностранных имен на русский язык см.: [Са-вич: 254, 266–267; Левина].
- ²⁰ Подробнее о жизни и службе Генриха Невенбурга в России см.: [Савич: 254–265]. О Невенбурге см. также: [Алексеев 2001: 55–56]. Свои альбомные автографы переводчик Посольского приказа подписывает: Heirich Newen Burgk и Heirich Newen Burg.
- ²¹ Номер псалма указан по масоретскому счету: «Псалом Давидов. 37» [Граман: 208].
- ²² О дружеских отношениях Флеминга и Невенбурга см.: [Алексеев 1935: 555–558].
- ²³ О записи Невенбурга в альбоме Олеария см.: [Алексеев 1935: 555; Савич: 257].
- ²⁴ См. стихи псалма (Пс. 118: 175), записанные Арпенбеком 17 января 1638 г.: «Жива будеть душа моS и восхвалить тS и судьбы твоS помогут мне» [Граман: 119 об.].
- ²⁵ Подробнее об иностранных словарях и разговорниках XVI–XVII вв., в том числе и о немецко-русском разговорнике Генриха Невенбурга, сохранившемся в рукописи, см.: [Савич: 248–254, 265–279].
- ²⁶ Ср. заглавие популярного сборника изречений древних поэтов: «Sententiae Veterum poetarum per locos communes digestae, Georgio Majore collectore <...> pietatis studiosae juventutis accommodata» (Antwerpen, 1564). Сборник сентенций, составленный проф. теологии Георгом Мейером (1502–1574), переиздавался и в XVII в. (Sententiae Veterum poetarum ... Leipzig, 1606). См. также примечание 10.
- ²⁷ См. приведенную выше подпись Олеария, а также подпись пастора Саломона Петри в альбоме Арпенбека: *Salomon Petri, Penicentis, p.[ro] t.[empore]. Holsaticae Legationis ad Magnum Muscoviae Ducem et Persiae Regem, Pastor* («Саломон Петри из [города] Пенника, в н.[астоящее] в.[ремя] пастор при Голштинском посольстве к Велико-му Московскому князю и королю Персидскому», л. 50).
- ²⁸ Рассказ Олеария о путешествии голштинцев в Персию, а также описание Персии (кн. IV, гл. 22–45; кн. V, гл. 1–42; кн. VI, гл. 1–4) были опубликованы на русском языке только в переводе Павла Барсова [Олеарий 1870].
- ²⁹ О Леонтии Полуектове см.: [РБС 1905: 452; Богоявленский: 68, 218–219; Веселовский: 421].
- ³⁰ О сыновьях Леонтия Яковлевича, Иване и Якове Полуектовых, см.: [РБС 1905: 451–452].
- ³¹ Подробная биографическая справка об Игнatii Кучине содержится в докторской диссертации Д. В. Лисейцева. См. «Приложение 3. Переводчики и толмачи Посольского приказа» [Лисейцев: 555–556].
- ³² О Михаиле Тарасове см.: [Белокуров: 44, 47; Веселовский: 506; Беляков 2001: 211, 212; Беляков 2002: 352]. А. В. Беляков упоминает о посылках Михаила Тарасова в Вену (1672, 1680), Пруссию (1672) и Швецию (1675). См. «Список служащих Посольского приказа 1645–1682 гг.», приложенный к его диссертации [Беляков 2002: 352]. О поездке Тарасова в Стокгольм в 1681 г. в Приказных делах, по-видимому, сведений не сохранилось.

- ³³ Ср.: [Олеарий 1906: 410; РБС 1918: 53; Панченко 1973: 35–42; Вишневая поэзия: 435; Николаев: 175–176; Панченко 1998: 315–317]. О продвижениях Романчукова по службе см.: [Богоявленский: 93–94; Веселовский: 451].
- ³⁴ «Кызылбашские земли» — русское наименование Персии в XVI–XVII вв. Деревня Низовая — Ниязобат, Ниязоба (азерб. Niyazoba), первая пристань в Персии, куда прибывали корабли из Астрахани, и место торговли русских и английских купцов с персидскими купцами в XVII–XVIII вв. О пребывании голштинского посольства в деревне Низовой см.: [Олеарий 1906: 439, 450–454].
- ³⁵ Испагань (Исфагань) — столица Персии, шахская резиденция Сефе-видов (Сефидов).
- ³⁶ Ср. написание его имени в таможенных книгах Вологды, Тотьмы и Устюга Великого: «Казанец Афонасей Жегулев» [ТКГВ: 38, 61], «казанец Офонасей Жугулев» [ТКМГ 1950: 461] и «казанец Афонасей Максимов Жыгулев» [ТКМГ 1951: 90].
- ³⁷ Суть акции состояла в том, что представители русской общины, притесняемой в отправлении своих религиозных обрядов, в обход местной шведской власти отправили гонцов с письмами в Стокгольм к королеве Кристине и членам регентского совета Перу Банеру и Якобу Де ла Гарди, в которых просили разрешения призвать священников из русских городов, а также иметь возможность для рукоположения в Новгороде выбранных ими лиц. В послании к Перу Банеру авторы напоминали о планах эмиграции 1617 г. и о данных в связи с этим письменных обещаниях Якоба Де ла Гарди, а также угрожали Страшным судом [Soom: 246–247].
- ³⁹ «Нарвским русским» Федор Попов так и не стал, судя по отсутствию его имени в списке граждан и жителей города Нарвы за период с 1581 по 1704 г. [Erpenbeck, Küng: 37–170].
- ³⁹ О переводах иностранных имен на русский язык речь идет в примечании 19 [Савич: 254, 266–267; Левина]. См. также русские варианты имен иноземных толмачей и переводчиков Посольского приказа в приложении к докторской диссертации Лисейцева [Лисейцев: 528–556].
- ⁴⁰ Голштинское посольство оставалось в Испагани до 20 декабря 1637 г.
- ⁴¹ Поэтические сочинения А. Романчукова опубликованы в работах: [Щапов: 90; Панченко 1973: 35, 39, 242–243; Вишневая поэзия: 215–216, 435–436 (коммент.); ПЛДР: 24–25].

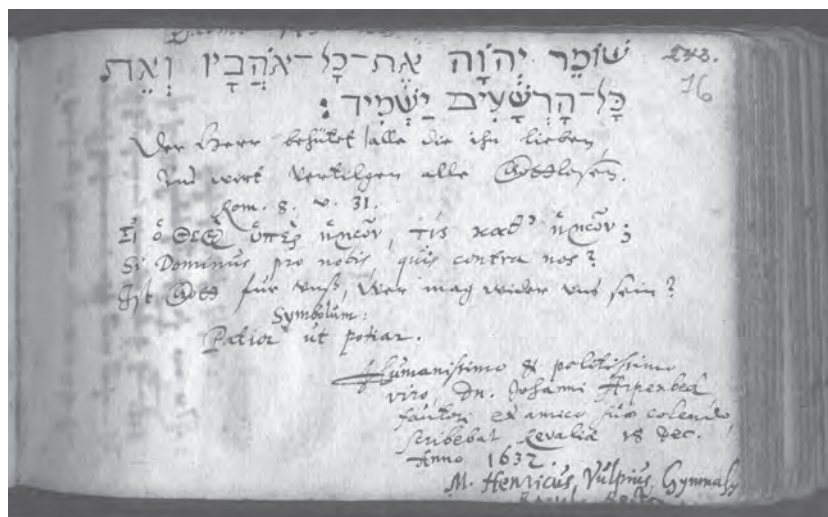
Литература

- Арпенбек — Альбом Ганса Арпенбека // Исторический музей Эстонии. Собрание документальных материалов. Ф. 114. Оп. 1. Ед. хр. 7а.
- Алексеев 1935 — Алексеев М. П. Немецкий поэт в Новгороде XVII века // Известия АН СССР. Отд. обществ. наук. М.; Л., 1935. № 6. С. 539–572.
- Алексеев 2001 — Алексеев М. П. Пауль Флеминг в Москве и на Волге // Дипломаты-писатели; писатели-дипломаты: Сб. статей. СПб., 2001. С. 29–65.
- Белокуров — Белокуров С. А. Списки дипломатических лиц русских за границей и иностранных при русском дворе: (С начала сношений до 1800 г.). М., 1892. Вып. 1. [Австро-Венгрия].
- Беляков 2001 — Беляков А. В. Подьячие Посольского приказа второй половины Исследования по источниковедению истории России (до 1917 г.): Сб. ст. памяти В. И. Буганова. М., 2001. С. 208–220.
- Беляков 2002 — Беляков А. В. Служащие Посольского приказа второй трети Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2002.
- Богоявленский — Богоявленский С. К. . М.; Л., 1946.
- Вацуро — Вацуро В. Э. Литературные альбомы в собрании Пушкинского Дома (1750–1840-е годы) // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 3–56.

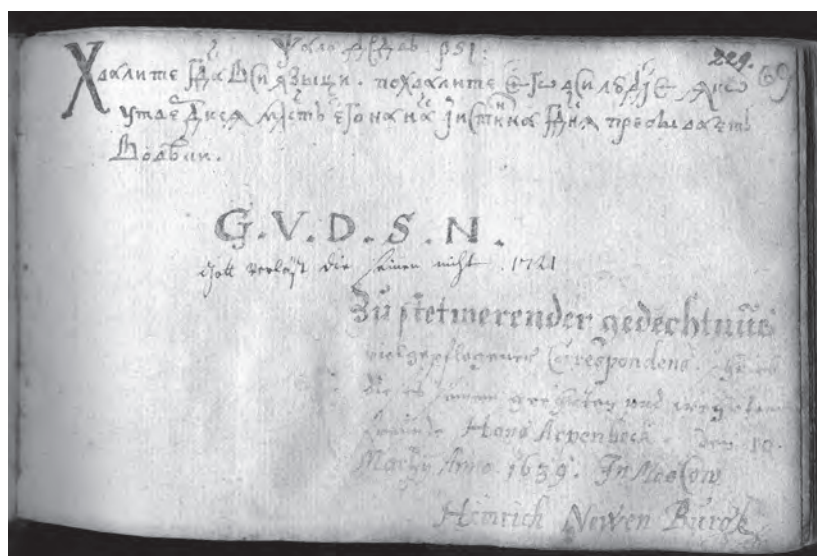
- Веселовский: *Веселовский С. Б.* М., 1975.
- Вишневая поэзия — *Вишневая поэзия* (первая половина XVII века). М., 1989.
- Горфункель — *Горфункель А. Х.* Автографы гуманистов в альбоме странствующего студента XVI столетия // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1987. М., 1988. С. 20–30.
- Граман — Альбом Гартмана Грамана // Отдел рукописей РГБ. Ф. 201. № 40. Даль — *Даль В.* Пословицы русского народа: Сб. СПб.; М., 1904. Т. 1.
- Данилевский — *Данилевский Р. Ю.* Между барокко и Просвещением: (Адам Олеарий — путешественник и писатель) // Дипломаты-писатели; писатели-дипломаты: Сб. статей. СПб., 2001. С. 66–82.
- Кайдашев — *Кайдашев С. В.* Английская колония XVI–XVII вв. на Старом Английском дворе в Москве: особенности быта и уклад жизни // Иноземцы в России в XV–XVII веках: Сб. материалов конференций 2002–2004 гг. М., 2006. С. 226–240.
- Кюнг — *Кюнг Э.* Русские купцы и граждане Нарвы во второй половине 17-го века // Сборник Нарвского музея. Нарва, 2002. С. 7–40. — *Левина С. А.* М., 1963. С. 153–156.
- Лисейцев — *Лисейцев Д. В.* Посольский приказ в начале XVII века. Источниковедческое исследование / Дисс. ... канд. ист. наук. М., 2000. — *Николаев С. И.* М., 1996. С. 175–176.
- Мурьянов — *Мурьянов М. Ф.* Штамбух Лудольфа Штокгейма // Труды Гос. ордена Ленина Эрмитажа. Л., 1975. [Т.] 16: Научная библиотека Эрмитажа. [Вып.] 1. С. 66–72.
- Олеарий 1906 — *Олеарий Адам.* СПб., 1906.
- Олеарий 1870 — *Олеарий Адам.* М., 1870.
- Опарина — *Опарина Т. А.* Полковник Александр Лесли и православие // Иноземцы в России в XV–XVII веках: Сб. материалов конференций 2002–2004 гг. М., 2006. С. 141–166.
- ПЛДР — Памятники литературы Древней Руси,
- Панченко 1973 — *Панченко А. М.* Русская стихотворная культура
- Панченко 1998 — *Панченко А. М.* Романчуков Алексей Саввич // Словарь книжников и книжности Древней Руси: Вып. 3 (
- Погодин — *Погодин М.* [Об альбоме Адама Олеария] // Москвитянин. 1851. Ч. 2. № 7. 2-я паг. С. 193–194. — СПб., 1914. Т. 10. Лабзина — Ляшенко. — М., 1958.
- Савич — *Савич Н. Г.* Из истории русско-немецких культурных связей в Т. — М., 1983 [1984]. Т. 1. С. 38, 61. — М.; Л., 1950. — М., 1951.
- Щапов — *Щапов Я. Н.* Альбом Гартмана Грамана: (Рукопись из собрания А. С. Норова) // Записки Отд. рукописей. М., 1955. Вып. 17. С. 84–98, [3] л. ил. — *Ювенал* [с лат.] М.; Л., 1937.
- Erpenbeck — *Erpenbeck, Dirk.* Neustadt a. d. Aisch, 1978. H. 1. S. 131–139; H. 2. S. 161–168; H. 3. S. 193–198.
- Erpenbeck, — *Erpenbeck, Dirk-Gerd, Küng, Enn* Dortmund, 2000.
- Hansen — *Hansen, Gotthard.* [Reval, 1875]. — *Helk, Vello* Neustadt a. d. Aisch, 1976. H. 1. S. 265–273. — *Olearius, Adam* 1. Ausg.]. Schleswig, 1647.
- Soom — *Soom, Arnold.* Sitzungsberichte der Gelehrten Estnischen Gesellschaft, 1935 Tartu, 1937. S. 215–315.
- Viiding — *Viiding, Kristi.* Haritlaste tunnuslaused 17 sajandil Eesti- ja Liivimaal: allikad ja kasutusviis // Tallinn, 2011. Lk. 220–271.



Ил. 1. Автограф дьяка Алексея Саввича Романчукова



Ил. 2. Автограф ректора Ревельской городской гимназии
Генриха Вуль-пиуса



Ил. 3. Автограф переводчика Посольского приказа
Генриха Невенбурга

Надписи, изображения и архитектура в иконостасе Преображенского собора в Ревеле

Елена Погосян (Эдмонтон, University of Alberta)

Иконостас для Преображенского собора в Ревеле был построен трудами и под наблюдением Ивана Петровича Зарудного в 1719 г. Вместе с ним работала большая группа столяров, золотарей, резчиков, иконописцев, живописцев¹. Зарудный был художником в самом широком смысле этого слова. В одной из челобитных он указывал, что был у работ «не токмо архитектурского управления, но и живописания, и у позлащения, и у сницарства, и у столярства и у протчих» [Постановления: 479–480]. О происхождении Зарудного нам практически ничего не известно, но мы знаем, что с 1701 г. он жил и работал в Москве [Мозговая 2008: 250]. Между 1715 и 1727 гг. Зарудный построил семь иконостасов², из которых сохранилось только два: в Преображенском соборе Ревеля (Таллина) и в Петропавловском соборе Санкт-Петербурга (1722–1727). Даже беглое знакомство с ними убеждает в том, что их создатель должен был владеть «языком» самых разнообразных ремесел. Рамы этих иконостасов представляют собой замысловатые архитектурные конструкции, которые украшены резьбой и скульптурой и покрыты надписями. Иконы на них помещены в картуши, резьба которых оказывается соотносена с иконографией, тогда как опознаваемые городские ландшафты, а также словесные комментарии на самих иконах развивают тематику рамы. Иконостасы Зарудного несомненно «многоязычны».

Настоящая работа посвящена ревельскому иконостасу Зарудного. Но прежде чем говорить о нем, охарактеризуем коротко иконостасы, которые строили в Петровское время. Хорошо известно, что в середине XVII в. на смену тябловым иконостасам с плотными рядами икон приходят иконостасы совсем нового типа — «флемские»³. В статье, специально посвященной русскому иконостасу XVII в., И. Л. Бусева-Давыдова отмечает, что в этот период иконостас «по существу, превратился в гигантскую резную раму». Она также отмечает, что еще Н. И. Троицкий в 1890 г. «уподобил высокий иконостас ограде рая, царские врата — райским вратам, а растительный орнамент — райским деревьям, цветам и травам» [Бусева-Давыдова 2000: 634, 635]. Резьба «флемских» иконостасов, таким образом, имеет только самую общую «райскую» семантику; резная рама «заглубляет» и обособляет иконы, но остается именно рамой, на ней не представлены самостоятельные нарративы, и она не вступает в «диалог» с живописными композициями, не становится их продолжением или комментарием к ним.

В Петровскую эпоху возникают иконостасы нового типа. Они строятся для переосвященных храмов в недавно завоеванных городах, а также для

базиликальных храмов Петербурга⁴. Как отметила А. Н. Трифонова, эти иконостасы создаются

...под влиянием архитектуры и декора алтарей западноевропейских католических храмов. <...> Отсюда заимствуется трехмерность и открытость их структуры, образованной плоскими, криволинейными и сферическими поверхностями, которые направляют взгляд зрителя не только снизу вверх, к куполу, но и в глубину, в «святая святых» — алтарь [Трифопова: 344].

К. В. Постернак в недавней статье «Русские барочные иконостасы 1-й трети XVIII века» предпринял попытку рассмотреть иконостасы этой группы именно как архитектурные сооружения. «Отличительной чертой нового иконостаса, — указывает он, — стало активное использование ордерных элементов (колонок, карнизов), создающих иллюзию *архитектурной конструкции*»⁵. И если создателями «флемских» иконостасов были иконописцы и резчики, то рисунки иконостасов нового типа «составляли архитекторы» [Постернак: 84–85]. «По рисунку» создавался иконостас Петропавловского собора в Петербурге [Элькин: 149–150].

Наряду с архитектурным и «иллюзорным» характером петровских иконостасов следует указать также на их индивидуальные программы: традиционные элементы русского иконостаса здесь заметно трансформированы, а многие и вовсе отсутствуют (может, например, отсутствовать деисусный чин). Композиция новых иконостасов выстроена так, чтобы воплощать авторский замысел, и потому каждый элемент, как мы попытаемся показать на примере ревелеского иконостаса, является значимым. Программу такого иконостаса можно сопоставить с церковной проповедью Петровского времени, в которой слова Священного писания, выбранные в качестве темы, получают единственную в своем роде индивидуальную авторскую интерпретацию. И так же как петровская церковная проповедь, эти иконостасы имеют панегирический характер: в них всегда присутствует пласт значений, который обращен к реалиям современного им религиозного, политического и военного быта, на что указывает включенная сюда государственная символика. Ряд архитектурных рисунков как для осуществленных, так и для неосуществленных проектов иконостасов нам известен, но здесь, конечно же, нет ни деталей иконографии для живописной части композиции, ни текста надписей. Существовали ли полные программы (какие, например, составлялись для триумфальных врат), мы не знаем, кажется, что ни одна из них не сохранилась. Попытки реконструировать такого рода индивидуальные программы немногочисленны и ориентированы только на одну из составляющих иконостаса — живописную. Так, И. Л. Бусева-Давыдова в статье, посвященной иконостасу Петропавловского собора в Петербурге, говорит о его «иконографической» программе, только отчасти касаясь скульптурных изображений [Бусева-Давыдова 1999: 510–529]. Точно так же опубликованный в 2003 г. каталог «Иконостас Петропавловского собора» содержит, к сожалению, только «Каталог икон» [Иконостас Петропавловского собора: 33–115]. Между тем при реконструкции программы таких

«архитектурных» иконостасов необходимо учитывать все их элементы: иконопись, архитектурные детали, скульптуру, резьбу и, разумеется, надписи. Иконостасы с надписями были специально ориентированы на то, чтобы обеспечить «правильное» прочтение иконостаса, т. е. прочтение его согласно замыслу автора. Надписи поэтому являются «ключом» при прочтении иконостасов Зарудного.

* * *

Построение иконостаса как архитектурной композиции открывает перед автором программы широкий диапазон возможностей, которые отсутствовали для традиционных тябловых иконостасов. В первую очередь это использование архитектурных мотивов, которые сами по себе могут нести некоторую устойчивую семантику. Семантика архитектурных композиций всякого иконостаса связана с «библейской архитектурой» (скинией, первым и вторым ветхозаветными храмами) и одновременно со священной топографией Иерусалима (храмы, построенные св. Константином и Еленой, но в первую очередь, конечно, храм Гроба Господня). Вопрос о том, как библейская архитектура и топография Иерусалима были представлены в самом широком круге изобразительных источников на Западе, в Византии и России довольно хорошо изучен. Как было убедительно показано, средневековые представления о библейской архитектуре не были устойчивыми [Krinsky; Лидов]. Со времени Реформации, и тем более к XVII в. сложилась относительно устойчивая иконография как библейских святилищ, так и сакральной архитектуры Иерусалима [Moggis, 372 и след.]. Иллюстрированные Библии, которые играли здесь ключевую роль, были не только широко распространены в России [Белоброва 1987; Белоброва 1990], но оказали значительное влияние на русскую и украинскую иконопись XVII в. [Сычев: 96 и след.; Ретковская: 65; Бусева-Давыдова 1993: 191 и след.]. К этому кругу источников можно добавить разнообразные карты Святой земли, иллюстрированные издания, например «Иудейских древностей» Иосифа Флавия, заставки печатных Библий и проч. Витые колонны храма царя Соломона или ребристая структура Константиновой базилики Св. Петра, конечно же, опознавались зрителем начала XVIII в. без труда. И тем не менее точно определить семантику той или иной архитектурной конструкции довольно сложно. По меткому замечанию Л. А. Беляева, «всякая попытка выделить мотивы, связанные с образом Иерусалима, в области вещно-изобразительного мира Средневековья заведомо приводит к успеху» [Беляев: 202]. Принципиально важны поэтому надписи на иконостасе: в одних случаях они уточняют, в других — просто «подтверждают» семантику архитектурной конструкции.

Ревельский иконостас Зарудного⁶ устроен сразу для двух приделов — северного Петропавловского и южного Преображенского (Ил. 1)⁷. Центральная вертикаль каждого из них представляет собой отчетливо выстроенную архитектурную композицию. Основанием ее служат четырехугольные

колонны, которые подпирают тройную арку. На этой арке помещены две укороченные колонны, и на них опирается арка следующего уровня. Над этой второй аркой расположено навершие в форме шатра, и еще выше — крест. В каждом из приделов царские врата заключены внутрь этой конструкции. Врата исполнены в виде ротонды, или, точнее, полуротонды, в основание которой Зарудный поместил семь колонн.

Начнем разговор с легко «опознаваемого» архитектурного элемента — ротонды. В Петропавловском приделе ротонда царских врат, как указывает надпись, представляет собой храм Премудрости и пир, уготованный в нем. Надпись взята из Книги притч Соломоновых и рассыпана по всей ротонде в виде кратких сегментов. На карнизе помещено: «Премудрость созда себе дом и утверди столпов семь» (Притч. 9: 1), что соответствует семи колоннам, поддерживающим купол ротонды. Внутри ротонды находится трапеза, покрытая скатертью, и по краю скатерти идет продолжение надписи: «Закла своя жертвенная и раствори в чаше вино» (Притч. 9: 2). На трапезе помещены телец и овен на блюде, потир и другое блюдо с хлебами. Здесь находятся надписи: «приидите», на хлебах — «мой ядите хлеб», на потире — «вино» и «пиите». Наконец, на ножке трапезы читаем: «Требующим ума рече» и «исправите разум в ведении». Эти надписи отсылают к продолжению той же цитаты:

И требующим ума рече: *приидите, ядите мой хлеб и пиите вино*, еже растворих вам: оставите безумие и живи будете, да во веки воцаритесь: и *взыщите разума, да поживете и исправите разум в ведении* (Притч. 9: 5–6).

Существует два основных иконографических типа, иллюстрирующих 9-ю главу Книги притч: новгородский [София, № 65] и киевский [София, № 48]. Ротонда на семи столпах является центральным элементом киевского извода иконы «Премудрость Божия». Самые ранние из сохранившихся икон киевского извода относятся к середине — второй половине XVIII в. Но, конечно, иконография эта более ранняя, мы знаем, что в середине XVII в. в иконостасе киевской Софии была схожая икона с ротондой в центре [Павел Алеппский: 72]. Сохранились также известия об иконах киевского извода, которые И. П. Зарудный мог видеть уже находясь в Москве. Так, «в московской Благовещенской церкви на Бережках <...> до 1849 года была замечательная икона Софии-премудрости Божией киевского митрополита Варлаама Ясинского не позже 1707 г., в котором он умер» [Лебединцев: 563]. Из Киева в начале XVIII в. две иконы этого типа были перенесены в Tobольск, где помещались в Tobольском соборе Св. Софии [Лебединцев: 563]. Скорее всего, это связано с поставлением в митрополиты Tobольские выходцев с Украины. Первым из них был Филофей Лещинский, поставленный в 1702 г. Под его присмотром в 1704–1710 гг. в Tobольском соборе был устроен резной иконостас, храмовой иконой в котором была «Премудрость Божия» киевского извода. Вторым был Иоанн Максимович, поставленный в митрополиты Tobольские в 1711 г. Оба митрополита, конечно же, ехали в Tobольск через Москву.

Приведем описание иконы Премудрости, которое дает П. Лебединцев, настоятель Софийского собора в Киеве:

Киевская икона Софии-премудрости Божией изображает св. Деву с воздетыми горе руками и с младенцем Иисусом в ея лоне. Св. Дева стоит под 7-столпною сенью или ротондою <...> По карнизу сени строчная надпись: «Премудрость созда себе дом и утверди столбов седмь». Над сению или ротондою изображены в лучах: Бог Отец благославляющий и под ним св. Дух, в виде голубя, в светозарном облаке. По сторонам от Бога Отца 7 крылатых ангелов, поддерживаемых облаками, справа: Михаил, Уриил и Рафаил; слева — Гавриил, Салафаил, Иегудиил и Варахиил с символическими знаками в руках [Лебединцев: 556—557].

Целый ряд деталей царских врат Зарудного восходит к этой иконографии: ротонда на семи столпах; надпись, идущая по карнизу (у Зарудного на карнизе помещены в точности те же слова); Бог Отец в верхней части композиции. У Зарудного изображение Бога Отца помещено в небольшом картуше внутри ротонды под карнизом. Оно практически аналогично Богу Отцу с иконы Премудрости Божией из музея-заповедника «Коломенское», которая датируется второй половиной XVIII в. [София, № 48]: это поясное изображение Бога Отца с длинной седой бородой. Он помещен в облаках и обращен влево, над головой — треугольный нимб, руки раскинуты в широком благословении, поверх белого хитона накинута плащ зеленого цвета, переброшенный не через одно, а через оба плеча (Ил. 2). По всей видимости, Зарудный знал более раннюю икону, к которой восходит «коломенский» вариант иконографии. Кроме того, на иконе Коломенского музея архангел Михаил с мечом находится сразу над ротондой слева, в такой же позиции справа изображен здесь архангел Уриил с огненным мечем в руке. В иконостасе Зарудного эти два архангела-воина перенесены на боковые врата Петропавловского придела, Михаил — на северные, слева от ротонды, Уриил, соответственно, на южные справа. Но если появление архангела Михаила на боковых вратах иконостаса вполне обычно, то Уриил является персонажем крайне редким, и других примеров помещения его на боковых вратах иконостаса нам найти не удалось.

Можно с большой долей уверенности предположить, что Зарудный воспроизводит в Петропавловском приделе ротонду киевской иконы «Премудрости Божией». Семантика архитектурного декора царских врат, как мы видели, в точности повторена в надписях, здесь они синонимичны архитектурной семантике ротонды и призваны «подтвердить» это значение⁸.

Выше на тройной арке Петропавловского придела Зарудный помещает надпись: «Возвеселитесь пред Господом Богом вашим» (Втор. 12: 12). Если сама цитата непосредственно не разъясняет значения архитектурной конструкции, то ближайший контекст этих слов указывает, какое именно сооружение арка представляет. В 12-й главе Второзакония местом, где следует «возвеселиться», является земля, данная Всевышним своему народу «во жребий», т. е. это обетованная земля. Язычники, живущие в ней, имеют

специальные места для службы своим богам, эти места Всевышний предписывает «раскопать» и «сокрушить». В этой земле Господь избирает для своего народа только одно место для поклонения Ему:

И егда преидете Иордан и вселитесь на земли, юже Господь Бог ваш даст в наследие вам <...> и будет место, еже избрет Господь Бог ваш призвати имя его тамо (Втор. 12: 10–11).

Именно здесь, в земле, полученной в наследие и очищенной от чужих капищ, на месте, которое Бог сам указал, и следует «возвеселиться».

Архитектурная конструкция, таким образом, является скинией, которая будет принесена в обетованную землю, а Храм Премудрости внутри нее — как и гласит надпись, которая венчает ротонду, — Святая святых этой скинии (Ил. 3). Премудрость, таким образом, обитает в скинии (прямое указание на это находим в «Книге Премудрости Иисуса сына Сирахова», 24: 7–8).

Навершие всей конструкции, как уже было отмечено, имеет форму шатра. Именно как походный шатер, который можно переносить с места на место, скиния описана в Исходе (Исх. 25–31, 40). Как шатер она традиционно изображалась и в русской иконописи. Будучи одним из уподоблений Богородицы, скиния часто появляется в иконах «Благовещения». На них шатер венчает архитектурные «кулисы», а «выступающие конструкции балок под сводом портика» на них уподоблены «шестам для несения скинии, упоминающимся в ветхозаветном рассказе об устройстве Ковчега Завета (III Цар. 8: 8)» [Музей русской иконы, № 516]. «Город, осененный шатром» видим также на иконе «Благословенно воинство небесного царя», которая и в начале XVIII в. находилась в Успенском соборе в Кремле [Кочетков: 198]. По форме и деталям оформления навершие в ревельском иконостасе скорее напоминает изображения скинии в уже упомянутых иллюстрированных Библиях (Ил. 4). Таким образом, навершие Зарудного представляет собой походный шатер; завеса, закрывающая вход в него, отдернута, и зритель может видеть живописное изображение, помещенное внутри (через него зритель как будто видит иллюзорное пространство «за иконостасом»).

Конечно, тема скинии, принесенной в обетованную землю, должна была вести зрителя к размышлениям не только теологического, но и исторического характера.

Тема завоевания обетованной земли была подробно разработана в панегирической литературе Петровского времени, и зритель, несомненно, понимал, что речь идет об обетованной земле Эстляндии [Погосян] и устройстве в ней места, где будет воздаваться благодарение Всевышнему, — Преображенского храма в Ревеле. Надпись на арке, как мы видим, требует от зрителя знания контекста приведенной цитаты и предлагает ему разгадать загадку, впрочем, довольно простую. Тем не менее надпись здесь опять «подтверждает» семантику опознаваемой архитектурной конструкции. Она, как и в случае с ротондой, указывает не столько на значение, сколько на значимость архитектурной детали, необходимость ее «прочитать».

В Преображенском приделе семантика архитектуры в ее отношении к надписи усложняется, но роль надписи остается приблизительно той же. Ротонда царских врат Преображенского придела по форме идентична описанной выше, т. е. по своей архитектурной форме она представляет храм Премудрости. Согласно надписи, однако, она является ветхозаветной скинией; на это указывают и предметы, в нее помещенные. На первом плане зритель видит семисвечник, чуть глубже — трапезу и хлеба предложения на ней. Эта часть пространства скинии отделена завесой от того, что помещено в глубине, но завеса раздёрнута на две стороны, и за ней видна вторая трапеза и помещенные на ней предметы: в центре процветший жезл Аарона, по сторонам его стамна с манной и кадилница, за ними — кивот завета и скрижали Моисея. По всей скинии рассыпаны надписи, взятые из послания апостола Павла к евреям: «Имеяше убо первая скиния оправдания Службы», «скиния бо сооружена бысть первая, в нейже светильник и трапеза и предложение хлебов, яже глаголется святая», «по второй же завесе скиния», «злату имущи кадилницу и ковчег завета окован всюду златом, в немже стамна злата имущая манну, и жезл Ааронов прозябший, и скрижали завета» (Евр. 9: 1–4). По существу, как мы видим, царские врата Преображенского придела включают семантику всей архитектурной конструкции центральной вертикали Петропавловского придела, часть ее передана через форму ротонды (храм Премудрости), часть — через надпись (скиния).

Эти царские врата, в свою очередь, заключены в архитектурную композицию, на арке которой помещены слова: «Избрах и освятих дом сий имени моему во век» (2 Парал. 7: 16). Как и в случае с Петропавловским приделом, зритель должен обратиться к непосредственному контексту библейской цитаты, чтобы понять, что за конструкция перед ним. 7-я глава 2-й книги Хроник начинается с рассказа о том, как по молитве Соломона на только что построенный им храм сошел небесный огонь, и храм исполнился славы Господней. Господь явился Соломону и обратился к нему со словами:

Услышах моление твое и избрах место сие мне в дом жертвы <...> и ныне очи мои будут отверсте, и уши мои послушне к молению места сего: *и ныне избрах и освятих дом сей*, <...> и воздвигну престол царства твоего» (2 Парал. 7: 12–18).

Панегирическая составляющая такого использования цитаты опять же довольно прозрачна: она снова указывает на устройство храма, освященного божественным присутствием, но теперь уже в священном граде Иерусалиме. В роли Соломона выступает, конечно же, российский монарх, в роли Иерусалима, где строится храм, — Ревель. Арка над царскими вратами Преображенского придела представляет, таким образом, Первый храм, построенный в Иерусалиме. Царские же врата под ней — Святая святых этого храма (как и указывает надпись на вершине ротонды). Сюда Соломон перенес с горы Сион скинию, в которой пребывает Премудрость Божия.

Интересно, что Зарудный отказывается от использования устойчивых архитектурных мотивов, которые бы указывали на то, что перед нами Иерусалимский храм (витые колонны — Воаз и Яхин — 3 Цар. 7: 15–22). Колонны эти, согласно преданию, сохранились и были перенесены Константином Великим в Рим, где украшали собор Св. Петра [Krinsky: 13]. Можно предположить, что Зарудный не использует эту легко опознаваемую деталь для иконостаса в Ревеле, чтобы избежать подобной ассоциации. Отметим для сравнения, что в иконостасе Зарудного, построенном для Петропавловского собора в Петербурге, «римская» тема последовательно проводится и, соответственно, появляются колонны Воаз и Яхин (Ил. 5).

Еще одна особенность архитектурного оформления Преображенского придела состоит в том, что наверху, выполненное в форме скинии, как будто противоречит тому, что вся конструкция, согласно надписи, представляет Иерусалимский храм, внутри которого скиния уже есть, — т. е. скиния здесь удваивается. Объяснение этому, как представляется, заключается в том, что Зарудный использует в качестве надписи на царских вратах Преображенского придела не Исход, где подробно описаны все те же детали убранства скинии, а именно Послание к евреям. Надписи, взятые отсюда, относятся к рассказу о ветхозаветной скинии, в которую входили только священники, а за завесу в Святая святых — «единою в лето един архиерей» (Евр. 9: 7). Между тем завеса скинии на царских вратах раздёрнута на две стороны, что указывает на то, что перед нами завеса уже после Распятия: «Иисус же, паки возопив гласом велиим, испусти Дух. И се, завеса церковная раздрася на двое с вышняго края до нижняго: и земля потрясая: и камене распадеся» (Мф. 27: 51; также Мк. 15: 37–38, Лк. 23: 45). Значимость открытой завесы подчеркивается и тем, что в резьбе рамы иконостаса присутствует и повторен 12 раз мотив скинии с опущенной завесой (Ил. 6).

Проницаемость завесы скинии после Распятия специально разъясняется в Послании к евреям: «Во внутреннейшее завесы идеже Предтеча о нас вниде Иисус, по чину Мелхиседекову первосвященник быв во веки». Речь здесь идет о небесной скинии — «скинии истинней, юже водрузи Господь, а не человек», это «большая и совершеннейшая скиния, нерукотворенная» (Евр. 6: 19–20; 8: 2; 9: 11). Не только раздёрнутая завеса, а также помещенная в ротонду икона, на которой Спаситель представлен «по чину Мелхиседекову» как Царь Царей и Великий Архиерей (Ил. 7), указывают на другую, «нерукотворную» скинию. Эта вторая ипостась скинии, как можно полагать, и представлена в Преображенском приделе наверху. Похожую конструкцию можно видеть и на иконах «Преполовления»: здесь Иисус изображен в Иерусалимском храме, а над храмом помещена прозрачная, как будто невещественная, представленная только контурами небесная скиния (например, [Иконы Пскова, № 130]).

Надписи, как мы видим, не только указывают на «значимость» архитектурной детали и «подтверждают» ее значение; они также составляют архитектурный нарратив иконостаса: Премудрость вселяется в скинию, когда она перенесена в землю обетованную; скиния (с Премудростью) вносится

в Иерусалимский храм; по Распятии над Храмом «является» небесная скиния; вход в небесную скинию, будучи открыт однажды, символически открывает завесу и ветхозаветной скинии.

* * *

Остановимся теперь более подробно на надписях. Всего на раме иконостаса 172 отдельные надписи⁹. Часть их, как мы видели, служит для уточнения значений архитектурных деталей; такие же объяснительные надписи помещены под скульптурными и эмблематическими композициями, на которых сейчас мы останавливаться не будем. Среди надписей есть, однако, пласт, который ничего не подписывает и существует как совершенно самостоятельная составляющая иконостаса. Эти надписи равномерно рассыпаны по всему иконостасу и служат здесь своеобразным «вербальным» декором: как только зритель начинает вглядываться в детали декора, он обнаруживает, что некоторые детали можно прочесть. Такие самостоятельные, не связанные с изобразительным рядом надписи расположены на 12 колоннах иконостаса. Эти надписи взяты из Псалтири, Книги пророка Исайи и библейских песен, а именно Песни трех отроков в пещи Вавилонской, Песни Захарии и Песни Богородицы. Как мы видим из этого перечня, надписи на колоннах относятся только к событиям, имевшим место до рождения Иисуса Христа.

Колонны в ревельском иконостасе четырехугольные. Большинство колонн имеют по две видимых зрителю грани (северная и западная или западная и южная); две центральные, поддерживающие кафедру, — по три видимых грани (северная, западная и южная). Каждая из граней украшена плоской резьбой. В основании каждой колонны вырезан вазон в форме геральдического щита, из него вырастает другой щитец, окруженный цветущими травами, над ним — круглый медальон в виде тернового венца, и еще выше — медальон в виде подсолнуха: т. е. колонны прорастают вверх. Над каждой из «растительных» композиций расположена миниатюрная ротонда, над ней — шатер с опущенной завесой, уже упоминавшийся выше, и над ним — крест в сиянии. Декор на колоннах, таким образом, выглядит как «регулярный» вертоград и в то же время как миниатюрная архитектурная композиция, варьирующая ключевые для иконостаса архитектурные темы ротонды и шатра. В вазон, щитец, венец и подсолнух на каждой из граней вписаны одна над другой библейские цитаты, т. е. помещено по четыре отдельных надписи (всего их на колоннах 104). При этом текст надписей не разделен на слова и членится на строки так, чтобы заполнить отведенную ему форму (Ил. 8).

Обычно из псалма или песни для надписи берется всего один стих. Но есть несколько текстов, которые представлены практически полностью и существуют как своеобразные тематические кластеры на иконостасе. К ним, например, относятся Песнь Богородицы и Песнь трех отроков. В этих случаях мы можем проследить, в каком порядке следует читать над-

писи на иконостасе. Так, Песнь Богородицы начинается в самом верхнем клейме 11-й колонны (если считать слева направо от зрителя) и завершается в нижнем клейме на 1-й колонне. Песнь трех отроков начинается, соответственно, сверху на 12-й колонне и заканчивается внизу 2-й. То есть начало песни и в первом, и во втором случае находится в Преображенском (правом от зрителя) приделе, а конец — в Петропавловском левом. Мы видим, во-первых, что порядок следования сегментов идет сверху вниз, как бы противореча логике вырастающих снизу вверх цветущих трав), и, во-вторых, справа налево. Приведем для примера расположение части сегментов из песни Богородицы:

1-я колонна (западная грань, обращенная к зрителю)	11-я колонна (западная грань, обращенная к зрителю)
Благословен Господь Бог Израилев (Лк. 1: 68).	Сотвори державу мышцею своею (Лк. 1: 51).
Яко посети и сотвори (Лк. 1: 68).	Расточи гордые мыслию сердца их (Лк. 1: 51).
Избавление людям своим (Лк. 1: 68).	Низложи сильные со престол и вознесе смиренные (Лк. 1: 52).
И воздвиги рог спасения нам (Лк. 1: 69).	Алчущия исполни благ и богатыя отпусти тщи (Лк. 1: 53).

Надписи на колоннах, таким образом, представляют хронологический пласт библейских событий до воплощения, и читать их следует сверху вниз и справа налево.

Такой порядок чтения надписей на колоннах у Зарудного противопоставлен последовательности чтения икон. Иконописный ряд состоит из 29 икон. Местный ряд составляют пять икон: по сторонам царских врат в каждом приделе находятся иконы Богоматери и Спасителя; между двух приделов под кафедрой находится образ св. Екатерины. Праздничный ряд составляют восемь икон: «Гостеприимство Авраама», «Богоявление», «Рождество Христово», «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Сретение», «Сошествие святого Духа», «Преображение» и «Успение Пресвятой Богородицы». Деисус в Ревельском иконостасе отсутствует. «Рудиментом» апостольского деисусного ряда можно считать здесь изображения апостолов: над праздниками помещены четыре иконы, на каждой из которых изображено по три апостола. Между группами апостолов, но немного выше, на вертикали царских врат находятся две самые большие иконы композиции: «Распятие» в Петропавловском приделе и «Снятие с креста» в Преображенском. Наконец, страстной цикл иконостаса составляют четыре крестообразные и четыре круглые иконы в картушах, размещенные на двух уровнях над рамой иконостаса. Здесь находятся: «Преда-

ние Пилатом на распятие», «Се человек», «Возложение тернового венца», «Бичевание Христа»; в Преображенском приделе — «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Бичение перед Каиафой», «Несение креста». Венчает каждый из приделов еще одна икона: «Жены мироносицы у гроба Господня» в Петропавловском приделе и «Вознесение» в Преображенском. Изобразительный ряд, как мы видим, посвящен событиям новозаветным, тому, что случилось после воплощения Иисуса Христа, земной жизни Спасителя. У Зарудного нет ни пророческого, ни праотеческого рядов. В результате ветхозаветная тематика вытеснена за пределы изобразительного ряда в сферу надписей, она существует только как слово, но не как изображение.

Порядок чтения икон лучше всего виден в праздничном ряду ревельского иконостаса, который по своей природе предполагает последовательное прочтение. Сейчас расположение икон этого ряда отличается от того, каким оно было в 1896 г., кто и когда переставил иконы, мы не знаем, но всякая логика здесь нарушена. В 1896 г. и, видимо, исходно порядок был следующим, если перечислять слева направо (с севера на юг): «Введение во храм Пресвятой Богородицы», «Рождество», «Богоявление», «Сретение», «Гостеприимство Авраама», «Сошествие Святого Духа», «Преображение» и «Успение Пресвятой Богородицы». Такое расположение подтверждается и фотографией, помещенной в описании 1896 г., которое составлено священником Преображенского собора Карпом Тизиком. На ней отчетливо видно, что «Гостеприимство Авраама» находится в Преображенском приделе над северными воротами [Тизик: 80—81, 83, 76]. Расположение, описанное Тизиком, показывает, что праздничный ряд был построен по календарному принципу¹⁰: «Введение во храм» — 21 ноября, «Рождество Христово» — 25 декабря, «Богоявление» — 6 января, «Сретение» — 2 февраля, Троица («Гостеприимство Авраама» и «Сошествие Святого Духа») — не позднее середины июня, «Преображение» — 6 августа и «Успение Пресвятой Богородицы» — 15 августа. То есть в той части иконостаса, где порядок прочтения можно определить, иконы читаются слева направо. Но в целом события развиваются снизу вверх: завершают повествование о земной жизни Христа два венчающих иконостас образа — «Жены мироносицы» слева и «Вознесение» справа.

Примечательна в этой связи икона «Вознесение» (Ил. 9), служащая завершением Преображенского придела. Слева на иконе помещены шесть апостолов и Богоматерь, справа — остальные шесть апостолов. Чуть выше изображены два ангела, но между ними, где зритель ожидает увидеть возносящегося Христа, находится только облако, на котором читаются почти точно переданные евангельские слова, повествующие о вознесении: «И бысть егда благословяние их, отступи от них и возношашеся на небо», и по сторонам над Богоматерью и апостолами: «И тии поклонилися ему» (Мф. 24: 51—52).

Для русской иконографии «Вознесения» отсутствие Спасителя невозможно. Тип, выбранный Зарудным, восходит, по всей вероятности, к какому-либо западноевропейскому образцу. Так, Христос отсутствует на

«Вознесении» Дюрера — в поле гравюры попадают только ступни Спасителя. Такая композиция была широко известна не только по гравюрам. Например, она использована в популярном эмблематическом сборнике «Символы жития Христова» [*Symbolica Vitae Christi*: 221]¹¹. Но, конечно, именно такая иконография предопределена всей логикой построения иконостаса; возможно даже, что она была специально сочинена для ревельского иконостаса. Здесь представлен тот момент, когда Иисус Христос завершает свой земной путь и уже не виден зрителю.

Такой принцип «историзма», когда Спаситель видим и изобразим только в своей человеческой ипостаси, последовательно проводится в ревельском иконостасе: за пределами земной жизни Его образ не доступен зрителю, доступным остается только слово Священного писания. Единственным изображением иконостаса, которое представляет ветхозаветную сцену, является «Гостеприимство Авраама», но и оно не нарушает историзма изобразительного ряда иконостаса: здесь изображены ангелы, которые были видимы для Авраама и Сарры. По видению также представлены «Господь Саваоф» и «Христос Великий Архиерей» на царских вратах. На иконах, таким образом, представлен Бог видимый и потому изобразимый.

Надписи и изобразительный иконописный ряд находятся, таким образом, в отношениях дополнительности. Чтение образов и чтение надписей на иконостасе направлено в разные стороны: последовательность образов читается слева направо и снизу вверх, а последовательность надписей — справа налево и сверху вниз. Своеобразным ключом к такому двойному чтению элементов иконостаса являются божественные имена. В обоих приделах под завершающими помещены в сиянии два совершенно одинаковых тетраграмматона — имени Бога, открытого Моисею из пламени горящего куста (יהוה). Буквы этого имени, конечно же, должны читаться справа налево. В то же время в обоих приделах на колоннах многократно повторена монограмма имени Иисуса Христа (ΙΧС), которая вводит модель прочтения слева направо. Таким образом, в иконостасе задаются две модели, два направления чтения, два типа языка — ветхозаветный и новозаветный, вербальный и визуальный. Отметим, что язык архитектурной детали также следует законам визуального прочтения: движение от скинии к храму и к небесной скинии идет слева направо и снизу вверх.

Надпись необходима в иконе. Разъясняя ее значение, С. Н. Булгаков писал:

...по смыслу постановлений VII Вселенского собора <...> иконе делает иконой не живописное качество рисунка или портретное сходство (что, очевидно, и невозможно), но наименование, которое внешне делается в виде надписи [Булгаков: 183].

То есть надпись в иконе является «наименованием», и в этом качестве полностью совпадает с изображением. Редкий пример «дополнительности» надписи и изображения, очень похожий на то, что мы видели в Ревельском иконостасе, приводит Б. А. Успенский:

Известный дьяк Иван Висковатый, протестуя (в XVI в.) против изображения Невидимого Божества, в частности при изображении Символа веры, предлагал писать эту икону, сочетая словесный и идеографический текст: «...писать бы на этой иконе *только словами*: Верую во единого Бога, Отца, Вседержителя ... а оттоле бы писать и воображать *иконным письмом*: И во единого Господа Иисуса Христа...». Итак, оба вида письма (словесное и иконное) выступают как два равноправных и *дополнительных* способа выражения [Успенский: 229].

Это сходство, однако, лишь внешнее, и не только потому, что Зарудный использует похожую технику «дополнительности» не в иконе, а в иконостасе. Главное отличие заключается в том, что Зарудный не избегает изображения Бога Отца (мы видели такое изображение на царских вратах Петропавловского придела). Дополнительность у него не имеет теологического смысла, а имеет смысл концептуальный и композиционный.

В настоящем исследовании мы не будем касаться догматических споров о допустимости и смысле иконы «Господь Саваоф», а также того, как решался этот вопрос в конце XVII — начале XVIII в., отношении его к решениям Московского собора 1666—1667 гг. и другим нормативным документам эпохи. Эта проблематика, сама по себе крайне важная, не имеет непосредственного отношения к программе ревельского иконостаса, которая, как представляется, составлена Зарудным строго в рамках правил, предписываемых общеизвестными литургическими текстами. Центральной здесь является годовая служба Недели православия, а также Синодик православия, который дополнительно читался в этот день в составе архиерейских служб. Строгая ориентация программы Зарудного именно на эту службу могла дополнительно быть связана с тем, что именно в Неделю православия произошло переосвящение Ревельского храма в православный [Тизик: 25]. Остановимся только на тексте Синодика.

Синодик построен как ряд формул, за которыми следует провозглашение «вечной памяти» или «анафемы». Приведем несколько таких формул из раздела «Против иконоборцев». Здесь «вечной памяти» достойны те, кто почитает иконы. О том, что изобразимо на иконах, даются очень доходчивые разъяснения. Так, Синодик указывает, что человеческое естество воплотившегося Спасителя следует описывать и в слове, и в образе:

Ведущих Христова единого и того же состава в сущствех розное, и того созданное и не созданное, видимое и невидимое, страдалное и нестрастное, описанное и не описанное, и божественному убо существу не созданное и подобающая счисляющих, *человечьскому же естеству иная*, и описанное исповедующих и *словом и образы* [Синодик: 6].

Далее на примере Богоматери говорится о возможности описывать не только в образах, которые можно определить как исторические, но и в «сенописании», т. е. и символически:

Ведущих яко жезл и скрижали, ковчег и светилник, и трапеза и кадилница пресвятую предписоваше и предвоображаше деу Богородицу Марию, и якож

тая убо предвображаху ея, не бысть же она тая, бысть же дева и пребывает по богороженьи дева; и сего ради паче *отроковицю тую на иконах пишущих* или *воображевми сеннопишущих, вечная память* [Синодик: 7].

Для нас здесь важно не только то, что символические образы вовсе не отвергаются Синодиком, но и то, что тут скиния и священные предметы в ней представлены как пример таких символических образов. И скиния, и другие «сеннопишущие образы» широко представлены на ревелеском иконостасе.

К вопросу об изображении Бога Отца Синодик обращается дважды. Сначала речь идет о том, что в Ветхом Завете он невидим:

Разумевающих Моисееви глаголющу: внемлите себе, яко во день, вонже глагола Господь Бог в Хориве на горе, глагол глагола вы услышасте, *подобья же не видесте*; <...> и убо разделяти Богом укрепленных еже в законе указанья, еже в благодати ученья и еще во оном убо невидимо, в сей же и *видимо* и осязаемо [Синодик: 8].

Синодик, однако, специально оговаривает возможность изображать Бога по пророческим видениям (в нашем случае «Господь Саваоф») или по изложению апостолов («Христос Великий Архиерей»):

Иже *пророчьская виденья*, яко самое то божественное тая назнаменааше и воображааше ведущих и приемлющих и верующих, якоже *пророчьский лик видевшие исповедаша*, и еже ради апостол и ко отцом пришедшее, писанное же и неписанное преданье держащих и сего ради изображающих святая <...> *Пророцы* яко видеша, *апостоли* яко же научиша [Синодик: 7–8].

Конечно, современники Зарудного не сомневались в полном соответствии этих предписаний сочинениям отцов церкви по вопросу об иконописи, в первую очередь беседам Иоанна Дамаскина, также вполне доступным читателю хотя бы по публикациям в «Православном исповедании веры»¹². Современник Зарудного, монах Духова монастыря Евфимий, отвечая на вопрос об изображении Бога Отца по пророческим видениям, педантично поясняет, например, что изображения эти дозволительны, указывая на четвертый тип образов по классификации Дамаскина:

По схождению убо, но не по Божеству, *образ Бога Отца подобает писати*, яко видеша праоци Адам, Авраам, Исаак, Иаков и пророци Исайа, Иезекииль и Даниил, яко и святыи *Иоанн Дамаскин глаголет: четвертый нрав иконы* писания возобразующаго чертания и образы и типы незранных и безтелесных, Бога же и ангелов, за еже *мощи* нам безтелесная зрети.

И Евфимий цитирует разъяснения Иоанна Дамаскина, отмечая конец цитаты — «до зде святыи Дамаскин» [Евфимий: 49].

Итак, Зарудный очень аккуратно «пересказывает» в своем иконостасе основные положения Синодика православия (а также собственно службы

Недели православия). Это было, конечно же, уместно, поскольку иконостас строился для лютеранского, а потому «иконоборческого»¹³ Ревеля. Иконостас можно назвать идеальной «реализацией» православного исповедания Бога в слове и образе. «Многоязычие» ревельского иконостаса, таким образом, является центральной частью его программы, определенной конфессиональным пространством, для которого она создавалась.

Примечания

- ¹ Полный список мастеров, которые были наняты для работы над иконостасом, сохранился в «Записной книге» Зарудного. Данные впервые опубликованы в диссертации Е. Б. Мозговой [Мозговая 1975: вторая пагинация, 88–120].
- ² Иконостас храма Апостола Андрея на Котлине острове (1715–1717), Преображенского собора в Ревеле (1717–1719), церковью Архангела Гавриила (1720–1721) и Двенадцати апостолов (1721–1723) в Москве; церкви Вмч. Пантелеимона в Ораниенбауме во дворце Меншикова (1720–1721); Петропавловского собора (1722–1727) и церкви Исаакия Далматского (1724–1727) в Санкт-Петербурге.
- ³ На протяжении первой четверти XVIII в. эти иконостасы будут оставаться основным типом вновь создаваемых иконостасов [Постернак: 85].
- ⁴ Исключения, конечно же, были. Можно назвать по крайней мере одно такое исключение: «Иконостас из первого Петропавловского собора в Петербурге, сохранявшийся до 1930-х годов <...> по композиции и характеру декоративной отделки бесспорно следует отнести к „флемским„ иконостасам» [Постернак: 86].
- ⁵ Здесь и далее курсив мой. — Е. П.
- ⁶ Ход работы отразился в переписке с Меншиковым, а также в «Книге записной». Из них видно, что программа Ревельского иконостаса полностью принадлежит Зарудному. Зарудный подготовил несколько рисунков, один из которых был выбран царем, по нему Зарудный и строил иконостас [Погосян, Смержевских-Смирнова 2012: 118–119].
- ⁷ Более подробное описание структуры иконостаса, история его строительства, а также история изучения этого произведения Зарудного были освещены в ряде статей автора настоящего исследования, написанных совместно с Марией Смержевских-Смирновой [Погосян, Смержевских-Смирнова 2011; Погосян, Смержевских-Смирнова 2012].
- ⁸ Ротонда как архитектурный мотив может иметь и иную семантику — указывать на ротонду Воскресения (Анастасис), построенную императором Константином Великим над Гробом Господним. Она, однако, имела 12 колонн (по числу апостолов). Описание ее было также хорошо известно зрителю, и она также легко опознаваема в составе архитектурных композиций. Но у Зарудного ротонда, несомненно, представляет храм Премудрости.
- ⁹ Над надписями работали несколько резчиков, по крайней мере половина из них не были русскими: они часто путали графически похожие буквы, превращали выносные буквы в декоративные завитки, но в целом надписи довольно хорошо читаются. В некоторых случаях оригинальный текст несколько «уточнен», чтобы лучше соответствовать ситуации, но радикальных переделок цитат, какие иногда встречаются в панегирической проповеди Петровской эпохи, на иконостасе нет.
- ¹⁰ Появление в построении праздничного чина календарного принципа, который в некоторых случаях частично или полностью замещает евангельскую последовательность событий, В. М. Сорокатый относит к рубежу XV–XVI вв. «Годовая» или календарная последовательность праздничного чина в некоторых случаях отмечалась включением сюда иконы Симеона Столпника, память которого приходится на новолетие [Сорокатый: 476, 474].
- ¹¹ Эта книга была в библиотеке Сильвестра Медведева [Hippisley, Lukjanova: 144].

- ¹² Оно впервые было издано в переводе с греческого в 1696 г. с предисловием патриарха Адриана, в котором было указано, что сочинение принадлежит перу Петра Могилы. При Петре I книга переиздавалась еще два раза [Пекарский: 189–190, 375].
- ¹³ С. Михальски убедительно показывает, что Восточная церковь уже на раннем этапе Реформационного движения воспринимала лютеран как иконоборцев, и вопрос об иконах в полемике с ними всегда выходил на первое место. Для России пространством непосредственных контактов с лютеранами была в первую очередь Прибалтика [Michalski: 111 и след.].

Литература

- Белоброва 1987 — Белоброва О. А. Библия Пискатора в собрании Библиотеки Академии наук СССР // Материалы и сообщения по фондам Отдела рукописной и редкой книги БАН СССР. 1985. Л., 1987. С. 187–188.
- Белоброва 1990 — Белоброва О. А. Древнерусские вирши к гравюрам Маттиаса Мериана // Труды Отдела древнерусской литературы. Л., 1990. Т. XLIV. С. 443–479.
- Беляев — Беляев Л. А. Иерусалим видимый и невидимый: о типологии визуальных отражений святой земли в древнерусской культуре // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств: Сб. ст. М., 2009. С. 202–208.
- Булгаков — Булгаков Сергей, протоиерей. Философия имени. Париж, 1953.
- Бусева-Давыдова 1993 — Бусева-Давыдова И. Л. Новые иконографические источники в русской живописи XVII в. // Русское искусство позднего средневековья. Образ и смысл. М., 1993. С. 190–206.
- Бусева-Давыдова 1999 — Бусева-Давыдова И. Л. Иконостас Петропавловского собора в Петербурге (опыт истолкования иконографической программы) // Искусствознание. 1999. № 2. С. 510–529.
- Бусева-Давыдова 2000 — Бусева-Давыдова И. Л. Русский иконостас XVII века: генезис типа и итоги эволюции // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 621–646.
- Евфимий — Евфимий Чудовский. Вопросы и ответы по русской иконописи (XVII в.) // Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв.: Антология / Сост. Н. К. Гаврюшина. М., 1993. С. 49–55.
- Иконостас Петропавловского собора — Иконостас Петропавловского собора. Государственный музей истории Санкт-Петербурга. СПб., 2003. С. 8–31.
- Иконы Пскова — Иконы Пскова / Под ред. О. А. Васильевой. М., 2006.
- Кочетков — Кочетков И. А. К истолкованию иконы «Церковь воинствующая» («Благословенно воинство Небесного Царя») // ТОДРЛ. 1985. Т. 38. С. 185–209.
- Лебединцев — П. Л-въ [Лебединцев П.]. София — Премудрость Божия в иконографии севера и юга России // Киевская старина. 1884. Т. 10. С. 555–567.
- Лидов — Лидов А. М. Образ Небесного Иерусалима в восточнохристианской иконографии // Иерусалим в русской культуре. М., 1994. С. 15–33.
- Мозговая 1975 — Мозговая Е. Б. Творчество Зарудного / Дисс. ... на канд. искусствоведения. Л., 1977.
- Мозговая 2008 — Мозговая Е. Б. Зарудный. // Словарь архитекторов и мастеров строительного дела Москвы XV — середины XVIII века / Ред. И. А. Бондаренко. М., 2008. С. 250–252.
- Музей русской иконы — Музей русской иконы. Коллекция. Русская иконопись XIV — начала XX века. <http://www.russikona.ru/exhibit.php?coid=40> (20 авг. 2013).

- Павел Алеппский — Павел Алеппский, архидиакон. Путешествие антиохийского патриарха Макария в Россию в половине XVII века. Описанное его сыном архидиаконом Павлом Алеппским. От Днестра до Москвы. М., 1897. Вып. 2.
- Пекарский — Пекарский П. Наука и литература в России при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 2.
- Погосян — Погосян Е. Завоевание Балтийских земель в официальной идеологии Петра I // На перекрестке культур: русские в Балтийском регионе. Калининград, 2004. Ч. 1. С. 144–153.
- Погосян, Сморгжевских-Смирнова 2011 — Погосян Е., Сморгжевских-Смирнова М. Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Таллина // Искусство иконы Эстонии. Каталог. Tallinn, 2011. С. 78–112.
- Погосян, Сморгжевских-Смирнова 2012 — Погосян Е. А., Сморгжевских-Смирнова М. А. Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Ревеля (Таллина). Семантика и идеология // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. М., 2012. С. 8–22.
- Постернак — Постернак К. В. Русские барочные иконостасы 1-й трети XVIII века // Труды государственного музея истории Санкт-Петербурга. Вып. 22. Храмы Петровской эпохи: Материалы международной научной конференции. СПб., 2012. С. 83–98.
- Постановления — Полное собрание постановлений и распоряжений по ведомству православного исповедания Российской империи. СПб., 1872. Т. 2.
- Ретковская: Ретковская Л. С. О появлении и развитии композиции «Отечество» в русском искусстве XIV–XVI веков // Древнерусское искусство XV — начала XVI века. М., 1963. [Т. 1]. С. 235–262.
- Синодик — Успенский Ф. И. Синодик в Неделю Православия: сводный текст с приложениями. Одесса, 1893.
- Сорокатый — Сорокатый В. М. Праздничный ряд русского иконостаса // Иконостас. Происхождение — развитие — символика. М., 2000. С. 466–489.
- София — София Премудрость Божия. Выставка русской иконописи XIII–XIX веков из собрания музеев России. М., 2000.
- Сычев — Сычев Н. П. Выставка произведений искусства «Строгановской школы». Каталог. Пг., 1923.
- Тизик — Тизик Карп, священник. История Ревельского Преображенского собора. Историко-статистическое описание. Ревель, 1896.
- Трифонова — Трифонова А. Н. Резной иконостас конца XVIII — начала XIX века Спасо-Преображенского собора города Белозерска // Белозерье: Краеведческий альманах. Вологда, 1998. Вып. 2. С. 344–361.
- Успенский — Успенский Б. А. Семиотика искусства. М., 1995.
- Элькин — Элькин Е. Н. Иконостас Петропавловского собора // Краеведческие записки: Исследования и материалы. Вып. 2: Петропавловский собор и Великокняжеская усыпальница. СПб., 1994. С. 149–159.
- Hippisley, Lukjanova — Hippisley A., Lukjanova E. Simeon Polockij's Library: A Catalogue. Cologne, 2005.
- Krinsky — Krinsky, Carol Herselle. Representations of the Temple of Jerusalem before 1500. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1970. Vol. 33. P. 1–19.
- Michalski — Michalski, Sergiusz. The Reformation and the Visual Arts. The Protestant image question in Western and Eastern Europe. London: Routledge, 1993.
- Morris — Morris, Colin. Sepulchre of Christ and the Medieval West: From the Beginning to 1600. Oxford, GBR: Oxford University Press, 2005.
- Symbolica Vitae Christi — Treterus, Thomas. Symbolica Vitae Christi Meditatio. Brunsbergae, Typus Geor. Schönfels, 1612.



Ил. 1. Иконостас Преображенской церкви в Таллинне. Фотограф Я. Хейнла



Ил. 2. Иконостас Преображенской церкви в Таллинне. Петропавловский придел, царские врата, фрагмент. Фотограф А. Маасик



Ил. 3. Иконостас Преображенской церкви в Таллинне. Петропавловский придел, надпись над царскими вратами. Фотограф А. Маасик



Ил. 4. Theatrum Biblicum hoc est Historiae Sacrae Nicolaum Johannis Piscatorem. Anno 1674.
Кн. 2, н/н. «Сретение», справа — Святая святых храма в виде шатра-скинии



Ил. 5. Иконостас Петропавловского собора в Петербурге.
Витые колонны Воаз и Яхин. Фотография автора статьи



Ил. 6. Иконостас Преображенской церкви в Таллинне. Скиния с опущенной завесой.
Фотография автора статьи



Ил. 7. Иконостас Преображенской церкви в Таллине. Преображенный придел, царские врата, фрагмент.
Фотография автора статьи



Ил. 8. Иконостас Преображенской церкви в Таллинне. Надписи на колоннах.
Фотография автора статьи



Ил. 9. Иконостас Преображенской церкви в Таллинне. Преображенский придел.
«Вознесение». Фотограф А. Маасик

Многоязычие военной панегирики Петровской эпохи (на примере иконостаса Преображенской церкви Ревеля/Таллина)

Мария Сморжевских-Смирнова
(Таллин, Таллинский университет)

Петровского времени — явление особенное. К панегирическим произведениям этой эпохи исследователи относят чрезвычайно широкий ряд явлений светской и церковной культуры: триумфальные врата, фейерверки и их описания, театральные постановки и приветственные речи монарху, реляции о победах, конклюдии, гравюры и памятные медали, а также церковные проповеди и литургические тексты, такие как Полтавская служба и служба на Ништадтский мир. Элементы панегирика, проявляющиеся во всех областях культуры, дали общее определение стилю официальной литературы и искусства Петровской эпохи — панегирический [Панегирическая литература: 33].

В отличие от предыдущих эпох, панегирик Петровского времени обращен к максимально широкой аудитории и рассчитан на многократное и многоуровневое «прочитывание». Многоязычие как принцип создания и существования текста становится принципиальной установкой такого панегирика. Его «полиглотизм» проявляется как в буквальном смысле (например, торжественные речи и проповеди печатаются на нескольких языках, а тексты триумфальных арок воспроизводятся в описаниях на греческом, латинском и русском языках), так и в семиотическом. Чем знаменательнее событие, тем больше способов и уровней репрезентации оно имеет, причем как в рамках одного текста, так и в разнородных по форме и сфере своего бытования панегирических произведениях. Подавляющее большинство панегириков Петровской эпохи посвящено военным событиям и победам России: азовские походы и Северная война являются основным источником панегирических сюжетов, и каждый сюжет концептуален и всегда отвечает очень конкретным идеологическим задачам.

В настоящей статье мы рассмотрим принцип семиотического многоязычия в Петровскую эпоху на примере одного архитектурного памятника конца 1710-х гг. Нас будет интересовать, в частности, вопрос о том, каким образом военная панегирическая тематика организует сакральное пространство.

Объект нашего внимания — необычный иконостас, построенный под руководством Ивана Зарудного в 1718–1719 гг. для церкви русского гарнизона в Ревеле¹; его можно видеть и сегодня в Преображенской церкви Таллина, на улице Суур-Клостри (Ил. 1). Здание церкви принадлежало сначала католикам, а затем, с приходом в Эстонию Реформации, — лютеранам. На момент завоевания Ревеля русскими войсками в 1710 г. храм являлся главной церковью шведского ревельского гарнизона. В 1716 г. усилиями губернатора Эстляндии А. Д. Меншикова церковь была «отъята» у лютеран и сразу переосвящена в православную [Тизик: 20–26]. Первое православное богос-

лужение состоялось в воскресенье 19 февраля, на которое в 1716 г. приходился праздник Торжества православия. Очевидно, А. Д. Меншиков полагал, что этот праздник, установленный в честь победы над иконоборческой ересью, как нельзя лучше подходит для переосвящения лютеранского храма [Погосян, Сморжевских-Смирнова 2011]. Первоначально церковь освятили в честь главной святыни Эстляндского гарнизонного полка — иконы св. Феодора Стратилата, которую принесли в храм в день его освящения. Освящение во имя Преображения Господня состоялось позднее, в 1732 г. [Тизик: 24–28]. К этому времени здесь уже был установлен постоянный иконостас, созданный Иваном Зарудным специально для этой церкви.

Иконостас строился для церкви с двумя равноценными нефами, примыкавшими друг к другу. Нетипичная для православного храма архитектура во многом определила и композицию иконостаса: он состоит из совершенно симметричных и равноценных половин, с одинаковыми по размеру и форме царскими вратами. Каждый неф церкви стал здесь отдельным приделом: северный посвящался теперь св. апостолам Петру и Павлу, а южный — Преображению Господню. В центре соединения двух приделов, на колонне, разделяющей нефы, Зарудный разместил кафедру для проповедника. Отличительной особенностью иконостаса является не только его композиция, обилие замысловатых форм и декоративных элементов, но и большое количество резных надписей. Надписи присутствуют на всех элементах иконостаса: на золоченых колоннах, панелях, арках и наверху. Не считая подписей на иконах и царских вратах, в иконостасе более 170 надписей, отдельные из которых повторяются. Это — цитаты из библейских песен (девять текстов Ветхого и Нового Завета, которые служат темами в песнях канона), прямые цитаты из Утрени, Литургии, Вечерни, Богородичных и Господских служб (на Успение и Благовещение, Вознесение). С позиции человека, стоящего перед солеей, легче всего читаются тексты, помещенные на уровне местного ряда икон. Именно на надписях местного ряда мы сосредоточим основное наше внимание, попытаемся понять, какое место занимают они в идейной программе иконостаса и в чем состоит принцип «работы» этих цитат.

Самые крупные надписи расположены на боковых вратах каждого из приделов. Здесь изображены архангелы: Михаил, попирающий адского зверя (врата в жертвенник), и Уриил (дьяконские врата) (Ил. 2). Над Архангелом Михаилом и в Петропавловском, и в Преображенском приделе развивается лента с псаломской цитатой (Пс. 33: 8): «Ополчится Ангел Господень окрест боящихся его». Этот стих входит в состав 5-й кафизмы, читаемой во время богослужения. В Петровскую эпоху, однако, функция этого стиха в богослужебной практике расширяется благодаря Полтавской службе². Данный стих вошел в стихиры на стиховне, прославлявшие победу над шведами:

Иже древле посла Ангела своего, и поби полки ассирийския, сей и ныне Господь сил не стерпе наругания Свейскаго, на Российскую державу, посла Ангела своего, *иже ополчился окрест боящихся его* (курсив наш. — М. С.) и разгна вся полки противных, Российскому же роду спасение и безсмертную славу содела [Служба: Л. 15 об.].

То есть здесь стих псалма помещен в совершенно новый по сравнению с традицией контекст — исторический. Оставаясь в рамках сакрального текста, цитата выполняет теперь не только литургическую, но и историческую функцию, отсылая к значимому событию современности, представленному в ряду библейских аналогий.

В иконостасе Зарудного прослеживается та же закономерность: литургические тексты не ограничиваются здесь только «литургическим» значением и прочтением. Многие цитаты, помещенные в иконостас, к 1718 г. становятся своего рода «общим местом» в военных панегириках этого времени. В данном панегирическом контексте надписи иконостаса оказываются формой репрезентации событий Северной войны и обретают актуальное политическое и идеологическое звучание.

Рассмотрим фигуру архангела Михаила в Преображенском приделе. Архангел попирает ногами странного зверя³; под ним помещена надпись: «На аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия». Это — цитата из 90-го псалма (Пс. 90: 13), который читался не только во время богослужения⁴, но и при нападении врагов. И хотя, согласно толкованию Афанасия Великого, под видом животных в псалме изображены сатанинские силы, для современников Петра «лев» и «змей» олицетворяли также Швецию и Порту — главных военных соперников России (что на языке эмблемы постоянно обыгрывалось в триумфальных вратах, фейерверках и проповедях). В 1718 г., когда начинается строительство иконостаса, эту цитату использует и Гавриил Бужинский, желая военных побед Петру в своем предисловии к переводу «Европейской истории» Пуффендора⁵: «Да везде, противляющиеся тебе враги твоя даст (Господь. — М. С.) ти победити, на аспида и василиска да наступиши, и попереши льва и змия» [Панегирическая литература: 85]. В тексте Бужинского оригинальная цитата несколько изменена, благодаря чему исходные слова псалма превращаются в своего рода призыв: «да наступиши...», что в 1718 г. обрело особую актуальность в связи с готовившимися переговорами о прекращении войны со Швецией и заключением «всеполезного мира».

В контексте побед над Швецией может быть прочтена и другая надпись, появляющаяся в изображении архангела Михаила: в левой руке архангел держит щит, в центре которого — Андреевский крест (крест фактически упирается в шею зверя). На кромке щита вырезаны слова из 1-го стиха 67-го псалма: «и да бежат от лица Его». Щит, как и лик архангела, запечатлен в профиль, поэтому зрителю открывается только правая половина щита и, следовательно, только часть цитаты, которая в завершенном виде должна выглядеть как: «и да бежат от лица Его ненавидящие Его» (Пс. 67: 1). Эти слова входили в молитву Честному кресту, читавшуюся при нападении врагов вместе с 90-м псалмом, и в данном контексте составляли текстовое единство с рассмотренной выше цитатой — «на аспида и василиска наступиши и попереши льва и змия». Вместе с тем начиная с 1709 г. цитата из 67-го псалма имела военно-панегирический контекст: ее использовал Феофан Прокопович в своей первой проповеди на Полтавскую победу при описании бегства шведов с поля боя. Обращаясь к Петру и трансформируя

библейский стих, Феофан констатировал: «бежат от лица твоего ненавидящие тебе» [Прокопович: 35].

Надписи, окружающие архангела Михаила, позволяют говорить о тщательной и продуманной работе автора программы иконостаса с текстом⁶. Псаломские цитаты сгруппированы не только по тематическому, но и по функциональному принципу. Стихи из разных псалмов являются частью одной молитвы и вместе с тем принадлежат единому панегирическому контексту. Для зрителя Петровской эпохи все эти новые сюжеты и «прочтения» не замещали исконного смысла библейской цитаты, но дополняли его, побуждая видеть в событиях современности живые примеры священной истории, продолжающейся здесь и сейчас. Литургическая и идеологическая функции библейской цитаты выступали в тесной взаимосвязи. Принцип многоязычия проявляется именно в полисемантическом характере библейской цитаты. Указанная закономерность распространяется и на живописный образ. Не только тексты, окружавшие архангела, но и само его изображение, и изображение зверя, которого он попирает, предлагали зрителю Петровской эпохи несколько вариантов «прочтений».

Так, в Полтавской службе и особенно подробно в Синаксаре, написанном к ней, битва со шведами была представлена как битва архангела Михаила с апокалипсическим зверем. Для такой аналогии панегиристы находили и календарное совпадение. Полтавская победа пришлась на понедельник — «ангельский» день, как было особо отмечено составителями программы триумфальных врат 1709 г.:

Со небес же поставихом архангела Михаила со вои небесными, молния ниспущающа на лва свейскаго. Знаменующе, яко в день ангельский, в понедельник, защищением и помощью архангела Михаила, хранителя здравию пресветлаго монарха нашего, оубиен бысть искусством его воинства швед [Тюхменева: 218].

Календарный контекст, связанный с архангельским днем, был значим и при создании ревельского иконостаса⁷. В то время, когда храм принадлежал шведам, он был посвящен архангелу Михаилу, чей праздник по лютеранскому календарю приходился на 29 сентября. Именно в этот день в 1710 г. Ревель был взят русскими войсками. Такое календарное совпадение не могло пройти незамеченным для царя и его приближенных, ведь православные праздники архангела Михаила приходятся на совсем другие даты (6 сентября и 8 ноября). Связь капитуляции Ревеля с 29 сентября заключалась в том, что архангел не защитил город в этот день, и «лютеранский» праздник не случился. Благодаря календарному контексту становится понятно, почему именно данный лютеранский храм был превращен в православную церковь: это был важный символический жест — шведы потеряли не только город, но и покровительство архангела Михаила [Погосян, Сморжевских-Смирнова 2011: 91]. Отметим, что в православном иконостасе его изображение на боковых вратах не является чем-то исключительным. Но в нашем случае мы можем говорить о том, что это была не просто дань традиции, но — через Полтавскую службу — намек на войну со шведами и через календарный контекст — напоминание о взятии Ревеля.

Рассмотрим зверя под ногами архангела. Ни в том, ни в другом случае его изображение не соответствует образу «аспида», «василиска», «льва» или «змия». Дьявол представлен в иконостасе в двух обликах — в виде зверя с окровавленной пастью (Петропавловский придел) и в виде вепря (Преображенский придел). Здесь создатели иконостаса следуют цитате из 79-го псалма (Пс. 79: 14–15), которая также была использована в Службе на Полтавскую победу: «...не дал еси вепрю от дубравы озобати, и уединенному дивому поясти винограда <...> егоже насади десница Твоя» [Служба: Л. 33 об.]. В Службе эти два зверя представляют Карла XII (дивый, или дикий зверь, — лев⁸) и Мазепу (вепрь)⁹. В иконостасе, который создавался для лютеранского города и почти через десять лет после Полтавской битвы, вепрь уже не был связан с Мазепой. Изображение вепря могло пониматься как символ лютеранства (именно с вепрем из 79-го псалма сравнивался Мартин Лютер в Папской булле, составленной в ответ на его знаменитые 95 тезисов). На то, что дьявол в Ревеле должен быть побежден в двух ипостасях — не только Карла XII, но и Лютера, указывает фигура второго архангела, который изображен на дьяконских дверях обоих приделов, — Уриила. Согласно толкованию Димитрия Ростовского, «Уриил сияние сый огня Божественного, просветитель есть потемненных» [Димитрий: Л. 176 об.]. В контексте истории «отъятия» у лютеран храма, «потемненные», которых следует просветить, — очевидно, лютеранское население завоеванного города [Погосян, Смержевских-Смирнова 2011: 93].

Такому пониманию образа вторит и надпись над Уриилом в обоих приделах — неполный библейский стих «Разумевайте языци» (Ис. 8, 10). Полная форма — «С нами Бог! Разумейте языцы и покаяйтесь, яко с нами Бог» — звучала более воинственно и, очевидно, именно поэтому повторялась неоднократно в самых разных панегириках Петровской эпохи — от триумфальных врат до проповедей. Один из самых ранних примеров такого использования цитаты — программа триумфальных врат 1704 г., составленная на первые крупные победы Петра в Прибалтике: взятие Нарвы и Дерпта¹⁰. Во вступительной части программы разъяснялся смысл полученных Россией побед — «праведное отмщение» шведам, осуществленное через Петра самим Господом за «Ижорскую землю <...> несправедно от прегордаго хищника льва свейскаго похищеную» [Панегирическая литература: 151]. Стихом из Исаии Швеция, как и все остальные потенциальные враги, призывалась к смирению и покорности: «Услышите сия вси языцы, разумейте и покаяйтесь яко с нами Бог, даровавый нам толь храброго и мужественнаго монарха», и тут же — авторское предостережение в духе псалма — «Убойтесь врази!» [Там же]. В 1705 г. этот же библейский стих, но уже в стихотворном переложении использует черниговский архиепископ Иоанн Максимович, предрекая Петру I новые победы вселенского масштаба: «Ему же [Петру] вси земнии цари поклонятся, / И поработят языци и вси убоятся. / Россия же возгласит з своими синами: / Разумейте языци, яко Бог есть с нами» [Там же: 56]. И наконец, с 1709 г. полная цитата из Исаии звучит регулярно как в Полтавской службе, так и в проповедях, посвященных Полтавской победе¹¹. То есть в иконостасе неполная форма

цитаты отчасти смягчала ее агрессивный пафос. Вместе с тем эта неполнота предполагала полную «реконструкцию» библейского стиха (со всеми панегирическими и историческими нюансами), которую зритель-современник мог и должен был с легкостью осуществить.

Текст, расположенный в подножии трех архангелов, — «Господь крепость людям своим даст» (Пс. 28: 11), — встречается и в Полтавской службе как иллюстрация Божьего покровительства России и грядущих благ. В иконостасе этот стих повторен четыре раза, а на колонне в Преображенском приделе помещена его вторая часть: «Господь благословит люди своя миром» (Пс. 28: 11). Эти слова звучали не только в Полтавской службе, в том же фрагменте, что и первая часть стиха¹², но и в слове Гавриила Бужинского на победу у Гангута¹³.

Подобных «цитатных» совпадений и отсылок к другим актуальным, но не являющимся первоисточниками текстам, в иконостасе множество¹⁴. Отметим, что в нескольких случаях схожий принцип работает также на уровне скульптуры и иконографии. Например, изображение тетраграмматона на уровне страстного чина икон (Ил. 3). Здесь надпись יְהוָה («Яхве»), выполненная на иврите, сразу же обращает на себя внимание благодаря размеру и положению в композиционном центре обоих приделов (она находится на той же вертикали, что и царские врата). Изображение тетраграмматона вторит в иконостасе Зарудного ветхозаветной тематике царских врат¹⁵, но вместе с тем соотносится с панегирическими сюжетами, разработанными по случаю первых побед Петра на эстонской земле. В уже упоминавшейся нами программе триумфальных врат 1704 г. «Преславное торжество свободителя Ливонии» имеется любопытное описание «фрамуги» (верхней панели триумфальных врат):

написахом свободенныя города ливонския поклоняющыяся имени Божию, еврейски написанному и благодарящыя о свободении своем чрез его царское пресветлое величество и храбрых его воинов. Среде же клейма написахом: «О всех сих (т. е. о взятых городах. — М. С.) единому Богу благодарение» [Панегирическая литература: 179].

Имя Божие, которому должны, согласно программе врат, поклониться и ливонские города, и благодарный их завоеватель, из временной триумфальной арки перемещается в «вечное» пространство иконостаса. Память о событии, военной победе, запечатлена в сакральном образе. Другой похожий пример отражения в иконографии военных побед — икона Богородицы из местного ряда Петропавловского придела. Святые, предстоящие здесь Богородице, — это Исаакий Далматский, в день памяти которого родился Петр I, и Сампсоний Странноприимец — святой, в день памяти которого была одержана Полтавская победа (Ил. 4).

Как и библейские тексты в военных панегириках Петровского времени, тексты иконостаса участвуют в написании актуальной истории. У каждой такой цитаты уже есть свой «новейший контекст», связанный с конкретными событиями современности и легко узнаваемый благодаря дублированию

одних и тех же сюжетов разными жанрами. Вплоть до конца Северной войны победы Петра, отвоевание им «отеческих земель» и завоевание новых территорий, будут иметь в официальной культуре неизменный статус священной войны, начатой по провиденью Божьему за правду и веру¹⁶. Наряду с Полтавской службой и церковной проповедью иконостас Зарудного в полной мере воплощает эти идеи и вместе с тем становится еще одной формой военного панегирика, не только существующего в сакральном пространстве, но и в значительной степени это пространство организующего.

Примечания

- ¹ Таллинский иконостас Ивана Зарудного уже не раз привлекал внимание историков и искусствоведов. Вместе с тем исчерпывающего его описания с подробным анализом иконографической программы и всех его элементов (живописных, скульптурных, резных) до сих пор не составлено. Изучению иконостаса посвящено несколько наших совместных с проф. Е. А. Погосян статей, где предпринята попытка описать композицию, структуру и основные сюжеты иконостаса как концептуальное и идеологическое единство [Погосян, Смержевских-Смирнова 2011; Погосян, Смержевских-Смирнова 2012].
- ² Полтавская служба («Служба благодарственная Богу в Троице святой славимому, о великой Богом дарованной победе <...> содеянной под Полтавою») была составлена в 1709 г. по указу Петра I, вошла в миней и совершалась в храмах ежегодно в годовщину Полтавской баталии 27 июня, т. е. являлась полноценным литургическим текстом, который впервые в истории русской церкви прямо посвящался военной победе. Автором службы являлся архимандрит Феофилакт (Лопатинский), ректор Славяно-греко-латинской академии [Пекарский: 200–202]. Полтавская служба была составлена по типу праздничного богослужения, включала в себя малую и великую вечерни и утрени (в непраздничные дни вечерня и утрени не соединяются). Приведенные стихиры на стиховне занимали особое место в службе, поскольку завершали ее первую часть — вечерню.
- ³ Как указывает Д. Ростовский, архангел Михаил должен быть изображен «топчущу ногама Люцифера, левицею держащ ветвь финичную зеленую, десницею же копие» [Димитрий: 179–179 об.].
- ⁴ 90 псалом читается на богослужении 6-го часа, когда вспоминается распятие Христа.
- ⁵ Перевод «Гистории Европейской» Самуила Пуффендора был выполнен Бужинским по указу Петра к возвращению монарха из-за границы в 1717 г. Он был напечатан в Петербургской типографии в 1718 г. в количестве 600 экземпляров [Панегирическая литература: 84].
- ⁶ Вопрос об авторе программы иконостаса требует отдельного подробного изучения. В настоящем сборнике к этой теме обращается Е. А. Погосян, привлекая материалы архивных документов, переписку И. Зарудного с А. Меншиковым. На данном этапе исследования есть все основания полагать, что авторство программы иконостаса принадлежит Ивану Зарудному. Надеемся, что результатом нашего дальнейшего совместного исследования будет подробная реконструкция авторского замысла, а также иконографической и идеологической программ иконостаса.
- ⁷ Подробно о календарном контексте «переосвящения» храма: [Погосян, Смержевских-Смирнова 2011: 91].
- ⁸ В этой связи показательно описание триумфальных врат 1709 г., где с «закровавленной» пастью представлен «свейский лев»: «Празднуем и мы <...>, побеждена видяще лютейшаго лва свейскаго, иже толь дерзновенно на Российское государство и на нас всех разшири рот свой, закровавленный кровию неповинных» [Тюхменева: 211].

- ⁹ В одном из эпизодов Полтавской службы «дивные звери» являются обобщенным образом всех врагов русской церкви: «Радуйся Богом насажденный новый винограде Господень святая церкви <...> яко сохрани невредима от всех зверей дивных, исходящих от нырищ своих на поядание и поправление твое» [Служба: Л. 34].
- ¹⁰ Программа была написана Иосифом Туробойским и называлась «Преславное торжество свободителя Ливонии».
- ¹¹ Например, в «Слове похвальном о преславной над войсками свейскими победе» 1709 г. Феофана Прокоповича: «И ныне нам приличествует возглашати: услышите сия вси языци, внушите, вси живущии по вселенной! С нами Бог! Разумейте, языци, и покарайтесь, яко с нами Бог»; в слове 1717 г. на годовщину Полтавской победы, в заключительном пассаже: «С нами Бог, разумейте, языци, и покарайтесь, яко с нами Бог» [Прокопович: 36, 59]. В Полтавской службе эта же цитата появляется в одном из заключительных эпизодов: «С нами Бог, разумейте языцы, и покарайтесь, яко с нами Бог, и более безумно не дерзайте, аще бо паки возможете, и паки побеждены будете, яко с нами Бог» [Служба: Л. 41–41 об.].
- ¹² Последний прокимен Полтавской службы: «Господь крепость людям своим даст, Господь благословит люди своя миром» [Служба: 45].
- ¹³ «Господь, помощник ваш, благословит вас и люди своя миром» [панегирическая литература: 233]. «Слово» было произнесено обер-иеромонахом русского флота Гавриилом Бужинским в пятую годовщину гангутской победы, летом 1719 г., на острове Ламеланд «на корабли Ингермоландии, егда корабли были на якорях» [Там же].
- ¹⁴ Например, псаломский стих, расположенный на колонне Петропавловского придела: «Благословенъ Гдѣ Бгъ мой научааи руце мои на ополчение» (Пс. 143: 1), повторялся несколько раз в Полтавской службе, во фрагментах благодарения Бога [Служба: Л. 2], в проповеди Феофана Прокоповича на Полтавскую победу [Прокопович: 37]. К евангельской цитате «Благословен Господь Бог Израилев» (Лк. 1: 68) (ее видим в Петропавловском приделе на колонне рядом с архангелом Михаилом) обращался Феофан Прокопович в проповеди на Полтавскую победу [Прокопович: 59]. Наконец, последний комплекс цитат — песнь Пресвятой Богородицы из первой главы Евангелия от Луки. Эта песнь «проецирована» в иконостасе отдельными стихами, помещенными на колонны: «яко сотвори мне величие Сильный, и свято имя Его» (Лк. 1: 49), «Сотвори державу мышцею своею» (Лк. 1: 51), «Низложи сильныя со престол и вознесе смиренныя» (Лк. 1: 52). В 1709 г. к словам из песни Пресвятой Богородицы обращается Феофан Прокопович в заключительном эпизоде «Слова» на Полтавскую победу. Весь эпизод написан как благодарственная песнь Богу от лица победителей и представляет собой компиляцию библейских цитат. Исходная цитата Евангелия — «яко сотвори мне величие Сильный, и свято имя Его» — в данном эпизоде изменена за счет подмены местоимения так, что благодарственная песнь Богородицы трансформируется у Феофана Прокоповича в благодарственную песнь торжествующего воинства и народа: «сотвори с нами величие Сильный, и свято имя Его». В аналогичный контекст — благодарения от лица победителей — строки из песни Богородицы помещены и в Полтавской службе: «Сотвори державу мышцею своею, низложи бо сильныя со престол, и вознесе смиренныя Бог Израилев: в нихже посети нас восток с высоты, и направил ны есть на путь мира» [Служба: Л. 39 об.].
- ¹⁵ О ветхозаветных сюжетах царских врат подробно: [Погосян, Сморжевых-Смирнова 2011: 83–88].
- ¹⁶ Тема шведов-еретиков и врагов креста отчетливо звучит и в сочинениях Иоанна Максимовича, и в трактате Шафирова, и в Полтавской службе. Лишь в 1724 г. Петр отзовет готовящееся издание Полтавской службы и внесет правку в эпизоды такого рода, отметив, что война была «не о вере, а о мере».

Литература

- Димитрий — Димитрий Ростовский. Книги житий святых. Март, апрель, май. Киев, 1700.
- Панегирическая литература — Панегирическая литература петровского времени. Русская старопечатная литература (XVI — первая четверть XVIII в.) / Сост. В. П. Гребенюк. М., 1979.
- Пекарский — Пекарский П. П. Наука и литература при Петре Великом. СПб., 1862. Т. 2.
- Погосян, Смержевских-Смирнова 2011 — Погосян Е., Смержевских-Смирнова М. Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Таллинна // Искусство иконы Эстонии. Каталог. Tallinn, 2011. С. 78–112.
- Погосян, Смержевских-Смирнова 2012 — Погосян Е. А., Смержевских-Смирнова М. А. Иконостас Ивана Зарудного в Преображенской церкви Ревеля (Таллина). Семантика и идеология // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы: Сб. статей по итогам Всероссийской научной конференции с участием иностранных специалистов «Отечественное искусство XVIII — начала XX века: стилевые предпочтения, персоналии, обучение, взаимоотношения с государством и обществом». М., 2012. С. 8–22.
- Прокопович — Прокопович Ф. Сочинения. М.; Л., 1961.
- Служба — Служба благодарственная Богу в Троице святой славимому, о великой Богом дарованной победе <...> содеянной под Полтавою. М., 1709.
- Смержевских-Смирнова — Смержевских-Смирнова М. Ревельский иконостас Ивана Зарудного в контексте идеологии балтийских завоеваний. СПб. (в печати).
- Тизик — Тизик К., свящ. История ревельского Преображенского собора. Историко-статистическое описание. Ревель, 1896.
- Тюхменева — Тюхменева Е. А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века. М., 2005.



Ил. 1. Иконостас Преображенской церкви Таллинна.
Фото предоставлено реставрационной мастерской «Kanut», Фото Януса Хейнла



Ил. 2. Иконостас Преображенской церкви Таллинна,
врата в жертвенник: Архангел Михаил. Фото Арне Маасика



Ил. 3. Иконостас Преображенской церкви Таллинна, тетраграмматон. Фото автора



Ил. 4. Иконостас Преображенской церкви Таллинна, Петро-Павловский придел, «Богородица с предстоящими». Фото Арне Маасика

Открытие русского эроса: «Езда в Остров Любви» Тредиаковского

Барбара Леннkvист (Турку, Åbo Akademi University)

А переводчик от творца только что
именем рознится. Еще донесу вам
больше, ежели творец замысловат был,
то переводчику замысловатее надле-
жит быть.

В. К. Тредиаковский.
Предисловие к «Езде»

В гостиной светской и свободной
Был принят слог простонародный
И не пугал ничьих ушей
Живою странностью своей.

А. С. Пушкин

Весной 1730 г. сын астраханского священника Василий Тредиаковский закончил перевод произведения, которому суждено было стать вехой в истории русского литературного языка¹. Текст, выбранный Тредиаковским, был совершенно чужд тому культурному и литературному ландшафту, который господствовал в петровской России. Сочинение «Езда в Остров Любви» (*Voyages de l'Isle d'Amour*, собственно — «Путешествия по Острову Любви») написано аббатом Полем Таллеманом (Paul Tallemant) в 1663 г., когда ему был 21 год, и оно вписывается в ту прециозную культуру, которая развивалась в парижских салонах того времени. Завсегдатаи салонов культивировали эротическую игру метафорами и масками, плели лирические гирлянды красивейшим дамам, ездили на «пастушеские» пикники и устраивали разного рода дивертисменты. В салоне царствовала Женщина — как маркиза Рамбулье (Rambouillet) или мадемуазель Скюдери (Scudéry) — и создавалось некое *утопическое* пространство, где возможно было то равенство гостей, которое воспрещалось в остальном обществе. В салоне блистает, подобно самому «королю-солнцу», талантливый автор сонетов Венсан Вуатюр (Vincent Voiture), выходец из низкого социального сословия. Салон противопоставлялся строгой Академии. В салоне ценили остроумную реплику, а не тяжеловесную риторiku.

Как мог Тредиаковский справиться с таким французским легкомыслием? В предисловии («К читателю») он сразу объявляет, что переводит «неславенским языком», а «почти самым простым Руским словом, то есть каковым мы меж собою говорим». И приводит причины этого решения:

Первая: язык славенской у нас есть язык церковной; а сия книга мирская. Другая: язык славенской в нынешнем веке у нас очюнь темен, а многия его наши читая неразумеют; А сия книга есть СЛАДКИЯ ЛЮБВИ, того ради всем должна быть вразумительна. Третья: которая вам покажется может быть самая легкая, но которая у меня идет за самую важную, то ест, что язык славенской ныне жесток моим ушам слышится... [Тредиаковский: 649—650]².

Интереснее всего третья причина. «Славенский» не подходит из-за того, что он «жесток». Как было показано Б. А. Успенским, под словом «жесток» кроется французское *dur*, и речь идет не только о выговоре («моим ушам слышится»), а о высоком слоге вообще, т. е. можно предположить, что и о лексике тоже. Высокий церковно-славянский слог отбрасывается, и Тредиаковский ориентирует свой перевод на «употребление», *usus*, т. е. на русский разговорный язык. Ведь сюжет произведения — «сладкия любви», к тому же любви с сильным эротическим оттенком.

Перед молодым сыном священника стоит непростая задача. Как передавать сложную чувственную игру задолго до того, как *сантименты* появляются в русской литературе? «Памела» Ричардсона выходит по-русски только в 1787 г., и «Московский журнал» публикует «Бедную Лизу» Карамзина в 1792 г.

«Езда» имеет форму двух писем, которые сочиняет герой Тирсис (Tursis) своему другу Лициду (Licidas). В них он рассказывает о своих путешествиях по Острову Любви. На острове есть дворцы, замки и беседки, в которых живут связанные с Любовью аллегорические фигуры, такие как Предосторожность (Précaution), Беспокойность (Inquiétude), Надежда (Espérance), Почтение (Respect), Очесливость (Modestie), Молчаливость (Discretion), Искренность (Confiance), Ревнивость (Jalousie) и многие другие соучастники сложной любовной игры. Сразу по прибытии на остров Тирсис получает вожатого «un petit Amour», *Купидинчика*, или *Купидона*, который также служит его наставником.

В первом письме герой испытывает все радости и муки влюбленности, ухаживая за молодой женщиной по имени Аминта (Amynte), которая в конце концов оказывается неверной возлюбленной.

Во втором письме Тирсис рассказывает о своем «утешительном» походе, в котором он проходит урок более «легкой» любви благодаря пребыванию в городе, именуемом Coquetterie, что по-русски превращается в *Глазюлюбность*, «хотя и многия с неучитовой ненависти называют оную *Честным Блядовством*» [708], как объясняет переводчик. Там наш герой ухаживает одновременно за двумя женщинами, *Силвией* (Silvie) и *Ирисой* (Iris), принимая от обеих ласки и нисколько не смущаясь своим обманом. Его проводником тут является другой «купидончик», рожденный от связи Купидона с Глазюлюбностью. Он зовется *Купидон Глазун* (Amour-coquet). Но несмотря на *Забаву* (Amusement) этой жизни, там тоже возникнет *Досада* (Dépit), и двойная игра, наконец, приводит Тирсиса в одно «местечко» под названием *Незнамость Что Чинить*, или *Неразрешимость* (Irrésolution).

[728]. Оттуда его вызволяет женщина, которая «красного лица, станом и величавостию своею походила на богиню и от всея ея персоны изходило сияние, которое ослепляло очи» [729]. Это — *Слава* (Gloire), которая помогает ему избавиться от нерешительности и выводит его к берегу острова. Тирсис просит прощения у *Разума* (Raison), который когда-то предостерегал его от Любви, и получает от него корабль, чтобы покинуть остров. Герой рассуждает, что хотя и имел «нещастия, но однако болше сладкого и веселаго препроводил времени» [730].

С какими трудностями сталкивался молодой Тредиаковский при переводе? Какие явления и понятия требовали словесных новообразований от переводчика и как он справлялся с эротической лексикой? В энциклопедическом словаре Тредиаковского характеризуют как «неудачного поэта» и о переводе «Езды» говорят:

Переводить на русский язык в то время было очень трудно; <...> но если и принять в соображение все эти трудности, нельзя назвать перевод Т<редиаковского> удовлетворительным по отношению к благозвучию и чувству художественной меры; он был только точен и добросовестно верен подлиннику³.

Неясно, что автор статьи понимает под «чувством художественной меры», но утверждение о «точности и верности» перевода мало соответствует действительности. Тредиаковский переводит *по смыслу*, как всякий талантливый переводчик, и когда он понимает, что сама материя, о которой он говорит, требует дополнительных объяснений, он охотно предоставляет читателю таковые.

Есть два явления, хорошо известные во французской куртуазной культуре, о которых Тредиаковский особенно печется в переводе: *billet-doux* и *rendez-vous*. Таллеман описывает место, где любящие могут встретиться (*rendez-vous*), но об их любовных письмах (*billet-doux*) он только сообщает, что они «частые».

La Confiance est une fille qui a la mine ouverte & franche, on lit jusques dans le fond de son ame, & l'on connoît tous ses sentimens: elle est toujours d'égale humeur, & il y a pleine liberté dans son château. C'est-là que sont les *rendez-vous*, qui sont des petits boccages détournés, dont les avenues sont secrettes, & où l'on n'est point interrompu. C'est là qu'on a le plaisir de se parler tout un jour sans se lasser, c'est-là qu'on se voit à toute heure, & qu'il semble qu'on ne se voie pas assez. L'on y jouit des secrets entretiens; l'on a le plaisir de chercher à la dérobée mille moyens différens de se voir & de se parler; les *billets doux* y sont aussi fort fréquens. [256]⁴.

Словотворец Тредиаковский предлагает новое слово для обозначения встречи любовников: *сходбище*. А «любовные письма» требуют пространного объяснения, так как Тредиаковский понимает, что речь идет о «билетиках» особого рода.

Сама ИСКРЕННОСТЬ есть девица, которая имеет лице нелуковое и свободное, на котором все можно видеть что у нея в глубине ея сердца находится: также можно знать и все ея мысли. Во нраве своем всегда она бывает неизменна, и полная вольность всем дана в ея замке. При сем то замке все находятся СХОДБИЩА, которая нечто иное, как малые частички удаленные от дорог, и в которых вход есть потаенной, и где никакова помешательства ни кому нечинится. Там то имеется веселие разговаривать меж собою чрез весь день без всякой скуки, и без всякого утруждения; там то можно с собою видеться на всяк час, и кажется, что мало еще видишься. Там то услаждаются все тайными разговорами; там то легко сыскиваются всякия разные способы, чтоб чаще меж собою свидание иметь и разговаривать.

ЛЮБОВНЫЕ ПИСМА там весьма в частом употреблении имеются, которые, что вы сами изволите ведать, нечто другое, как легкия самыя и потаенныя скороходы, и которые ни в чом ином неупражняются, как чтоб услужить любовникам, когда они ради приключившагося препятия немогут иметь времени с собою видеться. [676—677].

В своем объяснении того, что такое «билетики», Тредиаковский подчеркивает потребность в быстром, но тайном контакте («потаенные скороходы») между любовниками, особенно в случае препятствия встрече.

Часто Тредиаковский решается переводить одно французское слово или выражение многими русскими, приближаясь таким образом к смыслу. В цитированном выше фрагменте это происходит с французским выражением *se parler sans se lasser*, которое переводится *разговаривать меж собою без всякой скуки, и без всякого утруждения*. Такая практика обычна в переводах по сей день, и она говорит только о неполном семантическом соответствии между языками.

Более специфичны у Тредиаковского такие места, где французское слово связано с отношениями между любовниками. Когда между ними происходит ссора, они оказываются «в замке ДОСАДЫ» (*le palais du Dépit*).

Сама ДОСАДА между всеми тамо смуты великия чинит тысячу раз в день, и принуждает часто ласково говорить с теми, которые смертельно ненавидимы бывают. [721]

Однако в замке есть один человек, который «при всех ссорах посредником бывает». Этого человека по-французски зовут *Eclaircissement*, и Тредиаковский в переводе колеблется между тремя словами: «одне его называют РАЗГОВОРом, другия ПЕРЕГОВОРом; но я уведомился верно от некоторых что он называется ТОЛК» [721]. В дальнейшем Тредиаковский выбирает ТОЛК, по всей видимости, решая, что именно толковый человек может разобраться в непростых отношениях и уладить их.

Текст Таллемана написан в конце XVII в., когда французский язык уже пережил большие «чистки» и множество синонимов были выброшены с целью «упорядочивания» языка. Это означало, что одно слово вбирало в себя разные оттенки значения, и только контекст мог определить, что име-

лось в виду. В тексте «Езды» Тредиаковский сталкивается с двумя словами такого типа. Это *plaisir* и *désir*, слова, которые к тому же глубоко связаны с чувственной любовью. К какому пласту лексики обращается переводчик, чтобы найти соответствия?

PLAISIR

Самое трудное слово, без сомнения, *plaisir*, так как оно вмещает в себя все — от развлекательных забав и игр до физического наслаждения в объятиях другого.

Цель пути героя Тирсиса — проникнуть в ту землю, где царствует PLAISIR, и с ним на корабле великое множество народа, который хочет развлекаться, ни о чем не думая (*la plupart fort étourdis*).

Il y a un an, comme vous savez, que je m'embarquai sur la mer océane avec plusieurs personnes de tous âges & de toutes conditions, la plupart fort étourdis pour aller en un pays qu'on nomme le *Plaisir* [236].

Уже тому целый год, как вы сами ведаете, отнележе я сел в каравль на Окиане со многими лицами всякаго возраста и всякаго чина, из которых многия были забияки, и поехал в одну землю, которая называется РОСКОШЬ [654]⁵.

Словом *роскошь* Тредиаковский пользуется также для именованья дворца на острове. Это место, где *Купидон* (*Amour*) покоится со своей любимой *Психе* (*Psiché*).

Так как речь тут идет об эротической любви, уже Таллеман считал нужным прибавить слово «настоящая», *vrai Plaisir*.

Car je la voulois mener au palais du vrai Plaisir, qui est la maison de campagne où *Amour* va voir *Psiché* [267].

Понеже я захотел вестъ ея в замокъ ПРЯМЫЯ РОСКОШИ, который нечто иное, как прохладной загородной дом [688].

Дворец ПРЯМЫЯ РОСКОШИ находится близко от замка МИЛОСТЕЙ (*château des Faveurs*). От «милостей» ведет дорога, хотя не без «хитрости, щастия, и превеликия доуки» [725] (ср.: «il faut de l'adresse, du bonheur, & une grande obstination», 301) со стороны любовника, в гнездо РОСКОШИ, где герой может проводить ночь с любимой.

Но многозначное *plaisir* может указывать на менее «физиологические» чувства, и тогда Тредиаковский прибегает к словам *радость*, *сладость*, *веселие*:

Vous qui cherchez d'un amoureux desir
A goûter ici bas les *plaisirs* de la vie,

Abordez en ce lieu pour passer votre envie;
Sans amour, il n'est point de solide *plaisir* [239].

Все хотя́щие с желанием полным
насладиться здесь в животе *радости*,
Приставайте к нам с сердцем вселюбовным:
Без ЛЮБВИ нету никакой *сладости* [657].

Allez, aventuriers, chercher le vrai *plaisir*,
Que l'amour vous inspire,
Et vous saurez un jour que nous en dire,
Si vous pouvez en revenir [240].

Ступайте, дружки, скоро, ищите *веселья*
что ЛЮБОВЬ вам вдохнула.
Вы нам расскажете все по том от безделья;
толькоб смерть вас несдула! [658]

Que je goûtois de doux *plaisirs*!
Ah, que mon ame étoit ravie! [257]

О коль мне тамо сладка *веселия* было!
С каким довольством прошло мое время! [677]

Иногда *plaisir* больше соответствует *потехам*:

Que la vie est ennuyeuse
Quand on n'a point de desirs!
Qui n'a pas l'ame amoureuse,
La voit couler sans *plaisirs*. [281].

Ох коль жизнь есть несносна,
кто страсти неимеет!
А душа к любви косна,
без *потех* вся стареет [704].

В предисловии Тредиаковский объяснил, что «сия книга есть СЛАД-
КИЯ ЛЮБВИ», чтобы подчеркнуть эротическую компоненту текста,
и через весь перевод он проводит повторы слов с корнем *слад-*.

Sans amour & sans tendresse,
Il n'est point de doux momens:
Il faut soupirer sans cesse,
L'on n'est heureux qu'en aimant. [281].

Без любви и без страсти,
все дни суть неприятны:
Вздыхать нада, чтоб *сласти*
любовны были знатны [703].

В один момент возлюбленная героя Аминта наполняется Жалостью и восклицает:

Trop fidèle Tirsis, j'approuve enfin ta flamme;
Rends grace à la Pitié que tu vois avec moi;
Par ses pressans discours, elle a mis dans mon ame
De tendres sentimens pour toi.
Vis, Tirsis, j'y consens; prends la douce espérance,
Qu'Amynte quelque jour
D'un éternel amour,
Payera ta confiance [255]

Ах! так верный мой Тирсис! твоя страсть горяча
нравится мне ныне.
Благодари ЖАЛОСТИ, перестань от плача,
будь во благостыне.
Сия ЖАЛОСТЬ чрез свои *пресладкия* речи
вложила мне в душу,
Чтоб утереть при глазах твоих слезны течи,
Ввесть в радости сушу.
Горю о тебе сердцем, болю всеи утробой,
и чую сладость,
Что вижу любви твоей знак ко мне особой
стреги твою младость.
Живи, мой драгой Тирсис, я повелеваю,
И надежду *сладку*
Восприими от ныне [674–675].

Тут Тредиаковский не только «сладит» встречу любящих, он описывает чувства Аминты в весьма конкретных деталях: «горю о тебе <...> болю всеи утробой», вставляя слова, которые не имеют соответствия в оригинале. Вообще Тредиаковский не боится телесности, горячих чувств и часто прибавляет от себя слова, которые колоритно описывают человека или ситуацию. Ср.:

Je ne saurois vous dire la joie que j'eus en entendant ces paroles [255].
Я не могу вам описать всю мою радость, какову я тогда имел, когда
из сахарных ея уст произнеслися сия речи [675].

Можно предполагать, что «сахарные уста» у любимой были навеяны Тредиаковскому народной поэзией, как и весь комплекс *сладкого* в связи с выражением эротических чувств.

Если в русском чувственном ландшафте присутствуют *сласти*, то еще более часто там появляются *страсти*.

DESIR

Слово *désir* обычно переводится словом *страсть*.

Eloigné de ses yeux qui sont tous mes *plaisirs*,
Mon ame demeure la proie
De cent inutiles *desirs* [260].

Без моеи милои, в неи же вся мне есть *утеха*,
ах! душа моя рвется *страстми* без успеха [680].

Однако Тредиаковский понимает, что страсть на Острове любви иногда приближается к физическому вожделению, и переводит соответственно:

Si j'avois dans ce lieu su borner mes *desirs*! [257]
О ежели бы я там взнуздал мою *похоть*! [677]

Несмотря на стоящую за словом реальность, французское *désir* остается в рамках салонного разговора, между тем как русское *похоть* пахнет грехом и недозволенным. Это чувствует Тредиаковский и старается ввести веселье и легкость в тяжелое слово («В похоти весело играет»). Любовники находятся в саду замка ПРЯМЫЯ РОСКОШИ, где можно свободно встретиться в пещерах, «посвященных любви». «Ибо по правде можно сказать, что оное место весьма есть превеселое» (690). Сама природа участвует в потехах любящих.

Et la nuit, le silence, & tous les élémens
Concourent en ces lieux aux *plaisirs* des amans.
<...> C'est-là que les amans, après plusieurs soupirs,
Goûtent mille *douceurs* qui passent leurs *desirs*;
Là tout ce que jamais le ciel, la terre & l'onde
Formèrent à l'envi de plus beau dans le monde,
A senti des *desirs* & de l'empressement,
Et poussé des soupirs dans les bras d'un amant [270].

Ночь, и все Элементы, тихость без помехи,
всем любящимся много придают *потехи*.
<...> Тамо то любовники после всех вздыханей
Вкушают те *сладоути*, что выше *желаней*.
Тамо все то что небо, воздух, земля, воды
произвели лучшее людеи для породы
В *чувствителнои похоти весело играет*,
и в руках любящаго с любовью издыхает [691].

Переводчик может также «подсластить» и саму похоть, делая ее более приятной по вкусу:

Auprès de l'aimable Sylvie,
Le coeur tout rempli de *desirs*,
Pour satisfaire à mon *envie*,
Je poussai mille ardens soupirs [290].

При Силвии красной
Все мое сердце тогда горящи *желаньми*,
Чтоб похоти сласной
Моеи тамо угодить, кипело вздыханьми [713].

Перевод Тредиаковского во многом «снижает» французский стиль, который остается общим и абстрактным. Он создает образы, которые по наглядности оставляют оригинал далеко позади. Так, однажды герой обнаруживает любимую Аминту в руках соперника (одного из «свояков»), и Тирсис выражает свое недовольство по поводу того, что она позволяет новому любовнику делать с ней. Ср.:

Là cet amant qui sut lui plaire,
Rendant de son bonheur le ciel même jaloux,
D'un transport amoureux embrassoit ses genoux;
Et l'ingrate le laissoit faire.
L'ardeur de son brûlant desir
D'un incarnat brillant *alluma son visage*;
Ses baisers redoublés étoient son seul langage;
Et l'ingrate y *prenoit plaisir*.
Enfin, j'en crus perdre le jour,
Je vis à cet amant mille beautés en proie.
Et l'ingrate à ses yeux *montrait la même joie*
Qu'elle m'avoit fait voir du tems de notre amour [277–278].

Там сей любовник, мог еи которой угодить,
Цастию небо чиня все зависно,
в жаре любовном целовал ю присно;
А не верна ему все попускала чинить!
Вся кипящая похоть в лице его зрилась;
Как уголь горящий все оно краснело,
руки еи давил, щупал и все тело.
А не верна о всем том весма веселилась!
Я хотел там убиться, извесно вам буди:
вся она была тогда в его воли,
чинил как хотел он с неи се ли, толи,
А не верна, как и мне, открыла все груди! [699]

Тредиаковский существенно детализирует сценку «любимая в руках другого», делает ее более «физической», чем в оригинале, что, конечно, соответствует «похоти», которая овладела любовником: «*руки еи давил,*

щупал и все тело, <...> чинил как хотел он с нею се ли, то ли, а не верна, как и мне, открыла все груди».

Тредиаковский зачастую настаивает на *нагоде* любимой, хотя в оригинале об этом не упоминается. Когда наш герой еще ухаживает за Аминтой, он должен ночевать в местечке с названием **БЕСПОКОЙНОСТЬ** (Inquiétude). Там он видит сон («виделся мне приятной и сладкой сон»):

*Je vis mourir entre mes bras
Cette charmante blonde,
Mais ce fut d'un si doux trépas,
Qu'elle en revint plus belle au monde.*

*Je vis pour un tems la clarté
De ses beaux yeux mourante,
Et tomber toute sa beauté
Dans mes bras languissante.*

*Mais je connus à mon réveil,
Que c'étoit une fable,
Et me vis, après mon sommeil,
Encor plus misérable [244].*

Виделось мне, кабы тая
в моих прекрасная дева
Умре руках вся нагая,
не чиня ни мала зева.

Но смерть как гибель напрасну
видя, ту в мир возвратила
В тысячу раз паче красну;
а за плачь меня журила.

Я видел что ясны очи
ея на меня гледили,
Хотя и в темноту ночи
и ни мало не с мертвели.

Ах! вскричал я велегласно,
схвативши ея рукою
Как бы то на яву власно:
Вас было, МИЛА, косою

Ссечь жестока смерть дерзнула!
Ох! и мне бы неминовать
Колиб вечно вы уснула!
Потом я стал ту обнимать.

Я узнал как пробудился,
что то есть насмешка грезы.
Сим паче я огорчился
много проливая слезы [663–664].

Тредиаковский обогащает сон красноречивыми деталями, которые отсутствуют в кратком французском изложении. «Прекрасная дева» («*charmante blonde*») умирает в его руках «нагой». Но смерть ее не настоящая, французское «*un si doux trépas*» скорее указывает на любовный экстаз. И переводчик считает нужным ввести пространную ламентацию по поводу *мнимой* смерти любимой, подробно описывая страхи героя, если бы смерть была настоящей («Ох! и мне бы неминовать / Колиб вечно вы уснула!»). «Плач» и «слезы» героя по поводу *во сне* происходящего — это тоже прибавления переводчика.

В целом можно сказать, что слова, выбранные Тредиаковским для раскрытия эротической тематики, более свежи и интенсивны, чем несколько сглаженные слова оригинала, яркость которых «смазана» их многозначностью. Тредиаковский остается верен своей экспрессивной стилистике до самых конечных стихов перевода, где герой в итоге осуждает «сладкую любовь». Появляются такие слова, как «отрава», «ненавидеть», «муки пребезчеловечны», которые не имеют прямого соответствия в оригинале, где герой прощается с любовью менее мучительно. Ср.:

Je prends congé de vous, ô belles, dont les traits
Soumettent tant de cœurs sous leur injuste empire,
Vous pour qui, sans raison, tant de monde soupire,
Je prends congé de vous; je n'aimerai jamais.
Je connois bien l'Amour, & je hais ses caprices,
L'on n'y trouve jamais de borne à ses desirs;
J'ai reconnu des maux dans ses plus grands délices,
Et j'en ai vu l'abus dans ses plus grands plaisirs [306].

Простите вы ныне все, хороши! пригожи!
ваш пленник я долго был, и на вашем ложи.
Вы мною владели все, но без всяка права;
вы везде *всему миру велика отрав*!
Простите вы ныне все; любить неимею:
зная что есть любовь, ту *ненавидеть смею*.
Все наши в ней *похоти* во всем *безконечны*,
а в *сластех* ея *муки пребезчеловечны*,
Хотя много радости та всем обещает
Но чрез свои *потехи* всех она прелщает [731].

Можно предположить, что конечное описание любви как муки и страдания могло бы смягчить архимандрита Платона Малиновского, который в произведении Тредиаковского видел прямо *ересь*: «Не думайте-де... чтоб вам, бывши в чужих краях и приехав, Церковь православную порочить своими ересьми» (цит. по: [Успенский: 129]).

Однако нельзя не восхищаться *переводчиком* Тредиаковским, который с такой находчивостью пересоздает сложную *карту* любовных отношений.

Ведь поэт не просто находит более или менее удачные эквиваленты французскому «амурному» коду, но открывает для своих читателей совершенно новый мир эротической куртуазности в русском языковом измерении.

Примечания

- ¹ Место «Езды» в истории русского языка хорошо исследовано в работах Бориса Успенского; см.: Успенский Б. А. Из истории русского литературного языка XVIII — начала XIX века: (Языковая программа Карамзина и ее исторические корни). М., 1985. Юрий Лотман, в свою очередь, показал, какие культурные преобразования «Езда» претерпела при ее переводе в России (см.: Лотман Ю. М. «Езда в остров любви» Тредиаковского и функция переводной литературы в русской культуре первой половины XVIII в. // Проблемы изучения культурного наследия. М., 1985).
- ² Текст Тредиаковского цитируется по изданию: Сочинения Тредьяковского. СПб., 1849. Т. 3, в слегка модернизированной орфографии (без конечного ъ, с заменой яти на е и с заменой і на и). Далее в цитатах указываются только страницы по этому изданию. Здесь и в др. цитатах курсив мой — Б. Л.
- ³ Ляцкий Е. Тредиаковский (Василий Кириллович) // Энциклопедический словарь / Изд. Брокгауз и Ефрон. СПб., 1901. Т. XXXIIIa. С. 751.
- ⁴ Текст Таллемана цитируется по изданию: Voyages de L'Isle d'Amour, par l'abbé Tallemant // Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques. Amsterdam-Paris, MDCCCLXXXVIII. Орфография по этому тексту. При цитатах дается только указание на страницу по этому изданию.
- ⁵ Перевод Тредиаковским слова *étourdi* интересен: выбирая конкретное слово *забияка*, он отмечает у «лиц», жаждущих любви, *буйство, безрассудность*. Своих соперников (les Rivaux) герой впоследствии называет *своиками* [261/681].

(Мнимый) «капуцинский текст» русской культуры XVIII — начала XX в.

Лаура Росси (Милан, *Università degli Studi di Milano*)

В настоящее время капуцины, т. е. Орден братьев меньших капуцинов (*Ordo Fratrum Minorum Capucinatorum*), одна из трех ветвей, составляющих первый францисканский орден¹, являются в основном предметом документального или исторического интереса. Но было время, с середины XVIII до начала XX в., когда благозвучное слово *Capriccino/Caruchino/Caricin/Caruchin/Karuziner* (т. е. капуцин, — «монах римско-католического нищенствующего францисканского ордена, носящий плащ с остроконечным капюшоном»²) часто встречалось в литературных произведениях. При этом характерный монашеский капюшон еще раньше стал мелькать в картинах, гравюрах, иллюстрациях. Разбор таких образов создает впечатление, что они наделялись теми или иными, порой очень противоречивыми, коннотациями, но всегда воспринимались как типичные и единственно возможные воплощения слова «капуцин». Другими словами, в мире культуры, кажется, вопреки поговорке, в самом деле «хабит делает монаха»³, и яркие внешние отличительные черты его фигуры мешают восприятию его настоящего лица, а иногда и окружающего пейзажа. Можно сказать поэтому, что в совокупности образы капуцинов представляют собой своеобразный «мнимый культурный текст». Это относится особенно к русской культуре, которая не давала значительных самостоятельных образов этих монахов, а чаще всего воспринимала и перерабатывала чужие.

Например, в первой редакции «Поэмы без героя» (1940–1943) Анны Ахматовой обращение к незнакомцу, наряженному «полосатой верстой», звучало так: «Ты как будто не значишься в списках, / В капуцинах, паяцах, лизисках»⁴. В комментариях к ахматовскому собранию сочинений 1998 г. первые два слова истолкованы таким образом:

Капуцин — монах римско-католического ордена францисканцев (1525), зд.: один из персонажей комедии dell'arte. Употребляется также в значении: старинный маскарадный костюм в виде плаща с капюшоном. Маскарадный «капуцин» широко использован в русской литературе со времени И. А. Крылова: «увидел я мою красавицу... в белом капуцине» («Почта духов»). По-видимому, Ахматовой была известна и «Справедливая историческая повесть» не установленного автора, относящаяся к концу XVIII — первой половине XIX в., о капуцине Антонии Гаргиуло, получившем наименование «чертов брат». Паяц — персонаж старинного народного итальянского театра⁵.

Авторы недавнего монографического тома, посвященного «Поэме без героя», отвергают ссылки на Крылова и «Справедливую историческую

повесть» и предлагают новые претексты: «Гофмана с его „Эликсирами дьявола“, и <...> известный Ахматовой спектакль, поставленный в „Бродячей собаке“, в рождественский сочельник 1913 г. („Рождество Христово. Вертеп кукольный“, М. Кузмина), где „Дьявол“, был одет в „монашеский коричневый костюм с капюшоном“,» — добавляя в примечаниях, что «Э.-Т. Гофман использовал фабулу и сюжетные ходы романа М.-Г. Льюиса „Амброзио, или Монах“,» и что «„аббатом“, на „Башне“, называли М. Кузмина, прототипа демонического персонажа в поэме»⁶. Таким образом, по мнению комментаторов, ахматовский «капуцин» может быть католическим монахом, персонажем итальянской *commedia dell'arte* (при том что среди ее персонажей ни монахов, ни священников не было), просто маскарадным костюмом, а также представлять некую итальянскую историческую фигуру или героя английской и немецкой романтической литературы и, наконец, олицетворение дьявола из псевдохрамового действия М. Кузмина. При этом ни множественное число, ни сочетание с «паяцами» в указанной строке комментаторы не объясняют, зато намечают за «капуцинами» различные интригующие культурные ассоциации и сюжеты.

Далее мы постараемся выяснить условия и причины своеобразной «художественной судьбы» капуцинов и начертить картину достойных внимания литературных и художественных образов, хотя и не претендующую на полноту описания, но по возможности представительную и способную пролить свет и на строку Анны Ахматовой.

* * *

Спустя примерно тысячу лет после основания первого западного монашеского ордена⁷ и 300 лет после смерти Франциска Ассизского (1226), в то время как в Германии Мартин Лютер положил начало Реформации (1517–1521), в итальянской области Марке группа францисканцев, последователей Матфея Басцио (Matteo da Bascio, 1495–1552), желая восстановить чистоту первоначального устава ордена, воссоздала третью ветвь миноритов, или «братьев меньших» (1525–1528)⁸. Возвращаясь к простоте и бедности Франциска Ассизского, они подражали его внешнему виду: носили бороду, одевались в грубую одежду, заимствованную им у простолюдинов, — плащ с веревочным поясом и остроконечным капюшоном (*сарриссио*)⁹, благодаря которому монахи скоро получили прозвище *сарриссини*. Орден бурно развивался в годы Контрреформации; благодаря миссионерству его деятельность распространилась широко за пределы Италии и Европы¹⁰.

Первоначально в обязанности капуцинов входили незамысловатая проповедь Евангелия, помощь больным и приговоренным к смерти, а также сопровождение солдат в качестве капелланов. При этом разрешение исповедовать мирян они получили только в 1735 г.¹¹ В эпоху Венской битвы (1683) широкой известностью как проповедник, целитель и военачальник пользовался итальянский капуцин Марко Д'Авиано (1631–1699)¹², по

желанию императора Леопольда I похороненный в венской Капуцинеркирхе, недалеко от Императорского склепа¹³.

Исследователи отмечают поразительный рост численности капуцинов в 1618—1761 гг. и при этом возрастающую враждебность по отношению к ним¹⁴. Доказательства такой противоречивой популярности многочисленны. Например, среди произведений Рембрандта значатся, с одной стороны, поэтические картины «Титус в образе монаха» (1660, Амстердам, Государственный музей; Ил. 1)¹⁵ и «Читающий монах» (1661, Хельсинки, Финская национальная галерея; Ил. 2), с другой — натуралистическая гравюра «Монах в кукурузном поле» (ок. 1646, Лондон, Британский музей; Ил. 3). Достойны внимания также выражения, существовавшие во французском языке в XVII—XIX вв.: *à la capucine*, «по-капуцински», и *capucinade*, «капуцинская тирада», которые означали то ли крайнюю простоту, то ли излишнюю или лицемерную набожность¹⁶.

В статье из «Вопросов об „Энциклопедии“,» посвященной «скандалу» (1772), Вольтер связывал это явление прежде всего с церковными деятелями. Он разоблачал нищенствующие ордены, в первую очередь капуцинов, пользующихся суеверием бедных, чтобы разбогатеть, а затем рассказывал о капуцине, который не постыдился обвенчать свою любовницу, от которой имел ребенка, с другим¹⁷. Во время Французской революции капуцины, как и все католические ордены, были упразднены. Любопытно, однако, что особой популярностью не только у представителей старого режима (например, у Александра I), но и у «новых» коронованных особ, таких как Каролина Мюрат, королева Неаполя, и ее брат Луи Бонапарте, пользовалась картина Франсуа Мариуса Гране «Внутренний вид хоров в церкви Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме» (1814), поэтическое представление «запрещенного» ритуала в Вечном городе, которое художник затем повторял много раз (Ил. 5 а, б), так что его стали называть «живописцем капуцинов»¹⁸. А когда после Наполеоновских войн закон об упразднении монашеских орденов был отменен, поэт Пьер-Жан Беранже (1780—1857) откликнулся на его отмену сатирической песней «Капуцины» (1816), в которой иронически прославлял возвращение монахов («On rétablit les capucins!»), настоящих рыцарей (*cosaques*) церкви в борьбе против «философов»¹⁹.

В Россию первые капуцины, родом из Богемии, приехали из Вены в 1692 г.²⁰ С ними «связано начало строительства первой каменной католической церкви в Москве»²¹. Строительство было возобновлено в 1705 г., когда Петр I «дал разрешение <...> основать в Москве францисканский монастырь», и по желанию императора «в Москву приехали шесть капуцинов»²², специалисты не только по теологии, но и по медицине, архитектуре и другим искусствам²³. С 1710 г. в Астрахани действовали капуцины-миссионеры из Грузии²⁴. В 1717 г. они открыли «не только монастырь, но и школу»²⁵, где, как известно, обучался В. К. Тредиаковский. Несмотря на некоторые затруднения, капуцины из Италии и Швейцарии до конца екатерининской эпохи пользовались симпатией двора. Они упрочили свои позиции в Петербурге, в Москве и в далеких территориях Азии²⁶, но с началом нового века уступили место другим орденам и, за исключением флотских

капелланов, к которым мы еще вернемся, трудно найти упоминания капуцинов на территории Российской империи.

Тем не менее, русскому человеку образ капуцинов был известен — как по путешествиям за границей, так и по европейской литературе. На рубеже XVIII—XIX вв. во Франции вольтеровские представления о капуцинах нашли отражение в очень популярных и в России авантюрных и/или эротических романах забытого теперь Шарля-Антуана-Гийома Пиго де Л'Эпина (Charles-Antoine-Guillaume Pigault de L'Épino), писавшего под псевдонимом Пиго-Лебрен (1753—1835). В ранних произведениях этого автора всегда встречаются капуцины — то развратники, то глупцы, то лицемерные мошенники, неизменно неопрятного вида²⁷.

В английской литературе широко известны два положительных персонажа-францисканца²⁸: брат Лоренцо (Friar Laurence) из шекспировской трагедии «Ромео и Джульетта» (1595) и «бедный монах ордена св. Франциска»²⁹ с неслучайным именем Лоренцо (Father Lorenzo) из начальных глав «Сентиментального путешествия» (1768) Лоренса Стерна. Если встреча с ним в Кале ознаменовала начало путешествия Йорика и стала сюжетом картины Ангелики Кауфман, хранящейся в Эрмитаже³⁰, то посещение его могилы в конце пути было одним из популярнейших эпизодов романа, как мы увидим далее, и в России.

На этом фоне следует рассмотреть мрачный и трагический образ главного героя знаменитого готического романа М. Г. Льюиса «Монах» (1796), Амброзио (Ambrosio), мадридского «аббата капуцинов»³¹, слывшего святым³², но доведенного до самых гнусных грехов демонической обольстительницей Матильдой. Капуцином является, следственно, и Медардус, главный герой романа Э. Т. А. Гофмана «Эликсиры сатаны» (1815), написанного под влиянием Льюиса³³. Через сорок лет, тоже в Германии, комический (и анахронический) вариант испанского капуцина даст Г. Гейне в стихотворении «Диспут» («Disputation», 1851), последнем в сборнике «Романсеро» («Romanzero»). Сюжет его таков: в Толедо XIV в. «капуцины и раввины», т. е. настоятель францисканцев и раввин из Наварры, сходятся на длинной богословской дуэли, которая заключается словами королевы, что они «одинаково воняют»³⁴.

Положительные образы капуцинов встречаются у Ф. Шиллера и Алессандро Мандзони, описывавших события Тридцатилетней войны с исторической достоверностью.

В драме «Лагерь Валленштейна» (1796), первой из шиллеровской трилогии о военачальнике Фердинанда II, капуцин наставляет военных энергичными и остроумными словами, взятыми из проповеди августинского монаха Абрахама а Санта-Клара (1644—1709)³⁵. В историческом романе Мандзони «Обрученные» (1827; 1840—1841)³⁶ центральную роль играет образ капуцина брата Кристофоро. В годы испанского владычества в Северной Италии (1628—1630) монах героически борется против вельмож, преследующих добродетельных влюбленных, и во время чумы отдает свою жизнь для спасения погибающих. Автор признавался, что не питал особой симпатии к капуцинам, но оценил их роль в описанной эпохе³⁷. Тем

не менее образ брата Кристофоро является свидетельством, а может быть, и причиной того в основном доброжелательного отношения к капуцинам в Италии, которое следует учитывать, когда речь пойдет о столкновении разных культурных традиций.

* * *

В русской литературе конца XVIII и XIX в. границы между фиктивными и документальными образами монахов становятся более размытыми, и, кажется, уже нельзя говорить о противопоставлении «положительного» францисканца «отрицательному» капуцину. Карамзинский русский путешественник, описав многочисленные немецкие и французские монастыри разных орденов — то с иронией, то с отвращением к «мрачному жилищу Фанатизма» (Эрфурт, 22 июля)³⁸, — в Кале вспоминает «могилу отца Лоренза, где Иориковы слезы лились на мягкой дерн — где в одной руке держал он табакерку добродушного монаха, а другой рвал зеленую траву». Он восклицает: «Патер Лорензо! друг Иорик!»³⁹ — не называя, однако, ордена монаха (францисканского).

В повторном русском издании «Монаха» Льюиса, вышедшем в 1805 г., как отметил В. Э. Вацууро, роман озаглавлен уже не «Монах, или Пагубные следствия пылких страстей», а «Монах францисканский...» — вероятно, во избежание «ассоциаций с православным черным духовенством»⁴⁰. Учитывая, что капуцины — ветвь францисканцев, русское заглавие можно считать удачным компромиссом между благоразумным уточнением и оригиналом и единственно возможным решением, если учесть, что в том же году была опубликована и «справедливая историческая повесть» «Капуцин Антоний Гаргиуло, сделавшийся разбойничей атаман, от чего и получил наименование Чертов Брат, а потом возведен был Неаполитанским кардиналом Руффою над многочисленным корпусом генерал...»⁴¹. Судя по всему, это перевод «романтической истории», опубликованной в Милане в конце 1802 — начале 1803 г.⁴² и основанной на жизни пресловутого разбойника и участника антиреспубликанского и антифранцузского движения на юге Италии, Микеле Пецца (1771–1806) по прозвищу Фра Дьяволо (Брат Дьявол), который не был капуцином, а просто в детстве носил монашескую рясу по обету матери св. Франциску из Паолы (1416–1507)⁴³.

В автобиографическом романе А. Ф. Писемского «Люди сороковых годов» (1869) Неведомов, друг главного героя Павла Вихрова, ходит в рясе (православного) монаха и среди шекспировских персонажей выделяет «Лоренцо, монаха, францисканца, человека совершенно уже бесстрастного и обожающего одну только природу!»⁴⁴. Вместе с тем другой, не фиктивный «человек сороковых годов», Аполлон Григорьев (1822–1864) среди детских воспоминаний хранил образ капуцина, достойный нашего внимания.

Последние главы незавершенных мемуаров Григорьева «Мои литературные и нравственные скитальчества» посвящены детским впечатлениям от домашних чтений, в том числе любимых авторов отца, человека карамзинской эпохи. В частности, в предпоследней (седьмой, нумерованной)

главе говорится о так называемых «Запоздалых струях», старых переводных романах, содержания более или менее соблазнительного для ребенка. Якобы невинной, даже назидательной — а на самом деле вредной — «сентиментально-чувственной» продукции немцев, Огюста Лафонтена и Поля де Кока⁴⁵ автор противопоставляет произведения уже упомянутого нами Пиго-Лебрена, «более талантливого, чем все сентименталисты, <...> с силою комизма неоспоримой, с наглой искренностью разврата, без малейших претензий на мораль и добродетель»⁴⁶. В доказательство его таланта Григорьев упоминает незабвенных героев одного из его произведений:

...кто, например, читал когда-нибудь «Пажа», тот, верно, не забыл достолюбезного гусара Брандта, верного друга барона Фельсгейма и верного дядьки его молодого сына, милых сцен на станции с хозяйкой, и с старым циником, и с рыжим капуцином... Прямота и откровенность вольтерьянизма с его ненавистью к топасайле и дидротизма с фанатическим поклонением чувственности слышатся пренаивно в подобных сценах⁴⁷.

«Прекрасный паж, или Арестант Шпандау» — русский перевод романа «Бароны Фельсгейма. Немецкая история, которая не переведена с немецкого» («Les Barons de Felsheim. Histoire allemande qui n'est pas tirée de l'allemand», 1797), своеобразной комической семейной саги в четырех частях⁴⁸, вышедшей в Москве в 1811–1812 гг.⁴⁹ «Сцены», на которые ссылается Григорьев, происходят в третьей части, в начале приключений Карла, молодого сына барона Фердинанда, и носят чисто эпизодический характер. Рассказ о «капуцине из Невбурга в Австрии» (теперь Нойбурга в Баварии) — он же Сакрамент (Sacrament, религиозное таинство) — ведется в иронических тонах. В публичной коляске представитель нищенствующего ордена «из скромности» занимает самое удобное место, во время молитвы он «посматривает украдкой на здоровые прелести своей соседки»⁵⁰, нарочно провоцирует гусара Брандта и вызывает огромную драку. Капуцин умеет драться на кулаках, танцует вальс и занимается любовью с мясничихой из Вестфалии. О его физическом облике мы знаем, что у него «большие черные глаза и пылающие щеки»⁵¹, а «платье короткое до колена»⁵², удобное для танцев. Но о рыжем цвете его волос (или его ряс?) ни в переводе, ни в оригинале не говорится. Любопытно, почему Григорьев добавил эту деталь и откуда он ее взял. Рискнем предположить, что из гоголевского фрагмента «Рим».

К концу восхищенного описания города, открывшегося главному герою повести, римскому князю, по его возвращении из Парижа, автор замечает:

Тут самая нищета являлась в каком-то светлом виде, беззаботная, знакомая с терзаньем и слезами, беспечно и живописно протягивавшая руку; картинные полки монахов, переходившие улицы в длинных белых или черных одеждах; нечистый рыжий капуцин, вдруг вспыхнувший на солнце светловерблюжьим цветом⁵³.

«Рим» был напечатан в мартовском номере погодинского «Москвитянина» за 1842 г. Не удивительно, что отдельные слова запомнились Григорьеву на всю жизнь: с начала своей критической деятельности (1847) он при-

давал фрагменту особое значение и на нем основал свою концепцию творчества Гоголя⁵⁴. Неудивительно также, что человек постоянно нетрезвый, пишущий в долговой тюрьме на пороге смерти, мог спутать два образа. Но в результате григорьевский — якобы лебреновский — «рыжий капуцин» коренным образом отличается как от настоящего персонажа французского автора, о котором мы уже говорили, так и от гоголевского образа, изначального «рыжего капуцина».

Начнем с него. В последние годы как в Италии, так и в России гоголевский «Рим» стал предметом интенсивного изучения, и все его детали, казалось бы, были тщательно проанализированы⁵⁵. Однако в частотных списках нюансов и оттенков, представленных Ритой Джулиани в ее недавно вышедшей и по-русски книге о Риме в жизни и творчестве Гоголя, не нашлось места ни рыжему, ни «светловерблюжьему» цвету⁵⁶. Исследовательница склонна истолковывать процитированную и подобные сцены под знаком «живописного». Она показывает, что «в „Риме„ персонажи, появляющиеся на местной сцене действия, почти всегда связаны с городским фольклором: это карнавальные маски, аббат в треуголке и черных чулках, кумушки <...>. Все они — персонажи и сценки жанровой живописи, весьма популярной в ту эпоху»⁵⁷.

Не оспаривая этого мнения, укажем на гоголевское письмо конца февраля 1839 г. к недавно уехавшему из Рима Жуковскому, где Гоголь рассказывал о своих собственных художественных опытах, предвещающая страницы «Рима»:

Я вчера пробовал рисовать. Краски ложатся сами собою, так что потом дивишься, как удалось подметить и составить *такой-то колорит и оттенок*. Если бы вы остались здесь еще неделю, вы бы уже не принялись за карандаш. Колорит потеплел необыкновенно, всякая развалина, колонна, куст, ободраный мальчишка, кажется, воют к вам и просят красок. Как чудно! в других местах весна действует только на природу: вы видите, оживает трава, дерево, ручей. Здесь же она действует на все: оживает развалина, оживает плис на куртке «бирбачена», оживает высеребренная солнцем стена простого дома, *оживают лохмотья нищего, оживает ряса капуцина с висящими назади капучио <...>*. В Колизее явились проповеди, толпы народа и монахи с белыми бородами и одетые все снизу доверху в белое, как древние жрецы. Драпировка чрезвычайно счастлива для нашего брата Mezzo-художника. Один взмах кисти — и монах готов⁵⁸.

Если здесь Гоголь, казалось бы, говорит о капуцине только как о живописной фигуре, то воспоминания П. В. Анненкова «Гоголь в 1841 году» свидетельствуют о его интересе к нравственному значению нищенствующих орденов. Отметив, что «Гоголь нашел место в картине и для рыжего капуцина», мемуарист представляет писателя, «с жаром» объясняющего В. А. Панову его значение, «ссылаясь на эффект, производимый нищенствующим братом, когда он вдруг появляется в среде пестрых итальянских женщин или удалой римской молодежи»⁵⁹.

Конечно, сам Анненков в своих «Письмах из-за границы» усматривал в процессиях «капуцинов со свечами в руках», во время истинно «нацио-

нальных праздников июня месяца», проявление «врожденного эстетического вкуса» итальянцев и «морального влияния Рима на народ» (Флоренция, 3 сентября 1841 г.)⁶⁰. Но гоголевские письма из Рима свидетельствуют о том, что и он не различал проявления религиозности католической и православной⁶¹. Уже вводная фраза процитированного гоголевского абзаца, где прилагательное «светлый», помимо прямого, цветового, значения, имеет высокие коннотации, заставляет более глубоко воспринимать эту удивительную по колористической силе картину (на фоне черно-белых монахов внезапная вспышка уже не бурого, а выцветшего, рыжего капуцина, которого солнце делает еще светлее), не пропуская, впрочем, острающего эффекта слова «светловерблюжий».

Вместе с тем в последующих страницах «Рима» гоголевское отношение к капуцинам кажется более ироническим, даже напоминает вольтеровское. В народном районе, куда направился князь в поисках Аннунциаты,

Синиоры все знали, что ни есть: какой съора Джюдита купила платок, у кого будет рыба за обедом, кто любовник у Барбаруччи, какой капуцин лучше исповедует. Изредка только вставляет свое слово муж, стоящий обыкновенно на улице, облокотясь у стены, с коротенькою трубкою в зубах, почитавший неохотливостью, услыша о капуцине, прибавить короткую фразу: «все мошенники», после чего продолжал снова пускать под нос себе дым⁶².

Во всяком случае, как мы видели, за словами *saricin* у Пиго-Лебрена и *рыжий капуцин* у Гоголя стояли различные, противоречивые, культурные традиции. Что касается Аполлона Григорьева, то критик-мемуарист, невольно объединяя несовместимые образы двух различных капуцинов, пиго-лебреновского и гоголевского, т. е. «просветительского» и папского, авантюрного и идеалистического, в своих воспоминаниях создал совершенно самостоятельный образ — беспечного, бесстыдного (мнимого?) капуцина с рыжими волосами. В этой связи следует указать на значение, традиционно приписываемое рыжим волосам. Не говоря об Иуде⁶³, рыжим являлся остроумный мошенник брат Чиполла (Лук) из одноименной десятой новеллы шестого дня «Декамерона» Боккаччо⁶⁴.

* * *

Григорьевская цитата из гоголевского «Рима» заставляет нас обратиться ко второму типу русских образов капуцинов, преобладающему в 1820—1840-х гг., — монахов, занимающих то второстепенное, то центральное положение в оригинальных произведениях, связанных с «экзотическими» странами, прежде всего с Италией.

В начале «Ночи третьей» («Opere del cavaliere Giambattista Piranesi») из «Русских ночей» В. Ф. Одоевского (1844) описание жанровой картины Неаполя представляет «...книжную лавочку; кучи старых книг, старых гравюр; наверху Мадонну; вдали Везувий; перед лавочкой капуцин и молодой человек <...> у которого маленький лазарони искусно вытягивает из карма-

на платок». Капуцин, очевидно, не играет никакой роли в сцене и служит исключительно признаком экзотического итальянского фона.

Однако для русских художников капуцины становились также самостоятельными предметами изображения. Тому пример — картина русского пейзажиста, умершего в Сорренто, Сильвестра Феодосиевича Щедрина (1791–1830), — «Терраса на берегу моря. Капуччини близ Сорренто» (1827), находящаяся ныне в Русском музее⁶⁶. Слово «Капуччини» в названии зарисовки художника⁶⁷ интерпретируется как название селения недалеко от Сорренто, где находился капуцинский монастырь. А сопоставление с картиной норвежского художника Томаса Фернли (Thomas Fearnley, 1802–1842) «Терраса Капуцинского монастыря в Сорренто» (1834) из Национальной галереи в Осло⁶⁸ и с другими подобными произведениями⁶⁹ позволяет уточнить настоящую тему картины. Только у русского автора монахи (*Carriiscini*), один — отдыхающий, другой — с палками и другими типичными атрибутами нищенствующих орденов, занимают центр картины и становятся едва ли не главными героями произведения.

Особый интерес к капуцинам проявлял, возможно, под влиянием Гоголя, также художник-любитель, или, по словам романиста, «Mezzo-художник», В. А. Жуковский. В римском дневнике начала 1839 г. он записал:

7 (19) января, суббота. <...> Поездка с Гоголем. В Villa Albani, оттуда в Сарисинс. Монашеский быт. Гранетова сакристия. Кладбище⁷⁰.

14 (26) января, суббота. Дождливый день. У Кавелиной. В церковь Капуцинов. В Palazzo Quirinale...⁷¹.

15 (27) января, воскресенье. Поездка в Альбано. Не слишком удачная. Посещение Капуцинского монастыря. Их трапеза. Вид из окон. Вид с горы...⁷².

18 (30) января, среда. Рождение Гоголя. День дождливый. Ездил рисовать к Капуцинам...⁷³

Как показывает и отсылка — «Гранетова сакристия» — на вышеупомянутую картину Гране, первая, вторая и последняя запись относятся к церкви Святой Марии Непорочного Зачатия у Капуцинов (Santa Maria della Concezione dei Carriiscini, 1626–1631), небольшой церкви на виа Венето, неподалеку от палаццо Барберини. Записям из дневника соответствует серия «беловых» рисунков с обозначением даты и места, хранящихся в архиве поэта: портрет «Fra Benedetto» («Les carucins, 7/19 Генв. 1839»), выразительные фигуры двух монахов, сидящих во дворе («Капуцины 14/26 Генв.»), своеобразную версию картины Гране («Монастырь Капуцинов» 14/26 Генв.), портретные зарисовки двух монахов в церкви («Монастырь Капуцинов 18/30 Генварь 1839»)⁷⁴.

Вместе с тем свидетельство о посещении 15 (27) января капуцинского монастыря в Альбано-Лациале, на Альбанских горах, над одноименным озером, упоминание вида с горы и ряд рисунков, обозначенных той же датой⁷⁵, позволяют точнее датировать и локализовать известную картину Жуковского маслом, изображающую двух монахов со спины⁷⁶. Картина озаглавлена по надписи рукой А. О. Смирновой-Россет на обороте⁷⁷ «Два

монаха на террасе Виллы Маттеи. Вид на Римскую Кампанию» и предположительно датируется периодом с декабря 1838 по 1 февраля 1839 г. Однако озерный пейзаж, на который обращают взгляд два монаха, соответствует виду из капуцинского монастыря на горе Капуцинов в Альбано (ил. 9), и, главное, карандашный рисунок той же сцены обозначен как «Альбано. Часть Альб. озера Castel Gandolfo 15/27 Г.»⁷⁸. Ссылка на Виллу Маттеи или Челимонтану, городскую усадьбу с парком, посещаемую Жуковским в те же дни⁷⁹, объясняется, очевидно, путаницей с другим подобным рисунком автора (ср. прим. 74).

Любопытно, однако, что гравюра 1840 г. немца Генриха Мюке (Heinrich Karl Anton Mücke, 1806–1891), стажировавшегося в Италии в 1833–1834 гг., очень близка к картине Жуковского⁸⁰. Дневники 1838 и 1840 гг. свидетельствуют о том, что в Германии Жуковский следил за творчеством «Микке»⁸¹, поэтому прямое воздействие не совсем исключено. Впрочем, близость двух произведений можно объяснить общностью сюжета и влиянием живописи К. Д. Фридриха. Во всяком случае, эти загадочные капуцины Жуковского коренным образом отличаются от «живописных» фигур с жанровых картин.

Всего через пять лет молодой поэт А. Н. Майков (1821–1897) в цикле «Очерки Рима», навеянном его первым итальянским путешествием 1842 г., пойдет в противоположном направлении и объединит в одно поэтическое целое экзистенциальные размышления и натуралистически точные детали окружающей его действительности. В стихотворении «Campragna di Roma» (1844), основанном на противопоставлении былого «величия» и «ужаса запустенья» нынешней Италии, поселянин ездит по «консульскому пути», а «в тени руины» лежит «монах усталый и босой, / Окутавшись широким капюшоном»⁸². В единственном, кажется, в русской литературе произведении, где «Капуцин» выведен в заглавие (1847), проповедник, «разутый капуцин, веревкой опоясан, / В истертом рубище, с обритой головой», олицетворяет мракобесие, которое способно вызвать лишь лицемерное раскаяние грешников и к которому не должна прислушиваться девушка, «чистая как день, / Как первые цветы весны благоуханной»⁸³. Несмотря на полемический задор, в описании капуцина, который «слезы проливал, полн рвения святого, / Рвал клочья бороды, одежду раздирал, / В нагую грудь себя нещадно ударяя», А. Майков исходил из собственных наблюдений. Более трафаретными выглядят «босоногие капуцины» из «Неаполитанского альбома», связанного со вторым посещением Италии Майковым (1858–1862). Это боязливый прохожий из стихотворения «Вот смотрите, о мисс Мери...» (1858–1859), посвященного старинному неаполитанскому Кастель-дель-Ово⁸⁴, и суровый наблюдатель веселых танцующих из стихотворения «Тарантелла» (1862)⁸⁵, вольного переложения песни Карло Пеполи на музыку Дж. Россини, «La danza» («Танец») из «Музыкальных вечеров» (1830–1835).

Молодой Гумилев в стихотворении «Молодой францисканец» (1903) любопытным образом перенес лермонтовского «Мцыри» в эпоху начала Реформации⁸⁶. В более позднем «Африканском дневнике» (1913) Гумилева, в описании католической миссии в эфиопском городе Хараре можно отметить

новую, более экзотическую вариацию того эстетического восприятия живописного костюма капуцинов, которое нам известно по страницам Гоголя:

Мы вошли в полуотворенную дверь и очутились на большом безукоризненно чистом дворе. На фоне высоких белых стен с нами раскланивались тихие капуцины в коричневых рясах⁸⁷.

* * *

Кроме указанного типа образов в русской литературе XIX в. довольно часто встречается еще один вид «капуцинов». Любопытно в этой связи свидетельство Ф. Ф. Вигеля, относящееся к январю 1828 г., когда он, градоначальник Керчи, должен был выдержать карантин в Николаеве, бывшем центром управления Черноморским флотом. Только в самом конце пребывания адмирал Грейг пригласил его на «вечер, бал и маскарад», где на самом деле «масок не было, а только две или три костюмированные кадрили»:

Сильно возбудил во мне удивление своим присутствием один человек в капуцинском платье; он был не наряженный, а настоящий капуцин с бородой, отец Мартин, католический капеллан черноморского флота, который, как мне сказывали после, тайно венчал Грейга с Юлией. Оттого при всех случаях старалась она выставить его живым доказательством ее христианства и законности ее брака; только странно было видеть монаха на бале⁸⁸.

Здесь примечательны как традиционная должность капуцина-капеллана, так и вероятность того, что для Вигеля его присутствие работало не в пользу жены Грейга Юлии (или Лии), которую он представлял как интриганку не польского, а еврейского происхождения. И самое главное для нас — «нормальным» капуцином на бале должен был быть не монах, а маска. В самом деле, как домино, тоже религиозного происхождения, монашеская ряса была одним из самых простых и потому популярных маскарадных костюмов. В своих «Записках» о воспитании великого князя Павла Петровича С. А. Порошин повторяет замечание о том, что в 1764 г. уже вышли из моды богатые маски и «кроме простых домин и капуцинского платья никакого почти другого не видно»⁸⁹. Вследствие этого слово «капуцин» в русском языке стали употреблять для обозначения не только распространенного маскарадного костюма, но и «человека, одетого в такой маскарадный костюм»⁹⁰.

В VII главе первой части исторического романа И. И. Лажечникова «Ледяной дом» (1835) речь идет как раз о маскараде: маски последовательно заменяют людей, и примечательно, что они ведут себя соответственно выбранной роли. Капуцин XVIII в. должен был обязательно пить:

Инка, турок, Семирамида пили по-русски. Капуцин, осушая стопу, ссылаясь, что соблазнил его нечистый, а бес приговаривал, что, попав в общество капуцина, поневоле научишься пить⁹¹.

Вместе с тем в первом действии романтической драмы из современной жизни Аполлона Григорьева «Два эгоизма» (1845), где автор безуспешно подражал лермонтовскому «Маскараду», одна из масок, капуцин, якобы по уставам своего «братства», повторяет главному герою Ставунину «*memento mori*»⁹² и открывает неприятные истины разным действующим лицам. Но чаще, как и в жизни, переодетые не играют соответственной роли, а для своих интриг пользуются возможностью быть неузнанными. Под маской капуцина идет на маскарад в Большой театр Званинцев, главный герой григорьевской повести «Один из многих» (1846)⁹³, а через тридцать лет в романе А. Ф. Писемского «В водовороте» (1871) капуцинами являются только какие-то грубые безымянные участники бала⁹⁴.

Как в живописи, так и в литературе и в самой жизни эпоха модернизма снова выдвинула на первый план маску в ее сложном, противоречивом соотношении с лицом. В стихотворении А. Белого «Маскарад» (1908), кажется, объединяются мотивы уже рассмотренных нами текстов («пара» пьющих масок, капуцина и черта — из «Ледяного дома»; предвещание смерти гостям маскарада — из «Двух судеб») и вместе с тем уже вводятся образы будущего романа «Петербург» — зловещая атмосфера маскарада и «огневое домино», здесь даже «с окровавленным кинжалом». Прилагательное «огневой» превращает бальный напиток в таинственный и опасный эликсир. Но затем Белый создает комическую внутреннюю рифму на основе самой характерной части костюма капуцина, капюшона: «крюшон — капюшон» и больше о нем не говорит:

Огневой крюшон с поклоном
Капуцину черт несет.
Над крюшоном капюшоном
Капуцин шуршит и пьет⁹⁵.

В «Петербурге» (1913) маски-капуцины участвуют в бале-маскараде в доме Цукатовых — «важнейшем поворотном моменте в развитии фабулы романа»⁹⁶ (глава IV, «Сухая фигурочка»). Эпизод начинается с ожидания масок: «Ждали маски. И все не было масок. <...> Масок все-таки ждали»⁹⁷. Затем приезжает «ярко кровавое домино».

Вдруг раздался звонок: вся комната наполнилась масками; ворвалась *вереница черная капуцинов*; *черные капуцины* быстро составили цепь вокруг красного сотоварища, заплясали вокруг него какую-то пляску; их атласные полы развевались, свивались; подлетали и уморительно падали кончики капюшонов; на груди же у каждого на двух перекрещенных косточках вышит был череп; и подплясывал череп.

Красное домино, отбиваясь, тогда бежало из залы; капуцинов черная стая с хохотом погналась за ним вслед; так они пролетели по широкому коридору и влетели в столовую; все сидящие за столом им навстречу приветливо застучали тарелками. — «Капуцины, маски, паяцы»⁹⁸.

Отсюда, кажется, в «Поэме без героя», восстанавливающей в 1940–1943 гг. события 1913 г., возникает, казалось бы, неестественная, а на самом деле закономерная «пара»: «капуцины, паяцы». Нельзя исключить и иных интертекстуальных связей, но буквальное значение слова «капуцины» в данном случае — синоним пропущенного Ахматовой слова «маски».

Этим парадоксом, возобновлением в глухие годы советской власти и войны ушедшего и забытого вполне мирского и даже великосветского значения слова «капуцин» завершается, до поры до времени, его «литературная» история.

Примечания

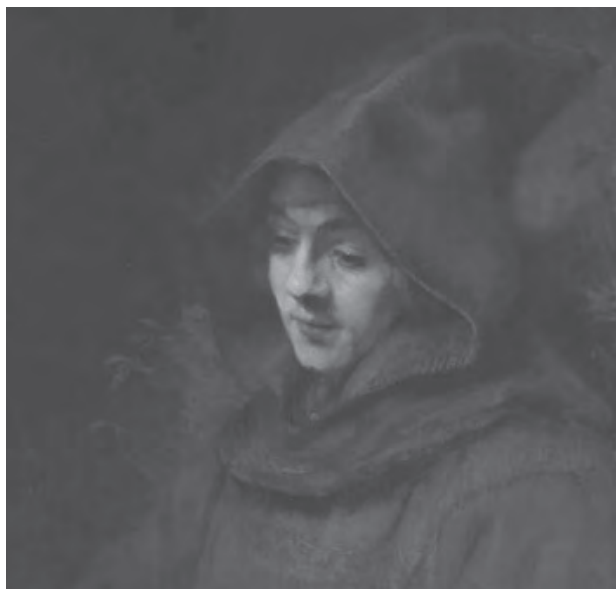
- ¹ Другими ветвями первого францисканского ордена являются собственно францисканцы и «братья меньшие конвентуальные». Второй орден составляют монашки-клариссы, третий — миряне.
- ² Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М., 2000. Т. 1. С. 646.
- ³ Во всех европейских языках поговорки, предостерегающие от ложных впечатлений, утверждают, что не в одежде (а в добродетели) состоит истинный монах: «*Cucullus non facit monachum*» (лат.), «*Labito non fa il monaco*» (ит.), «*L'habit ne fait pas le moine*» (фр.), «*Die Kutte macht nicht den Mönch*» (нем.), «*The gown does not make the friar*» (англ.), «*El habito no hace al moje*» (исп.), «не всяк монах, на ком клобук».
- ⁴ Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 44. Здесь и далее курсив мой. — Л. Р.
- ⁵ Коваленко С. А. Комментарии // Ахматова А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3. С. 526–527.
- ⁶ Крайнева Н. И., Тамонцева Ю. Б., Филатова О. Д. История издания и проблемы публикации «Поэмы без героя» // Ахматова А. Поэма без героя. Проза о поэме. Наброски балетного либретто. Материалы к творческой истории / Изд. подг. Н. И. Крайнева. СПб., 2009. С. 733. Не менее противоречивы истолкования «капуцина» в фрагменте Д. Хармса «Меня называют капуцином» 1938 г. (ср. Хармс Д. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1997. Т. 2. С. 134–135, 454–455).
- ⁷ Орден бенедиктинцев — 529 г.
- ⁸ D'Alatri M. I Cappuccini. Storia di una famiglia francescana. Milano, 1997. P. 9–13.
- ⁹ Undici Dimostrazioni della vera forma dell'abito Istituita del P. S. Francesco // Annali dell'ordine de'frati minori Cappuccini, composti dal Molto R. P. Zaccaria Boverio, ... e tradotti nell'Italiano da Fra Benedetto Sanbenedetti, Predicatore cappuccino. Tomo primo, parte seconda. ... In Venetia, 1643. P. 633–639.
- ¹⁰ D'Alatri M. I Cappuccini. P. 28, 45. Уже францисканцы Иоанн из Пьян дель Карпине (1182–1252) и Гильом де Рубрук (1220–1293) посетили и описали Монгольскую империю.
- ¹¹ Ibid. P. 135–136.
- ¹² Cavazza S. Marco D'Aviano (Carlo Domenico Cristofori) // Dizionario Biografico degli Italiani. V. 69. 2009.
- ¹³ Недавняя «городская легенда» связывает с ним изобретение кофе капучино, на самом деле созданного в XX в. на основе кофе-эспрессо и названного так по цвету, напоминающему коричневую рясу капуцинов, или по молочному пенистому «капошону».
- ¹⁴ D'Alatri M. I Cappuccini. P. 120. Ср. третью главу романа А. Мандзони «Обрученные». См. ниже прим. 36.
- ¹⁵ См. остроконечный капюшон и ср. его же картину «Францисканец» (1659, Лондон, Национальная галерея; ил. 4), где монах носит округленный капюшон. В XIX в. первая

- картина выставлялась в галерее гр. А. С. Строганова в Петербурге, что и породило уже оспариваемую гипотезу, что с ней соотносится юношеское стихотворение Лермонтова «На картину Рембрандта» (1830–1831), упоминающее персонажа в «одежде инок святой» (Ковалевская Е. А. «На картину Рембрандта» // Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 329–330).
- ¹⁶ Littré É. Dictionnaire de la langue Française. Т. 1. Paris, 1963. P. 1143–1144; Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris, 1965, Т. I. P. 634; Robert P. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française / Deuxième édition entièrement revue et enrichie par Alain Rey. Т. II. Paris, 1984. P. 344; Dictionnaire historique de la langue française / Sur la direction de Alain Rey. Paris, 1992. Т. 1, А–Л. P. 346.
 - ¹⁷ Voltaire Œuvres complètes. Oxford, 2013. Т. 43. P. 234–241.
 - ¹⁸ Coutagne D. François-Marius Granet (1775–1849): une vie pour la peinture. Paris, 2008. P. 195–205; ср.: Giuliani R. Gogol' disegnatore: genere e fonti del disegno di copertina delle *Anime morte* // Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo. Scritti offerti a Marialuisa Ferrazzi. Trento, 2011. С. 342. См. также картины из коллекций Метрополитен-музея и Эрмитажа.
 - ¹⁹ Béranger P. J. Chansons nouvelles et posthumes. Paris, 1866. P. 157–158.
 - ²⁰ Задворный В. Л. Святой Франциск и история Францисканского ордена // Святой Франциск Ассизский. Сочинения. М., 1995. С. 33. Они пребывали в России до 1698 г.
 - ²¹ Там же.
 - ²² Там же. С. 34.
 - ²³ D'Alatri M. I Cappuccini. P. 102.
 - ²⁴ Ibid. P. 103.
 - ²⁵ Задворный В. Л. Святой Франциск... С. 34.
 - ²⁶ D'Alatri M. I Cappuccini. P. 103.
 - ²⁷ Bastien P. La diffusion des idées Voltairiennes au XIX siècle: Pigault-Lebrun / Mémoire de maîtrise. Université McGill. Montreal, Québec, 1997. P. 27–31.
 - ²⁸ Нельзя пропустить проблему «Брата Тука» (Frigar Tuck), отшельника из романа «Айвенго» («Ivanhoe», 1819) Вальтера Скотта. На самом деле помещение монаха нищенствующего ордена в Англию XII в. является анахронизмом; тем не менее иногда в читательском сознании он ассоциируется даже с капуцинами (ср. у А. Белого описание С. Пишибышевского-пианиста: «совсем капуцин; мы с такими встречаемся лишь в повестях Вальтера Скотта» (Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 119.)).
 - ²⁹ «A poor monk of the order of St. Francis» (Sterne L. A Sentimental Journey through France and Italy. Oxford, 1984. P. 5).
 - ³⁰ Angelica Kauffman, Der Mönch aus Calais (1780?), «Монах из Кале», Эрмитаж (ил. 6).
 - ³¹ На самом деле монастыри капуцинов управляются не аббатами, а гвардианами (настоятелями).
 - ³² Lewis M. G. The Monk. A romance / Ed. with an introduction by Howard Anderson. Oxford, 1973. P. 18.
 - ³³ Hoffman E. T. A. Die Elixieren des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Capuziners (sic!), Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier... // Sämtliche Werke: in 6 Bd. Frankfurt am Mein, 1988. Bd. 2/2. S. 9–352. На Гофмана, однако, сильное впечатление произвел и настоятель капуцинского монастыря в городе Бамберг (S. 554).
 - ³⁴ Heine H. Romanzero // Sämtliche Werke. Hamburg, 1992. Bd. 3/1. S. 158–172.
 - ³⁵ Schiller F. Wallensteins Lager // Werke. Weimar, 2010. Bd. 8.1. S. 36–41.
 - ³⁶ Manzoni A. I promessi sposi: in 2 v. / a c. di S. S. Nigro. Milano, 2002.
 - ³⁷ Santarelli G. I cappuccini nel romanzo manzoniano. Milano, 1970. P. 15.
 - ³⁸ Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л., 1987. С. 80.
 - ³⁹ Там же. С. 325.

- ⁴⁰ Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002. С. 212. В книге, вышедшей уже после смерти автора, ошибочно утверждается, что в оригинале Амброзио — доминиканец.
- ⁴¹ Капуцин Антоний Гаргиуло, сделавшийся разбойничей атаман, от чего и получил наименование Чертов Брат, а потом возведен был Неаполитанским кардиналом Руффою над многочисленным корпусом генерал <...>: Справедливая историческая повесть. М.: Тип. Ф. Гиппиуса, 1805. [4], 108 с. (Сводный каталог русской книги 1801—1825: В 3 т. М., 2007. Т. 2. С. 160. № 3369. Заглавие оригинала: «Capuzines Antonio Gargiulo. Räuber-hauptman und Feldherr»).
- ⁴² Во французском каталоге иностранной печати за 1802—1803 гг. значится: Antonio Gargiulo, capuchin, chef de brigands, et général; histoire romantique. in - 12. Milan (Journal général de la littérature étrangère, ou Indicateur bibliographique et raisonnée des livres nouveaux. Troisième Année. I, comprenant les mois de Vendémiaire à Ventôse, an XI. Octobre 1802 à Mars 1803. A Paris Chez Treuttel et Würtz. An XI de la République Française. 1803).
- ⁴³ Barra F. Michele Pezza detto Fra' Diavolo: vita, avventure e morte di un guerrigliero dell'800 e sue memorie inedite. Cava de' Tirreni, 1999. P. 32. Дела Неаполитанской республики конца XVIII в., с участием Брата Дьявола и настоящих капуцинов, посвящен позднейший исторический роман Александра Дюма «Сан Феличе» («La San Felice» (sic!), 1863—1865).
- ⁴⁴ Писемский А. Ф. Люди сороковых годов // Собрание сочинений: В 5 т. М., 1983. Т. 4. С. 165.
- ⁴⁵ Григорьев А. А. Воспоминания. М., 1988. С. 73.
- ⁴⁶ Там же. С. 72.
- ⁴⁷ Там же. С. 72—73.
- ⁴⁸ Les Barons de Felsheim, histoire allemande, qui n'est pas tirée de l'allemand; par Pigault-Le-Brun, auteur de l'Enfant du Carnaval ... I[-IV] A Paris: [...] l'an VI—IX [1797—1801].
- ⁴⁹ Прекрасный паж, или Арестант Шпандау; соч. Пиго-Лебрюна / Пер. с франц. [Александра Васильевича Иванова]: В 4 ч. М., 1811—1812.
- ⁵⁰ Прекрасный паж. М., 1812. Ч. 3. С. 25.
- ⁵¹ Там же.
- ⁵² Там же. С. 37.
- ⁵³ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л.: АН СССР, 1939. Т. 3. С. 237. До итальянского периода, в «Записках сумасшедшего» Гоголь соотносил образов капуцинов с Испанией инквизиции (Там же. С. 208—212).
- ⁵⁴ Григорьев А. А. Гоголь и его последняя книга // Русская эстетика и критика 40—50-х годов XIX века / Подгот. текста, сост., вступ. статья и примеч. В. К. Кантора и А. Л. Осповата. М., 1982. С. 112.
- ⁵⁵ Назовем только к примеру статьи В. Гасперович, Р. Джулиани, В. Ш. Кривоноса, Л. Я. Паклиной; Дж. Броджи Беркоф, Е. Толстой, К. Соливетти, М. Виролайнен, В. Паперного, А. Романо, М. Вайскопфа, опубликованные в сборниках «Образ Рима в русской литературе» (Рим; Самара, 2001) и «Гоголь и Италия» (М., 2004); статьи И. Л. Гетмана, Н. И. Ищук-Фадеевой, Р. Джулиани, В. Д. Денисова, В. П. Михеда, напечатанные в сборниках серии «Гоголевские чтения»; статьи А. С. Бодровой и Р. Джулиани в книге «Н. В. Гоголь. Новые материалы и исследования» (М., 2009); а также: Владимирова Т. Л. Римский текст в творчестве Н. В. Гоголя. Томск, 2010.
- ⁵⁶ Джулиани Р. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный Рай. М., 2009. С. 131—133.
- ⁵⁷ Там же. С. 201.
- ⁵⁸ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Л.: АН СССР, 1952. Т. 11. С. 202.
- ⁵⁹ Анненков П. В. Н. В. Гоголь в Риме летом 1841 года // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников / Ред., предисл. и коммент. С. И. Машинского. М., 1952. С. 284.
- ⁶⁰ Анненков П. В. Парижские письма. М., 1983. С. 31.
- ⁶¹ См. письмо матери от 22 декабря 1837 г. (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 118—119).
- ⁶² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 251—252.

- ⁶³ Ср. рассказ Л. Андреева «Иуда Искарот» (Андреев Л. Н. Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб., 1913. Т. 3. С. 107).
- ⁶⁴ Его описание заимствовано Д. Мережковским в романе «Леонардо Да Винчи» (кн. 5, гл. I): «Брат Чипполо, босоногий францисканец, низенький, рыжий, с веселым лицом» (Мережковский Д. С. Воскрешение боги. (Леонардо Да Винчи) // Полн. собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 134).
- ⁶⁵ Одовский В. Ф. Русские ночи. Л., 1975. С. 28.
- ⁶⁶ Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог (К—Я). СПб.: Palace Editions, 2007. С. 226 (ил. 7).
- ⁶⁷ Саруссини де Сорренто (ГРМ, Отдел рисунка, инв. № Р-44056, Р-44119). В переводе с итальянского фраза означает скорее «Капуцинов из Сорренто».
- ⁶⁸ http://www.italica.rai.it/scheda.php?scheda=paeseincant_5
- ⁶⁹ <http://www.villagardenhotel.com/quadri.php> [Сайт гостиницы, занимающей место монастыря, 24.8.2013]
- ⁷⁰ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 149.
- ⁷¹ Там же.
- ⁷² Там же. С. 150.
- ⁷³ Там же. С. 151.
- ⁷⁴ Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 63. Л. 19, 37, 38, 47. Отсюда, возможно, живописные фигуры капучинов со спины, заменяющие обычных туристов в цилиндре, перекочевали в такие рисунки, как «Villa Pamphili 8/20 janvier» и «Villa Mattei 13/25 Генв.» (Там же. Л. 21, 36). Ср. в записной книжке поэта эскиз Виллы Памфили, где монах отсутствует (Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 59. Л. 32).
- ⁷⁵ Напр. «Альбано 15/27 Castel Gandolfo из окна Кап. Мон.» (Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 63. Л. 41).
- ⁷⁶ Государственный Русский музей. Живопись. Первая половина XIX века. Каталог (А—И). СПб.: Palace Editions. 2002, С. 186 (ил. 8).
- ⁷⁷ «Дано самим В. А. Жуковским его (зачеркнуто) единственная картина масляными красками, его руки. Campagna di Roma. Villa Mattei».
- ⁷⁸ Ф. 286. Оп. 2. Ед. хр. 63. Л. 42.
- ⁷⁹ 15 (27) декабря; 13 (25) января, пятница (Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 14. С. 143, 150).
- ⁸⁰ Гравюра, в настоящее время хранящаяся в Британском музее, определяется как «Два монаха на балконе над озером, опершихся на барьер, один указывающий на крест на горе направо» (ил. 10).
http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1444707&partId=1&people=116479&periodA=116479-2-60&page=1
- ⁸¹ Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. Т. 14. С. 113, 209.
- ⁸² Майков А. Н. Избр. произведения. Л., 1977. С. 85—87.
- ⁸³ Там же. С. 91—92.
- ⁸⁴ Майков А. Н. Неаполитанский альбом // Отечественные записки. 1862. № 12. С. 329.
- ⁸⁵ Там же. С. 158.
- ⁸⁶ Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 1. С. 23—25. Более подробный и сочувственный анализ см.: Там же. С. 343—344.
- ⁸⁷ Гумилев Н. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 2005. Т. 6. С. 90.
- ⁸⁸ Вигель Ф. Ф. Записки / Ред. С. Штрайха. М., 2000. С. 546.
- ⁸⁹ Порошин С. А. Записки, служащие к истории ... вел. кн. Павла Петровича... СПб., 1844. С. 53.
- ⁹⁰ Словарь современного русского литературного языка Академии наук. М.; Л., 1956. Т. V. И—К. С. 794.

- ⁹¹ Лажечников И. И. Соч.: В 2 т. М., 1986. Т. 2.
- ⁹² Григорьев А. А. Два эгоизма // Одиссея последнего романтика / Сост., вступ. ст. и примеч. А. Осповата. М., 1988. С. 229–230. На самом деле так делали монахи ордена траппистов.
- ⁹³ Григорьев А. А. Воспоминания. С. 229–230.
- ⁹⁴ Писемский А. Ф. В водовороте // Полн. собр. соч.: В 8 т. СПб., 1911. Т. 7. С. 231–232.
- ⁹⁵ Белый А. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 127.
- ⁹⁶ Долгополов Л. К. Творческая история и историко-литературное значение романа А. Белого «Петербург» // Белый А. Петербург. М., 1981. С. 531.
- ⁹⁷ Белый А. Петербург. М., 1981. С. 156.
- ⁹⁸ Там же. С. 160.



Ил. 1. Рембрандт. Титус в образе монаха
(1660, Амстердам, Государственный музей)



Ил. 2. Рембрандт. Читающий монах (1661, Хельсинки,
Финская Национальная Галерея)



Ил. 3. Рембрандт. Монах в кукурузном поле (ок. 1646, Лондон, Британский музей)



Ил. 4. Рембрандт. Францисканец (1659, Лондон, Национальная Галерея)



Ил. 5а. Франсуа Мариус Гране. Внутренний вид хоров в церкви
Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме
(1814—15, экземпляр Метрополитен Музей)



Ил. 5b. Франсуа Мариус Гране. Внутренний вид хоров в церкви
Капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме
(подарена художником Александру I. 1821 г., экземпляр Эрмитажа)



Ил. 6. Ангелика Кауфман. Монах из Кале (1780?, Эрмитаж)



Ил. 7. Сильвестр Феодосиевич Щедрин. Терраса на берегу моря.
Капуччини близ Сорренто (1827, Русский Музей)



Ил. 8. Жуковский. Два монаха на террасе Виллы Маттеи.
Вид на Римскую Кампанию (1839, Русский музей)



Ил. 9. Панорама озер Альбано и Неми



Ил. 10. Карл Генрих Антон Мюке. Два монаха над озером
(Рим, 1840, Британский музей)

«Антипаломничество»: киевские путешествия князя И. М. Долгорукого на фоне малороссийских травелогов начала XIX в.

Инна Булкина (Киев, Украинский центр культурных исследований)

Князь И. М. Долгорукий известен главным образом как поэт, автор знаменитой сатиры-шиболета «Авось» и сборников «Сумерки моей жизни» и «Бытие моего сердца». В последние годы был переиздан основной корпус его мемуарных текстов¹, однако путевые заметки, к которым он отсылает по ходу своих мемуаров и которые были впервые опубликованы в 1869—1870 гг. в «Чтениях в обществе истории и древностей российских», предметом специального научного интереса и научного комментирования не стали. Укажем лишь на конспективную статью М. Мельцина «Памятные места Украины в мемуарах и путевых заметках кн. И. М. Долгорукого: знаменитое и лично значимое»². Задача автора этой статьи состоит в том, чтобы обозначить место путевых заметок в мемуарном корпусе и разъяснить биографические обстоятельства двух «украинских» путешествий.

Мы попытаемся более подробно остановиться на текстах этих путешествий, в частности на киевских главах. Они неоднозначны и, как мы попытаемся показать, всерьез расходятся и с каноном киевских сакральных «хождений», и с характерными для начала XIX в. образцами «сентиментального путешествия».

Путевые заметки князя И. М. Долгорукого представляют собой литературно обработанные «подневные записки», дневники его путешествий. В 1810 г. князь с семьей отправляется из Владимира в Одессу, ставшую на тот момент новым «модным местом», так называемым «Парижем для бедных», и затем возвращается назад через Киев. В 1817 г. он едет уже непосредственно в Киев. У этих путешествий — свой биографический сюжет. Первое путешествие князь предпринимает, будучи владимирским губернатором, во второй раз он отправляется на юг в «статусе» частного лица, что несколько меняет обстоятельства поездки и отчасти сказывается на настроении и впечатлениях. Хотя, по большому счету, излишняя раздражительность тона, характерная для всех этих текстов, связана не столько с путевыми впечатлениями, сколько с собственными несчастьями князя: он составлял эти записки в черное для себя время — сразу по возвращении из первого путешествия последовала череда доносов, он был отставлен от дел и с той поры занимался литературной деятельностью за неимением никакой другой.

Но с Киевом у князя был связан сюжет другого рода. Киев для всех Долгоруких — город не чужой, он вписан в семейную историю. Здесь во Флоровском монастыре постриглась в монахини и впоследствии была похоронена княгиня Наталья Борисовна Долгорукая (схимонахиня Нектария).

Князя привозили сюда еще ребенком, и он часто об этом пишет, большинство поминаемых в путешествии киевских церковных иерархов для него — люди из детства. Наконец, и сам он в 1817 г. привозит сюда своих детей. Для семейного клана Долгоруких Киев связан не только с могилой княгини Натальи Борисовны, здесь живет и сестра князя Елизавета Михайловна, она замужем за черниговским помещиком В. Л. Селецким.

Таковы личные обстоятельства автора этих путевых записок. Но помимо биографического плана мы читаем этот текст на фоне малороссийских и киевских путешествий того времени — как тех, которые князю были известны, так и тех, что были написаны позже, но так или иначе оставались в каноне. Тем заметнее в этом контексте своеобразие долгоруковского путешествия, которое, как мы попытаемся показать, намеренно оппонирует сложившемуся канону, как сакральному, так и светскому.

В начале XIX в. путешествие в Киев в большинстве случаев было составной частью путевых заметок о Малороссии или о Юге России. Для российских путешественников Правобережная Украина — новая земля, недавно присоединенная к России, и мы находим здесь несколько типов «путешествий».

Первый — просветительский, отчасти продолжающий традицию средневековых «хожений»: такое путешествие, прежде всего, источник сведений — этнографических, географических и исторических.

Второй — сентиментальный: чувствительный путешественник — в первую очередь читатель, а затем уже зритель. Он открывает для себя «полуденную Авзонию», «страну обилия и приятностей», древнюю опоэтизированную землю, историческую «прародину»³. С этой моделью зачастую связано разочарование: книжные впечатления расходятся с малороссийской реальностью, путешественники находят все меньше свидетельств «историчности» Киева и Чернигова, но много «современности», много суетливой «чужеплеменной» пестроты.

Характерная черта всех малороссийских путешествий — стилистическое выделение «киевских глав»: при приближении к Киеву тон путешественников меняется, и светское путешествие превращается в «паломничество». Образцом здесь служит «Хождение игумена Даниила». Приближение к святому городу описано так:

Город Иерусалим стоит в дебрях, около него высокие каменные горы. Когда подходишь близко к городу, то сперва виден столп Давидов, а затем, пройдя еще немного, видны Елеонская гора, церкви Святой Святых и Воскресения, где хранится гроб Господен, а затем видится весь город. Тут, близ города, на пути находится пологая гора, на этой горе люди слезают с коней, молятся и поклоняются церкви Воскресения и на виду города. Бывает тогда радость великая всякому христианину, увидевшему святой город, плачут люди от радости. Никто не может не прослезиться, увидев желанную землю и святые места, где Христос претерпел мучения ради людей. Отсюда все пешком идут с радостью великой к городу [Книга хожений: 210]⁴.

Как правило, путешественники подъезжали к Киеву через Бровары и пробирались через Броварской лес с его вязкими песками. В Броварах они ночевали и уже наутро переправлялись через Днепр. Канонический зачин киевского путешествия-паломничества — утренний пейзаж с видом на Киево-Печерскую лавру: сначала все скрыто облаками, затем при первых лучах солнца вдруг появляются золотые маковки церквей.

Багровое зарево возвещало нам появление Феба, мрачные тени исчезали, солнце начинало восходить. Первые лучи его падали на вершины Заднепровских гор. <...> Отъехавши 15 верст, мы увидели Киев, увидели — и изумились величественным зрелищем высокой и крутой горы, на которой посреди многих златоглавых церквей и едва видимого в отдалении города возвышался ужаснейшей величины колосс, блистающая вершина коего, казалось, была сокрыта в облаках. Вид города, в котором предки наши получили первое понятие о всемогущем Творце; вид храмов Божиих, скрывающих в себе столько священного, и торжествующая при восхождении солнечном природа возбудили во мне высокие и приятные чувствования [Левшин: 83, 85–86].

Иерусалимский столп Давидов здесь замещает лаврская колокольня. Светскому путешественнику — харьковскому студенту и будущему историку Алексею Левшину — колокольня представляется ужаснейшей величины колоссом. Митрополит Платон сух и прозаичен: колокольня кажется ему «некоторым высоким столбом», но он и подъезжает к Киеву вечером, не к восходу солнца, а к закату (это важно, учитывая символическую составляющую киевского пейзажа и киевской топографии):

...Доехали до села Бровары <...> отселе дорога почти голый песок до самого Киева, без малого за 20 верст, по обеим сторонам кустарник и мелкий сосновый или дубовый лес; и вид представляет невеселый. <...> Верст за 20 увидели мы колокольню Печерской лавры; но как было время к вечеру, и несколько мрачно, то она казалась нам некоторым высоким столбом [Путешествие: 39].

Доктору Оттону фон Гуну киевские вершины видятся Монбланом:

Однако ж мы приехали к сему святому граду слишком рано, ибо он подобно Монбланку был от любопытного взора нашего сокрыт облаками; но чем ближе подъезжали к Днепру, тем более прогоняло восходящее солнце густой осенний туман, и мы узрели пред собою сию с вечностью спорящую твердыню России во всем ее великолепии и силе, нашли ее непобедимую извне по крепкому ее положению, непобедимую и изнутри по первоначально в ней основанному престолу веры и Христианского закона [Гун: 100].

Андрей Глаголев описывает град небесный:

Утро было тихое и ясное, когда мы выехали из селения Бровар. Через сосновый зеленеющий бор, на западной части небосклона, над серою грядю тумана, открылся Киев. Священный город стоял как бы на воздухе или на небе,

и лучи восходящего солнца, горя на златоверхих его храмах, представляли зрелище величественное и на земле новое! [Глаголев: 79—80]

Наиболее характерным образом символический иерусалимский план «киевских хождений» представлен в «Путешествии по святым местам» Андрея Муравьева: реальная география заменяется там сакральной, и паломник не замечает противоречия. Путешественники из России, как правило, приближались к Святыне не с запада (как в канонических «хождениях»), а с востока. Колокольня и отраженный солнечный блеск, от нее исходящий, находились, соответственно, на западе (так и у Глаголева). Но поскольку Андрей Муравьев мыслит Киев Иерусалимом, для него блеск Лаврской колокольни подобен «молнии, исходящей от востока»:

Далеко впереди блеснула внезапно золотая глава колокольни Печерской, как <...> от времени до времени зажигался предо мною ее путеводительный Форос, увенчанный спасительным знаменiem креста! — Не так ли внезапно возникнет он и в день пришествия Сына Человеческого, которое будет по словам Евангелия так же как молния, исходящая от востока и блистающая до запада [Муравьев: 1—2].

Подмена реальной топографии символической и намеренное нагнетание эмоции особенно заметно именно у светских путешественников. Между тем тон канонического «хождения» един: там нет «лирических отступлений», такой путевой текст представляет собой последовательное изложение полезной и необходимой для паломника информации. Ближе всего к каноническому «хождению» «Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 году». Это путешествие было издано отдельной книжкой в 1813 г. в Петербурге. Вероятно, обрабатывая собственные путевые впечатления, князь Долгорукий помнил о путевых записках митрополита — они были знакомы и часто беседовали. «Путешествие» митрополита Платона — сухое и обстоятельное, лишенное литературных аллюзий и экзотических пассажей, которыми изобилуют сентиментальные и романтические паломничества. Подобно игумену Даниилу, создатели «хождений», изначально расписываясь в собственном ничтожестве перед Святыней, удерживались от каких бы то ни было комментариев. Более всего они заботились о топографии, статистике, детально описывали внутренность храмов, и это всякий раз делает митрополит Платон. Этому образцу пытается следовать и князь Долгорукий, но неизбежно сбивается на язвительный комментарий:

Храм пространный и хорош, письмо старинное. Народу было много для воскресенья. <...> Певчие кричали во весь голос, басы ревели без всякого вкуса; обедня шла до полудня, и, к несказанному отягощению православных, пресвитер рассудил пощеголять проповедью. Я ушел, не дослушавши конца, и он верно принял меня за невежу [Долгорукий 1869: 205].

Светские авторы ищут в путешествии свежих впечатлений, а не спасения в сакральном смысле. Чувствительные путешественники предпочитают доверяться воображению, рисуют не окрестные пейзажи, но пейзаж своей души. Про малороссийское путешествие князя Шаликова [Шаликов] рецензенты писали в свое время, что автор мог и не выезжать из Москвы⁵. Светский травелог, как правило, ориентирован на модное литературное направление и популярных авторов, за паломником всякий раз встает усердный читатель Стерна и Дюпати, Шатобриана и Ламартина.

В начале XIX в. самым популярным «малороссийским путешествием» было подражательное карамзинистское «Путешествие в Полуденную Россию» Владимира Измайлова с эпиграфом из Дюпати: «Другие привозят мраморы, медали, произведения природы, я возвращаюсь с ощущениями, чувствами и идеями». Измайлов сознательно следует автору «Писем русского путешественника», именно посредством Карамзина он обратился и к «Письмам из Италии» Дюпати, к идее «Полуденной Авзонии» с ее «историческими воспоминаниями»⁶. Но если в «исторических воспоминаниях» Измайлов следует за Дюпати, то в аллегорических видениях он уподобляется Хераскову и Радищеву. При подъезде к Киеву измайловский «повествователь» оказывается в густом лесу. Это, как мы помним, общее место: все путешественники при подъезде к Киеву пробираются через Броварской лес. Одни акцентируют внимание на песке, в котором завязают лошади, другие создают символические грозные пейзажи: гроза собирается над лесом, но небо моментально проясняется при приближении к Печерской святыне. Измайлов населяет лес видениями и «историческими воспоминаниями»: перед путешественником по очереди предстают старец, женщина и бледная дева, они рассказывают о своих испытаниях, «оживляя» перед его глазами «историю нашего отечества». Точно так же Алексей Левшин, завязая в броварских песках, вспоминал «Слово о полку Игореве». В целом исторические аллюзии, возникающие при подъезде к Киеву, призваны перевести временной план и несколько откорректировать оптику малороссийского путешественника: Малороссия ассоциировалась с новейшей историей, но Киев должен был обратить читателя к славянским древностям.

Итак, приближаясь к малороссийской столице, чувствительные путешественники мыслили себя паломниками и предавались «воспоминаниям историческим». В таком контексте мы вправе ждать от князя Долгорукого впечатлений того же литературного порядка. Однако ничего подобного экзистенциальному символизму Андрея Муравьева или сентиментальному визионерству Вл. Измайлова мы здесь не найдем. «Исторические воспоминания» à la Дюпати подвергаются решительной ревизии. Будь князь менее придиричлив и раздражителен в своих киевских записках, его слог скорее походил бы на сухие замечания митрополита Платона. И в чем Долгорукий с митрополитом решительно сходится (не исключено, что это было предметом их бесед) — в характеристике сравнительной «новизны» киевских древностей.

Платон: Весьма примечательно, что хотя церковь Софийская, Печерская, Николаевская и прочие <...> суть древние, и иные более 700 лет; <...> но явно видимо, что во всех тех церквах образа, иконостасы, росписание стенное, все не показывают древность, а представляют, что они или недавно писаны и деланы, или в XVII, или в XVIII столетии. Много в Москве и в других городах около Москвы можно найти образов, иконостасов и росписаний, которые более изъясняют древность, нежели все оные, где была колыбель веры. Видно, что разные вражеские разорения все древнее уничтожили и заставили все вновь соорудить [Путешествие: 51–52].

Князь Долгорукий: Киев стар, но древность его не так видна, не так осязательна, как Новгородская. Там столетия на каждом церковном здании, на всяком шпиге колокольни, явственно изображены и свидетельствуют долговременность того города; здесь все что-то новое, больше моды, меньше старины [Долгорукий 1869: 262].

Митрополит делает акцент на «возобновлении» киевского православия (на том, что позже стали называть «могилянским ренессансом»), фактически он пишет о прерывании исторической традиции. А князь Долгорукий поминает о моде: суетность и тщеславие киевских святых станут едва ли не первым и главным сюжетом его киевских записок.

Князь не избежал канонического «въезда», хотя здесь он краток и обходится одной фразой: «Верстах в десяти от города видна уже Лаврская колокольня, и я от радости затрепетал» [Там же: 253].

По прибытии в Киев путешественники приступали обычно к осмотру святых, и в зависимости от того, где они останавливались — в Лавре или в Михайловском монастыре, киевские записки начинались или с описания мощей св. Варвары, или с собора Успения в Лавре. Но чаще все-таки традиционный паломнический маршрут начинался в Лавре. Много позже его описал Лесков в «Печерских антиках»:

«Богомул» (в собирательном смысле) идет по Киеву определенным путем, как сельдь у берегов Шотландии, так что прежде «напоклоняется усім святым печерским, потім того до Варвары, а потім Макарию софійському, а потім вже геть просто мимо Івана до Андрея и Десятинного и на Подол». Маршрут этот освящен веками и до такой степени традиционен, что его никто и не думал бы изменять [Лесков: VII, 206].

Этот маршрут, по выражению Лескова, имеет наклонное направление — от Лавры вниз, на Подол.

В самом описании киевских святых тоже был свой «канон». Перечисляя достопримечательности, туристы, как правило, следуют за путеводителем. Малороссийские путешественники тоже следовали за тогдашними путеводителями по Лавре и киевским святыням: описание «киевских достопамятностей» вышло в 1786 г. приложением к Путешествию Екатерины II и многократно переиздавалось, затем описания Лавры и монастырей последовательно составляли киевские митрополиты. Но здесь князь Долгорукий решительно уходит от лаврских «путеводителей»:

...Кто здесь бывал, тот верно имеет или читал книжку, в которой помещено подробное описание всех ее (Лавры. — *И. Б.*) памятников и красот. Всякий на все глядит своими глазами. <...> Я коснусь только того, что преимущественно заняло меня [Долгорукий 1869: 263].

Затем следуют «частные впечатления», которые не просто расходятся с общепринятыми, но шокируют даже публикатора О. М. Бодянского, а рукопись попала к нему через полвека после ее создания.

Первое и, наверное, самое сильное разочарование, многое определившее в этом антипаломничестве, связано с основным биографическим сюжетом долгоруковского путешествия. Главной его целью, как признается сам князь, был гроб бабки, Натальи Борисовны, схимонахини Нектарии. Когда князь писал, что именно этот гроб — главный предмет и цель его киевского путешествия, он не мог не предполагать иерусалимскую аналогию с Гробом Господним, к которому стремились паломники. Схимонахиня Нектария велела похоронить себя перед самым входом в Лавру, рядом с могилой сына, Дмитрия Ивановича:

Над сими остатками положены были, наравне с чугунным полом, две чугунные же плиты с надписями; но как шествовал через Киев Государь Павел в чужие края, тогдашний митрополит Киевский⁷ рассудил приказать доски повернуть гладью вверх; причина этого неизвестна. С тех пор надгробные доски так и остались; надписей не видно, все через них ходят. И мне, когда я подошел к вратам собора, какое-то внутреннее предчувствие сказало: «Падай! Это та, кого ты ищешь» [Долгорукий 1869: 253].

Унижение останков, разумеется, не в попирании, не в том, что «все через них ходят», но в отсутствии надгробий, фактически — в уничтожении памяти. О. М. Бодянский здесь делает примечание, что «Екатерина велела оградить могилы Долгоруких решеткой» и «ныне про них сообщают боковые надписи на Трапезной церкви при входе в Успенский собор». Трудно сказать, почему князь не заметил этих надписей в 1810 г., но в первом путешествии он ни о чем подобном не упоминает, сообщая лишь, что нашел старого монаха, который показал ему настоящую плиту, под которой похоронена бабка. Характерно, что уже во втором путешествии, семь лет спустя, князь все же увидел «поставленные на стенах против гробниц ее и сыновней медные доски с надписью» [Долгорукий 1870: 138–139].

Еще один момент, связанный с оскорблением памяти бабки (так, по крайней мере, казалось князю), происходит в ризнице:

...В ризнице — кажут любопытным три ризы, кои приложила бабка моя. <...> Она конечно не с тем дала их в Лавру, чтоб их показывали. Я прошу прощения у всех духовных властей; но для меня всегда казаться будет неприличным, что из ризниц сделались ломбарды, где собраны разные драгоценности, кои показываются за деньги [Долгорукий 1869: 267].

С точки зрения духовной власти, здесь не происходит ничего «неприличного»: дорогие ризы не просто выставлялись для обозрения, они

и использовались в дни праздников, но для автора записок здесь принципиально сравнение ризницы с ломбардом. И дальше этот мотив («торгующие в храме») становится навязчивой идеей «киевской главы». Характерно, что князь досадует и когда монахи слишком активно что-то пытаются продать, и когда они, наоборот, активности не проявляют:

Монахов мало, или они ленивее, или, может быть, бескорыстнее прочих известных обителей: в иных по два, по три бегут за богомольцем, чтоб убедить его отслужить молебен и получить что-нибудь за то; а здесь насилу добьешься с большими поклонами, чтобы монах отправил службу: это случилось со мной.

Хуже всего то, что в самой церкви, позади столбов, в трапезе, сидит монах за столом, записывает подаяние, ведет бухгалтерию и рассчитывается с православными в копейке, в денежке; весь этот порядок мог бы быть соблюден вне храма, а не в нем: канцелярия в церкви есть что-то отвратительное. А на паперти старички монахи продают крестики и образа: народ около их шевелится: тот передал и просит сдачи, другой переплатил, монах ловит за платье; часто шум, брань, я чаю, и драка: какое бесчинство! [Там же: 264].

В этом сюжетном ряду характерно еще одно замечание: образа — в Лавре и других киевских церквях — спускаются с царских врат. Князь Долгорукий приводит объяснение священника и дополняет его своим собственным:

Все то, что удалено от прикосновения человеческого, кажется ему священнее тех вещей, кои всегда удобно осязать может; особливо же сошествие образа сверху вниз поражает сильно воображение простолюдинов. Согласился я на эту причину, но проворчал ему тихонько и свою: «Если бы образ лежал на налое, всякая бедная старушка, сирота или недужный, мог бы дотащить до него и поцеловать икону; но когда ее надобно спустить, то наперед следует попросить о том монаха, и за труд его потом дать денег, не так ли, святой отец?» Преподобный замолчал [Там же: 265].

С неподобающей суетностью князь сталкивается и в Михайловском монастыре, при виде мощей св. Варвары. Святая Варвара — одна из самых «народных» (в суеверном смысле) киевских святых, она способна излечить от болезней — по городским преданиям, она спасала и от чумы, и от холеры. Предметы, приложенные к ее мощам, обладали целительной силой. Как правило, это были разной ценности крестики и колечки⁸, монахи в самом деле торговали ими прямо из раки.

В ногах тарелка с кольцами; после умильных вздохов и молитвословий, их выбирают в самом гробе, как в ящике: монахи торгуются и просят подороже, а богомольцы, не теряя головы, хотят достать их подешевле: шум да крик. Какая неблагопристойность! [Там же: 273]

И спустя семь лет, во втором киевском путешествии, князь наблюдает ту же картину и описывает ее в том же тоне, разве что чуть меньше патетики и больше иронии:

У гроба святой Варвары то же происходит, что и прежде: пропасть образов, колец, крестов и всего наложено в раку, и торг идет своим порядком. Кто берет оттуда хлопчатой бумаги для ушей от простуды, кто в пузырек цедит масло для смазывания ресниц от офталмии, иные заимствуют ладан для окуривания себя во время грома. Замолчим из почтения к святыне! [Долгорукий 1870: 112]

В первом киевском путешествии князь проследовал по описанному Лесковым традиционному маршруту, ни разу не впадая в паломнический пафос, но всякий раз отмечая суеверную и корыстную суету вокруг «киевских святынь». Даже спустя полвека это шокирует публикатора путевых записок, Ореста Бодянского. Примечания его поначалу носят «фактологический» характер: он пытается оппонировать автору, указывая на некоторые детали, которые, по его мнению, не соответствуют «разоблачениям». Но раздражение публикатора нарастает, и комментарии становятся все более эмоциональными: «Слишком строг приговор, и потому односторонен», замечает он о «лаврских» страницах «Путешествия» [Долгорукий 1869: 269]. Когда же наконец князь спускается в пещеры и сначала сетует, что мощи Нестора не вынесены в собор и им мало почестей оказано⁹, а затем и вовсе рассуждает о неуместности службы в пещерах:

Я не нашел, чтоб прилично было возсылать Богу жертву хвалы и восклицания в недрах земли, где никакой луч дневного света не проходит. Какое сообщение света с тьмою! Не мертвые восхвалять тя, Господи, но мы, живые. Спаситься можно везде <...> рука Божия везде и мы от нее нигде не скроемся. Так, конечно! Но когда мы слушаем обедню, когда купно с служителем Веры говорим: «Горе имеем сердца», то к небесам и взор наш обращаться хочет. <...> Мы его ищем выше звезд, а не посреди тленных гробов человеческих. <...> Но суеверие долго еще питаться будет вещественностью. Пусть мое рассуждение назовут энтузиазмом пылкого воображения. Согласен. Но что же религия? Восторг в самой высшей степени [Там же: 273–274], —

Бодянский позволяет себе заметить: «Оно таки то и есть и при том напрасный и неуместный. Это не совсем точно и сбивчиво».

В целом князь предстает на этих страницах персонажем парадоксальным и непоследовательным, но вполне характерным для промежуточной эпохи: *чувствительным просветителем*. Он ратует за свое право на «частный взгляд» и «частное впечатление» и с вольтерьянским пылом обличает суеверия, в которых погрязло киевское духовенство. Разоблачение суеверий — общий мотив его путевых записок, и киевские главы здесь не составляют исключения, напротив, они выглядят сравнительно корректно после уманских страниц, где князь обличает «суеверия иудейские».

Из Лавры и Михайловского монастыря князь по «наклонному маршруту богомула» проследовал на Подол, и здесь тон его меняется. Он становится снисходительнее в описании суеверий, и сами суеверия отныне — признак «чувствительности»:

Понятия о Божестве определяли самый тесный и материальный смысл, и поставленный раз на Восток стол, или дверь, не могли без потрясения совести Православных быть перенесены на Запад. Чувствительность одолевала все усилия разума, и он сквозь плотную свою оболочку едва наконец мог пробиться [Там же: 290].

Спустившись на Подол, князь из раздраженного «просветителя», борца с суевериями и разоблачителя духовных властей, становится «частным человеком». Самый нижний из киевских монастырей, Флоровский, «освящен» для него памятью детства и семейным культом Долгоруких, пред его святынями нет места «предрассуждению», и князь не видит или не желает видеть здесь суеты и корысти, одно лишь смирение:

Могилы игумений Апраксиной и Милославской. Над гробом и той, и другой никто пышных памятников не ставил: смирение Христианское не ищет суеты мирской.

Соборная церковь: сосуд самый крошечный и под ним подписано: здесь кровь Иисуса Христа. На что спрашивать: кто и откуда ее доставил? Как она до сих дней сохранилась? Мы в храме, все свято в доме Божиим: поклонимся и дадим веру преданию многих веков [Там же: 286].

И с редким на этих страницах поэтическим восторгом описывает князь Андреевскую гору, она стала его любимым киевским местом, и когда в 1817 г. он приезжает в Киев с детьми, он приводит их сюда:

...Отсюда виден весь Днепр и по ту сторону его сыпучие пески, открытая Москвитская дорога, направо овраги, буераки, пропасти, окружающие гробы Святых и мирное жилище их в прохладных пещерах; налево, рядом с волнами Днепра, открывается Подол со всеми своими зодческими красотами и кажется вам город в воде. Обольщение взора превосходно! Не здесь ли Иисус искушаем был диаволом, когда он за один себе поклон сулил ему все, что с высоты показал? [Там же: 284]

С Андреевской горы на закате князь Долгорукий прощается с Киевом. В путь князь и его спутники отправляются утром, но, кажется, здесь мы имеем тот редкий случай, когда пейзаж у Долгорукого становится символическим: киевская глава открывается утренним видом на Лавру, солнце находится на востоке, а прощается он с Киевом с Андреевской горы на закате.

Заметим, что культ Андреевской горы зародился достаточно поздно, и мы можем определить момент ее литературной канонизации. В 1800—1810-х гг. барочная Андреевская церковь — сравнительно «недавнее сооружение», она была построена в середине XVIII в. по заказу императрицы Елизаветы Петровны. В 1830-е гг. Андреевская гора становится любимым киевским местом Жуковского, Гоголя и Максимовича. В 1866 г. здесь поселяется Андрей Муравьев, его навещают Тютчев и Апухтин, и гора с ее храмом утверждаются в антологиях киевской поэзии. Но начало этого

поэтического культа легко фиксируется: впервые Андреевская гора и венчающая ее церковь стали центральным местом киевского путешествия у Вл. Измайлова. В своих аллегорических видениях он тоже избежал канонического «маршрута богомула» и от созерцания Днепра сразу обратился к описанию Андреевской горы и ведущей к церкви лестницы. Она ему представлялась лестницей Иакова, соединяющей Бога и человека:

Как великолепно возвышенная Церковь Андрея Первозванного! <...>
Тысячи столпов прикасаются к облакам, соединяя, кажется, Небо и Землю.
Прекрасна и цепь каменных ступеней, служащая <...> эмблемой лестницы,
которая соединяет Бога с человеком, и по которой Дух последнего возносится
к величеству Первого [Измайлов: 172].

«Путешествие» Вл. Измайлова было чрезвычайно популярным, «образцовым» текстом, в первой половине XIX в. оно многократно переиздавалось, пародировалось и перепечатывалось в хрестоматиях. «Прочувствованный» Измайловым образ Андреевской горы и «лестницы Иакова» затем едва ли не дословно повторяется в позднем стихотворении А. Апухтина, посвященном А. Муравьеву:

Здесь сладко отдохнуть. Все веет тишиною,
И даль безмерно хороша,
И, выше уносясь доверчивой мечтою,
Не видит ничего меж небом и собою
На миг восставшая душа [Апухтин: 178].

Итак, киевские главы путешествий князя Долгорукого составляют сознательную оппозицию как паломническому канону, так и литературному, сентиментальному, образцом которого на тот момент были «письма» из Полуденной России Вл. Измайлова. Единственный раз князь Долгорукий следует Измайлову в случае с культом Андреевской горы. Он становится одним из первых адептов новой «святыни», но здесь, повторим, сказываются его личные обстоятельства: семейная история Долгоруких накладывается на киевскую топографию и традиционный «маршрут богомула», «перемена чувств» сказывается в описаниях Верхнего и Нижнего города. Он сознательно выбирает не лаврские высоты, но гору против Лавры. Отправляясь по «наклонному маршруту», князь из язвительного просветителя превращается в частного человека, чувствительного путешественника и собственную «неканоничность» объясняет именно этим свойством. «Чувствительный человек есть самое мятежное существо во вселенной», — заявляет он на последних страницах киевской главы своего первого малороссийского путешествия.

Примечания

- ¹ См.: Капище моего сердца, или Словарь всех тех лиц, с коими я был в разных отношениях в течение моей жизни / Сост., вступ. ст., - что это значит? прим. В. И. Коровина. М., 1997; Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни. СПб., 2004–2005. Т. 1–2.
 - ² См.: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Kiev_old/2010_2/11-Melzyn-133-141.pdf.
 - ³ Вслед за Т. Роболли принято различать «стернианское» путешествие и так называемое «гибридное», по образцу «Писем из Италии» Шарля Дюпати, где кроме частных впечатлений путешественника большое место занимают «история с географией». Но в русской традиции после Карамзина оба этих типа путешествия сплавлены в единую структуру. Именно так это происходит в самом популярном и массовом «сентиментальном» тексте начала XIX в. — «Путешествии в Полуденную Россию» Вл. Измайлова.
 - ⁴ Очевидно, именно к иерусалимскому тексту восходит обязательно поминаемый во всех киевских апологиях и антологиях пассаж Е. Гребенки из «Мачехи и панночки»: «Какой ты красивый, мой родной Киев! Добрый город, святой город! Какой ты прекрасный, какой ты ясный, мой седой старик! Что солнце между планетами, что царь между народом, то Киев между русскими городами. На высокой горе стоит он, опоясан зелеными садами, увенчан золотыми маковками и крестами церквей, словно святою короною; под горою широко разбежались живые волны Днепра-кормильца. И Киев, и Днепр вместе... Боже мой, что за роскошь! Слышите ли, добрые люди, я вам говорю про Киев, и вы не плачете от радости? Верно, вы не русские» (Современник. 1838. Т. 12. С. 19–20).
 - ⁵ См., например, пародическую, написанную шаликовским слогом, рецензию молодого В. Жуковского в «Вестнике Европы»: «Не будем же искать в этой книге ни географических, ни топографических описаний... Автор думал об одном удовольствии читателя. Из отрывков его (сия книга составлена из отрывков) мы не узнаем, сколь многолюден такой-то город, могут ли ходить барки по такой-то реке, и чем больше торгуют в такой-то провинции — мы будем бродить вместе с странником, куда глаза глядят» (1803. Ч. 8. № 6).
 - ⁶ О Карамзине как посреднике в российской рецепции «Писем» Дюпати см.: [Лаппо-Данилевский: 255–256].
 - ⁷ Самуил (Миславский), митрополит Киевский и Галицкий (1783–1796).
 - ⁸ Ср. в «Наймичке» Тараса Шевченко:
 І перстеник у Варвари
 Невістці дістала,
 І всім святим поклонившись,
 Додому верталась [Шевченко І: 337].
- И в «Братьях Карамазовых»:
 «Вот, — вскрикнула в радости г-жа Хохлакова, возвращаясь к Мите, — вот что я искала! — Это был крошечный серебряный образок на шнурке, из тех, какие носят иногда вместе с нательным крестом.
 — Это из Киева, Дмитрий Федорович, — с благоговением продолжала она, — от мощей Варвары великомученицы. Позвольте мне самой вам надеть на шею и тем благословить вас на новую жизнь и на новые подвиги» [Достоевский: IX, 431].
- ⁹ Примечание Бодянского: «По крайней мере рака его окована серебром, и над ним серебряная доска с надписью: «От Императорского Общества истории и древностей при Московском университете» [Долгорукий 1869: 271]. При этом комментатор «забывает», что князь этой доски видеть не мог: «Императорским» ОИДР стало в 1837 г.!

Литература

- Апухтин — *Апухтин А. Н.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1991.
- Глаголев — *Глаголев А.* Записки русского путешественника А. Глаголева с 1823 по 1827 год. СПб., 1837. Ч. 1.
- Гун — *Гун О. фон.* Поверхностные замечания по дороге в Малороссию в осени 1805 года. М., 1806.
- Долгорукий 1869 — *Долгорукий И. М.* Славны бубны за горами, или Путешествие мое кое-куда в 1810 году. М., 1869.
- Долгорукий 1870 — *Долгорукий И. М.* Путешествие мое в Киев в 1817 году. М., 1870.
- Достоевский — *Достоевский Ф. М.* Собр. соч.: В 15 т. Л., 1991. Т. IX.
- Измайлов — *Измайлов В.* Письма путешественника в Полуденную Россию в 1799 году // Собрание образцовых русских сочинений и переводов в прозе. СПб., 1817.
- Книга хождений — *Книга хождений: Записки русских путешественников XI–XV вв.* (Антология) / Сост. и пер. Н. И. Прокофьев. М., 1984.
- Лаппо-Данилевский — *Лаппо-Данилевский К. Ю.* К истории русских переводов «Писем об Италии в 1785 году» Ш. М. Дюпати // XVIII век. СПб., 2004. Сб. 23. С. 255–272.
- Левшин: *Левшин А.* Письма из Малороссии. Харьков, 1816.
- Лесков — *Лесков Н. С.* Собр. соч.: В 11 т. М., 1958.
- Муравьев — *Муравьев А.* Путешествие по святым местам русским. Киев; СПб., 1844.
- Путешествие — Путешествие Высокопреосвященнейшего Платона, митрополита Московского и разных орденов кавалера, в Киев и по другим российским городам в 1804 г. СПб., 1813.
- Роботи — *Роботи Т. А.* Литература «путешествий» // Русская проза. Л., 1926. С. 42–73.
- Шаликов — *Шаликов П. И.* Путешествие в Малороссию. М., 1803.; Другое путешествие в Малороссию. М., 1804.
- Шевченко — *Шевченко Т. Г.* Зібрання творів: У 6 т. Киев, 2003.

Об еще одной «французской шалости» Баратынского: к истории стихотворения «Леда»*

Алина Бодрова (Москва, НИУ ВШЭ —
Санкт-Петербург, ИРЛИ)

В конце марта — начале апреля 1825 г., отвечая на письмо И. И. Козлова, Баратынский так писал о своем стихотворении «Елисейские поля», только что опубликованном в «Полярной звезде»¹: «„Элисейские поля“, писаны назад тому года четыре: это *французская шалость*, годная только для Альманаха»². Такую авторскую характеристику с не меньшим основанием можно применить и к другому тексту, появившемуся в печати через некоторое время после «Елисейских полей», — стихотворению «Леда», увидевшему свет в четвертой части «Мнемозины»³. Обе эти «шалости» тесно связаны с французским поэтическим контекстом — «Елисейские поля», как показал И. А. Пильщиков⁴, опираются на известную элегию Э. Парни «Le Revenant», а «Леда» представляет собой вольный перевод одноименного стихотворения Парни⁵.

Французский источник «Леды» был назван еще В. П. Гаевским в 1863 г.⁶; последующие комментаторы уточнили характер работы Баратынского с оригиналом⁷. В интерпретации русского поэта «Леда» приобрела более яркий эротический колорит и утратила вступление и заключение, превращавшие галантную сценку в мифологическое пояснение, отчего лебеди были лишены сладкозвучного голоса. Ненадолго оставив вопрос о том, что могло определить выбор этого сочинения Парни и такой характер его обработки в конце 1824 — начале 1825 г., обратимся прежде всего к проблемам, которые традиционно интересовали комментаторов и исследователей Баратынского в связи с «Ледой», — проблемам текстологическим, связанным с историей публикации стихотворения.

В корпусе текстов Баратынского «Леда» стоит несколько особняком, а некоторые читатели-современники, вероятно, и не соотносили стихотворение, появившееся в «Мнемозине» под псевдонимом *****, с «певцом Пиров и грусти томной». Стихотворение было передано в печать в начале 1825 г. в разгар хлопот о долгожданном офицерском чине, который бы позволил финляндскому изгнаннику наконец выйти в отставку и вернуться к жизни в столицах⁸. По мнению многих друзей поэта, появление его имени в журналах в это время могло навредить делу о производстве⁹, а потому почти все сочинения Баратынского, выходившие зимой — весной 1825 г., публика-

* Приношу искреннюю благодарность всем участникам обсуждения одноименного доклада на Лотмановском конгрессе, много способствовавшего уточнению отдельных положений настоящей заметки. Особая признательность — Н. Г. Охотину, взявшему на себя труд прочесть рукопись статьи, за полезнейшие указания и замечания.

Статья подготовлена при поддержке гранта РГНФ, проект 13-34-01235 (a2).

лись под разного рода криптонимами. Поэтому, по всей видимости, и тексты Баратынского в «Мнемозине» (помимо «Леды» в альманахе помещались отрывки из поэмы «Эда» и «Буря»¹⁰) были подписаны четырьмя звездочками.

В прижизненные книги стихов «Леда» не попала. Как указал Ю. Г. Оксман, основываясь на документах Главного цензурного комитета, в «Стихотворения Евгения Баратынского» 1827 г. «Леду» не допустил цензор И. М. Снегирев¹¹, который в свое время разрешил ее первую публикацию в «Мнемозине». Новые архивные данные позволяют думать, что запрещение «Леды» в тот момент не должно было показаться большой потерей Баратынскому, который и в 1825 г. недоумевал, каким неисповедимым образом цензура позволила его Леде «публично целоваться со своим лебедем»¹².

Первоначально «Стихотворения Евгения Баратынского» предполагалось напечатать в Петербурге при посредничестве А. А. Дельвига. 18 января 1827 г. в Главный цензурный комитет было подано его прошение о «дозволении к напечатанию» рукописи «под заглавием: Стихотворения Е. Баратынского»¹³, которая в тот же день была представлена к рассмотрению и определена в ведомство цензора П. И. Гаевского. 4 февраля 1827 г. Гаевский рукопись в целом одобрил, однако отметил к перемене и исключению отрывки и, вероятно, некоторые стихотворения целиком более чем на тридцати пяти (!) страницах из двухсот четырнадцати, составлявших рукопись сборника¹⁴. Драконовские придирки Гаевского, несомненно, заставили Баратынского забрать рукопись для доработки и/или нового представления уже в Московский цензурный комитет, где можно было рассчитывать на большую снисходительность цензоров, среди которых был лично знакомый Баратынскому Снегирев. На фоне претензий Гаевского требование Снегирева исключить единственно «Леду»¹⁵ должно было показаться небольшой жертвой. В собрание 1835 г. Баратынский уже и сам не стал включать давнюю «французскую шалость»¹⁶.

Отсутствие «Леды» в прижизненных печатных сводах лирики Баратынского и криптонимная публикация в «Мнемозине» позволили В. П. Гаевскому — впрочем, на не вполне ясных основаниях — предположить авторство Вяземского¹⁷. Однако за настоящего автора «Леды» вступился Н. В. Путята, давний друг Баратынского, в свое время способствовавший появлению публикации в «Мнемозине». Путята вспоминал, что в начале 1825 г., когда он отправился из Гельсингфорса в Москву, Баратынский послал с ним письмо «и разные написанные им в последнее время стихотворения, в том числе Бурю и Леду, к Кюхельбекеру, предоставляя ему сделать выбор из них для печати. <...> Вскоре после того появилась IV-я часть Мнемозины и в ней: Буря, отрывки из поэмы Эда и Леда, все без имени автора...»¹⁸. Свидетельство Путяты давало прочное основание для включения стихотворения в корпус текстов Баратынского, не было и сомнения в выборе источника текста: как следует из истории прижизненных публикаций, единственным авторитетным источником был и оставался текст «Мнемозины». Автографа «Леды» не сохранилось или он до сих пор не был разы-

скан, нет копий этого текста ни в семейном архиве Баратынских, ни в архиве Путяты.

Такой случай был бы подарком для текстолога, если бы не дефектность публикации в «Мнемозине», где несколько слов в одной из финальных строк было заменено тире:

Он томно шею обвивает
Вкруг шеи девы молодой;
Его напрасно отклоняет
Она дрожащею рукой:
Он завладел — —
Затрепетал крылами он,
И вырывается у Леды
И де<в>ства крик, и неги стон¹⁹.

Исследователи и комментаторы Баратынского не раз пытались угадать, какие слова оказались скрыты за этими целомудренными или, наоборот, нескромными тире.

В. Я. Брюсов, в 1914 г. публикуя «Леду» в антологии «Французские лирики XVIII века», смело восстанавливал пропуск следующим образом:

Его напрасно отклоняет
Она дрожащею рукой;
Он завладел. *В пылу победы*
Затрепетал крылами он,
И вырывается у Леды
И девства крик, и неги стон²⁰.

В коньектурах, которые предлагались позднее, нельзя не увидеть воздействие поэтического авторитета Брюсова, с одной стороны, и некоторую логическую и синтаксическую несогласованность с текстом Баратынского, с другой. Так, С. Гардзонио восстанавливал варианты «И в знак победы» или «И в честь победы»²¹, А. А. Илюшин — «в громах победы»²², комментаторы второго тома «Полного собрания сочинений и писем» — «и в миг победы»²³. Но все эти коньектуры, как и брюсовская, направлены на обстоятельное уточнение последующего предиката (*Затрепетал крылами как?*), оставляя незаполненными семантические и синтаксические валентности предшествующего. *Чем* завладел «лебедь страстный» — так и остается неуточненным и неназванным, вероятно, за очевидностью общей картины. Однако с точки зрения синтаксиса и логики неполное предложение «*Он завладел» (а именно так получается из всех коньектур) невозможно даже в поэтическом языке.

Появлению убедительных коньектур не способствовал и типографский брак в оформлении пропуска. На первый взгляд кажется, что он обозначен одним длинным тире, однако, если сравнить, как выглядит этот знак в других текстах «Мнемозины», становится очевидно, что здесь два тире с про-

пуском пробела. На это обратили внимание комментаторы второго тома новейшего собрания сочинений Баратынского²⁴, но не сделали следующего предположения — что число поставленных тире, вероятно, должно было соответствовать числу пропущенных слов.

Между тем к такому выводу подталкивает оформление другой публикации Баратынского в той же книжке «Мнемозины». В помещенных прямо перед «Ледой» отрывках из поэмы «Эда» есть сходным образом оформленный пропуск — в описании счастливых мгновений любви Эды и гусара:

Когда ж подыметсѣ луна
И дикой край под ней задремлет,
В приют укромной свой она
К себе — — его приемлет²⁵.

В противоположность случаю с «Ледой», восстановить эту купюру не составляет труда, обратившись к другим источникам текста «финляндской повести» Баратынского — ср. в первом полном издании «Эды»:

Когда ж подѣмлетсѣ луна
И дикий край под ней задремлет,
В приют укромный свой она
К себе *на одр* его приемлет²⁶.

Таким образом, и в тексте «Леды» за двойным тире скрывались *два слова*, одно из которых практически наверняка словоформа «победы», а другое, скорее всего, должно было быть прямым дополнением к сказуемому «завладел»...

К предпринятому пересмотру конъектур и уточнению истории текста «Леды» подтолкнула неожиданная архивная находка. В одном из дел Остафьевского архива (ныне — в РГАЛИ), содержащих разрозненные копии стихотворений А. С. Пушкина, был обнаружен полный список «Леды», с датой под текстом «14-го Генваря», который, в отличие от публикации в «Мнемозине», не содержит пропусков и купюр²⁷. Скорее всего, переписчиком стихотворения была В. Ф. Вяземская, однако ее русский почерк отличался неустойчивостью, что затрудняет однозначную атрибуцию. Рядом с «Ледой» находятся ранние списки пушкинского «Кинжала»²⁸ с пометами Вяземского, а также копия стихотворения «К морю»²⁹, рукой В. Ф. Вяземской, видимо, восходящая к утраченному автографу Пушкина, посланному в Москву осенью 1824 г.³⁰ для напечатания в той же четвертой книжке «Мнемозины». Копии этих пушкинских текстов, по праву считающиеся авторитетными, давно введены в научный оборот, но «Леда», никак не выделенная в архивном описании (по-видимому, из-за того, что авторство Баратынского в списке не отмечено, а у Пушкина также есть одноименное стихотворение), до сих пор внимания не привлекала.

Между тем в отсутствие иных источников текста, кроме печатного, список из Остафьевского архива имеет принципиальное значение для уточне-

ния истории текста «Леды». Наибольший интерес представляют, разумеется, кульминационные строки, которые читаются в этом списке следующим образом:

Его напрасно отклоняет
Она дрожащею рукой:
Он завладел *путем победы*;
Затрепетал крылами он,
И вырывается у Леды
И девства крик, и неги стон.

Другие отличия списка от публикации в альманахе Кюхельбекера и Одоевского незначительны. Финальная строка дает правильное чтение: «И девства крик и неги стон», в то время как в основном тексте «Мнемозины» последний стих читался с контекстуально очевидной ошибкой: «И детства крик и неги стон», которая, хотя и была отмечена в списке опечаток³¹, затем воспроизводилась во многих авторитетных изданиях³². В ст. 41 отметим характерное отступление от нормативной орфографии (составлявшее в том числе устойчивую привычку Баратынского) — написание окончания прилагательного в родительном падеже единственного числа мужского рода: *-ова* вместо *-ого*. Наконец, новый вариант дает ст. 39:

	«Мнемозина»	Копия из Остафьевского архива
ст. 39	Меж тем, <i>влечет</i> ее ко берегу.	Меж тем <i>манит</i> , <i>влечет</i> ко берегу.
ст. 41	Устав, в тени густого древа	Устав, в тени <i>густова</i> древа
ст. 67	И детства крик и неги стон	И девства крик и неги стон

Палеографические особенности списка (отдельный листок, без водяных знаков и указания года в дате под текстом), а также отсутствие упоминаний о «Леде» в переписке Вяземских и их ближайшего окружения 1825—1826 гг. не позволяют сделать надежных выводов о происхождении списка и времени его создания. Основываясь на характере разночтений, можно лишь заключить, что копия едва ли могла быть сделана с публикации в альманахе (трудно допустить, что конъектура о «пути победы» — собственное изобретение переписчика, кем бы он ни был), значит, скорее всего, она восходит к другому источнику, отражающему, по всей видимости, авторскую редакцию.

Может быть, копия из Остафьевского архива сохранила тот текст, который Баратынский рассчитывал опубликовать в своем сборнике 1827 г., но который был исключен цензором Снегиревым (см. выше), — и тогда в разночтениях по отношению к «Мнемозине» нужно видеть позднейшую авторскую правку.

С другой стороны, не менее вероятно и обратная последовательность — что список восходит к допечатной редакции «Леды», а публикация вышла позднее и отразила либо дополнительную правку Баратынского, либо неавторские вмешательства в текст (опечатки и цензурные поправки). В пользу последнего предположения может косвенно свидетельствовать опечатка «Мнемозины» в последнем стихе, а также само оформление пропуска в ст. 64³³.

В таком случае нельзя исключать даже, что и публикация, и копия Вяземских восходят к общему источнику — тому тексту, который Баратынский в конце января 1825 г. посылал в Москву Кюхельбекеру с отъезжавшим в столицы Путятой³⁴. Оказавшись в Москве в первой половине февраля и не застав Кюхельбекера, Путята, по-видимому, передал стихотворения для публикации Одоевскому, через которого стихотворение Баратынского могло стать известно и Вяземским³⁵.

Другим вероятным посредником мог выступить еще один финляндский приятель Баратынского, так же как и Путята, адъютант Закревского — А. А. Муханов, с которым князя и княгиню Вяземских связывали знакомство и переписка и который весной 1825 г., в частности, пересылал через Вяземского стихотворения Баратынского для публикации в «Московском телеграфе»³⁶. Муханов, как и Путята, сопровождавший Закревского в Петербург, имел возможность еще в Финляндии познакомиться с новейшими стихотворениями Баратынского, списки с которых могли быть у него под рукой и в столице.

Как бы в точности ни обстояло дело с происхождением остафьевской копии, ее текстологическая авторитетность не подлежит сомнению: это синхронный список, из близкого к Баратынскому круга, с максимальной вероятностью восходящий к авторской редакции.

Обратимся, наконец, к тому кульминационному образу, который обрел в остафьевском списке свое логическое и синтаксическое завершение, — строке о «пути победы».

Как показывает обращение к узусу XVIII — первой половины XIX в., «путь победы/побед» — устойчивая метафора, распространенная в поэтической речи. Свое происхождение этот общеевропейский топос ведет от латинских *via victoriae* / *iter victoriae*, перешедших затем в новые языки (ср. *chemin (voie) de victoire*, *path of victory* и т. д.). Не редкость этот образ и в русской поэтической традиции — ср. в «Орлеанской деве» Жуковского (опубликованной в 1824 г.) реплику Ла Гира, обращенную к Иоанне (действие II, явление IV):

Так, пролагай для войска *путь победы*;
Неси пред ним святую орифламму;
Но до меча сама не прикасайся³⁷,

а также в стихотворении «Вождю победителей» (1812):

О замыслы! о неба суд ужасный!
О хищный враг!.. и труд толиких лет,

И трупами усталый *путь побед*,
И мощь, и злость, и козни — все напрасно!³⁸

В числе других примеров приведем перевод отрывка из III песни Вергилиевых «Георгик» Раича, напечатанный в 1820 г. в «Вестнике Европы»:

На блещущих вратах по злату изваяю
<...>
Квирина грозный меч, кровавый брани след,
И величавый Нил, склонивший свой хребет
Под бремя кораблей, летящих в *путь победы*³⁹,

стихотворение Мерзлякова «Мячковский курган» (1805):

Се *путь* твоих побед;
Се путь к могуществу, к державе похищенной;
Се подвиг, счастью потомства посвященный⁴⁰,

фрагмент из поэмы С. А. Ширинского-Шихматова, «Пожарский, Минин, Гермоген, или Спасенная Россия» (1807):

Так сонм россиян бранноносный
Дерзает в строгий *путь побед*;
Гнушаясь жизни поношной⁴¹.

Ту же падежную форму, что и в «Леде», находим в чуть более позднем сочинении Д. Е. Кашкина «Солдатская песнь на взятие Варшавских укреплений», воспевающем подвиги Паскевича:

Уже с врагом на мере близкой,
Где раскаленна медь ревет;
Парк Артиллерии Российской
И разрушает и бьет.

Проломы стен *путем победы*,
Охотники кричат ура!
На приступ лезут, как и деды,
За Веру, родину, Царя⁴²!

К числу распространенных формул принадлежит и французский эквивалент «пути победы» — *le chemin (le passage) de (la) victoire / le chemin (le passage) du (de) triomphe*, часто в сочетании с глаголами 'открыть' (*ouvrir le chemin de (la) victoire*), 'проложить' (*(se) frayer le chemin de (la) victoire*), 'показать' (*montrer le chemin de (la) victoire*). Однако как русские, так и французские контексты в абсолютном большинстве случаев дают прямое употребление метафоры, описывающей возвышенные военные или духовные победы.

Необычна и глагольная сочетаемость в словоупотреблении Баратынского (*завладеть путем победы*), отличающемся синтаксической двойственностью. В контексте анализируемого описания подразумеваются, очевидно, объектные отношения: *завладеть (чем?) путем победы* (ср. *завладеть дорогой, мостом, городом*), однако то же сочетание в другом контексте может иметь и другую интерпретацию: *завладеть (как? каким образом) путем победы* (ср. *завладеть путем обмана*; т. е. указание на образ действия). Отметим также и слабую сочетаемость глагола *завладеть* ('захватить, подчинить себе'), со словом *путь*, требующим дополнительного определителя, — ср. «завладеть волжским путем». Вероятно, в данном случае образцом Баратынскому могло послужить французское словоупотребление — *prendre le chemin de la victoire*, где многозначный глагол *prendre* имеет значение, близкое к «завладеть», «захватить».

Осуществленный Баратынским перенос «высокой» батальной метафоры в сферу иных побед — любовных, основывается на традиционном уподоблении любовной страсти сражению (с устойчивой трактовкой финальной стадии соблазнения как любовного завоевания / триумфа⁴³) и на обценных коннотациях, свойственных отдельным компонентам словосочетания — как в русском, так и во французском языке: ср. эротическое значение глагола *завладеть* (*овладеть*), красноречиво подчеркнутое прочерками в альманашной публикации, а также вероятную параллель к «пути победы» (*chemin de victoire*) во французском обценном словоупотреблении, где для обозначения женского естества используется метафора, основанная на том же образе пути — *chemin du Paradis*⁴⁴.

Таким образом, выражение «завладел путем победы», само по себе довольно натянутое, могло интерпретироваться как обценный эвфемизм, который едва ли мог пройти через цензуру.

С наибольшей вероятностью, именно цензурное вмешательство обрекло исследователей Баратынского на долгие гадания, хотя нельзя, конечно, исключать, что появление двусмысленных и провоцирующих к нескромным догадкам графических знаков пропуска — не вынужденная цензурная замена, а намеренный литературный прием, придуманный автором или издателями «Мнемозины».

Характерно, что этот случай с «Ледой» не единственный, когда Баратынский стремился провести в печать сходное эвфемистическое описание, а цензура воспрепятствовала его появлению «на глаза читающей публики». Как известно из записи Баратынского на экземпляре «Эды и Пиров», принадлежавшем Вяземскому, а также из письма Дельвига к автору «Эды», во второй части поэмы по требованию цензуры был исключен следующий фрагмент:

Ему, злодею, в эту ночь
Досталась полная победа:
Чувств упоенных превозмочь
Ты не могла, бедняжка Эда⁴⁵.

Дельвиг так писал о его судьбе Баратынскому:

Четыре стиха, которые тебе кажутся очень нужными для смысла, выкинула цензура. Мы советовались с Жуковским и прочими братьями, и нам до сих пор кажется, что без них смысл не теряется, напротив, видно намерение автора дать читателю самому вообразить соблазнительную сцену всей поэмы⁴⁶.

Нельзя не обратить внимания на существенное сходство «соблазнительной сцены» «финляндской повести» с «Ледой»: налицо и созвучие имен героинь, и использование созвучной этим именам метафоры (Эда — Леда — победа). Но, как кажется, это сходство шире конкретной переключки: ведь при всей разности жанров и инструментовки в основе обеих «пьес» — сюжет о соблазнении невинности: постепенное завоевание хитростью и овладение «путем победы». Только в «Леде» это происходит в традиционных галантно-мифологических декорациях легкой поэзии, а в «Эде» тот же сюжет оправдан в раму тонких психологических подробностей, пришедших из прозы и аналитической элегии. Ср.:

«Эда»

Так мнит уж девица и вот
С одра тихохонько встает,
Ко двери с трепетом подходит,
И вот задвижки роковой
Уже касается рукой;
Вот руку медленно отводит,
Вот приближает руку вновь;
Железо двинулось: вся кровь
Застыла в девушке несчастной,
И сердце сжала ей тоска.
Тогда же чуждая рука
Дверь пошатнула: друг прекрасной,
Не бойся, Эда, это я!
И от смятенья дух тая,
Сама себя не разумея,
Девица бедная моя
Уже в объятиях злодея.
<Ему, злодею, в эту ночь
Досталась полная победа:
Чувств упоенных превозмочь
Ты не могла, бедняжка Эда.>⁴⁷

«Леда»

Выходит на берег она;
Устав, в тени густого древа,
На мураву ложится дева
На длань главою склонена.
Меж тем не дремлет лебедь страстной:
Он на коленях у прекрасной
Нашел убежище свое;
Он сладкозвучно вздыхает,
Он влажным клевом вопрошает
Уста невинные ее. . .
В изнемогающую деву
Огонь желания проник:
Уста раскрылись; томно клеву
Уже отвечает язык;
Уж на глаза с живым томленьем
Набросив пышные волосы,
Она нечаянным движеньем
Раскрыла все свои красы. . .
Приют свой прежний покидает
Тогда нескромный лебедь мой;
Он томно шею обвивает
Вкруг шеи девы молодой;
Его напрасно отклоняет
Она дрожащею рукой:
Он завладел <путем победы,>
Затрепетал крылами он,
И вырывается у Леды
И девства крик и неги стон⁴⁸.

Работа над обоими произведениями велась практически параллельно, в конце 1824 — самом начале 1825 г. Как мы знаем из письма Баратынского А. И. Тургеневу, «Эда» была закончена не позднее середины 20-х чисел января 1825 г.⁴⁹, близким временем можно предположительно датировать и сочинение «Леды».

Учитывая такую хронологическую и тематическую близость обоих произведений, трудно удержаться от предположения, что в обращении Баратынского к «Леде» Парни сказался его опыт работы над «Эдой». В галантном рассказе Парни «певца финляндки молодой», вероятно, заинтересовал именно сюжет о соблазнении, сцена обольщения, которую Баратынский и перевел, опустив излишние в фабульном отношении преамбулу и иронически назидательное заключение.

Примечания

- ¹ Полярная звезда на 1825 год (ценз. разр. и ценз. билет 20 марта 1825 г.). С. 103—105.
- ² Цит. по: *Баратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1: Стихотворения 1818—1822 годов / Ред. А. Р. Зарецкий, А. М. Песков, И. А. Пильщиков. М., 2002. С. 407 (курсив мой. — А. Б.). Обоснование датировки (март, после 29 — апрель, начало) см.: *Летопись жизни и творчества Е. А. Баратынского* / Сост. А. М. Песков, подг. текста Е. Э. Ляминой, А. М. Пескова. М., 1998. С. 155 (далее ссылки на это издание даются сокращенно: *Летопись*).
- ³ Мнемозина. Ч. IV. М., 1825 (ценз. разр. 13 октября 1824 г.; ценз. билет 2 июля 1825 г.). С. 221—223 [= 199—201]. Хотя цензорский билет был выдан еще в начале июля 1825 г., к подписчикам «Мнемозина» попала только в середине октября: «Мнемозина отстала во всех отношениях. Ей надлежало бы выйти в свет в Сентябре 1824, а она появилась в Октябре 1825 года» (Северная пчела. 1825. № 127. 22 окт. С. 1; см. также: *Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина*: В 4 т. М., 1999. Т. 1: 1825—1828 / Сост. М. А. Цявловский, Н. А. Тархова. С. 453).
- ⁴ См.: *Pilshchikov I. A.* On Baratinsky's «French trifle»: The Elysian Fields and its Context // *Essays in Poetics*. 1994. Vol. 19. № 2. Р. 63; *Баратынский Е. А.* Полное собрание сочинений и писем. Т. 1. С. 407, 411 (коммент. И. А. Пильщикова); *Пильщиков И. А.* О «французской шалости» Баратынского: («Элизийские поля»: литературный и биографический контекст) // *Тартуские тетради* / Сост. Р. Г. Лейбов. М., 2005. С. 55—81. Переключка начальных строк «Елисейских полей» со стихотворением Парни была отмечена В. Э. Вацууро — см.: *Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры*: Сб. / Сост. В. Э. Вацууро, вступ. ст. и коммент. В. Э. Вацууро, В. А. Мильчиной. М., 1989. С. 612.
- ⁵ Стихотворение Парни «Léda» было впервые опубликовано в его сборнике: *Chansons madécasses, traduites en françois, suivies de poésies fugitives*; Par M. le Chevalier de P.... . Londres, 1787. Р. 44—50.
- ⁶ *Гаевский В. П.* Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения. [Гл.] I—II // *Современник*. 1863. Т. 97. № 7. Отд. I. С. 175.
- ⁷ См.: *Баратынский Е. А.* Полное собрание стихотворений / Ред., коммент. и биогр. статья Е. Купреяновой и И. Медведевой. Вступ. статья Д. Мирского. [Л.], 1936. Т. II. С. 288 (Б-ка поэта. Большая серия); *Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры*. С. 619—620.
- ⁸ О деятельном участии в судьбе Баратынского А. А. Закревского, Д. В. Давыдова, А. И. Тургенева в начале 1825 г. см.: *Летопись*. С. 150—157.

- ⁹ Ср. настойчивое предупреждение Тургенева в письме к Вяземскому от 15 марта 1825 г.: «Ни в скобках, ни под пиесой, ни под титлами, ни in-extenso имени его подписывать не должно. Скоро может решиться его участь» (Остафьевский архив князей Вяземских / Изд. С. Д. Шереметьева; под ред. и с примеч. В. И. Саитова. СПб., 1903. Т. III. С. 106).
- ¹⁰ Мнемозина. Ч. IV. С. 214–215 [= 192–193], 216–220 [= 194–198].
- ¹¹ Оксман Ю. Г. Стихотворения Евгения Боратынского в цензуре // Литературный Музеум (Цензурные Материалы I^{го} отд. IV секции Государственного Архивного Фонда). Пг., [1922]. [Т.] 1. С. 339.
- ¹² Ср. слова поэта в письме к Путяте весны 1825 г.: «Московская Цензура либо невинна как пятилетняя девочка, либо весела как пьяная сводня: можно-ли позволить напечатать такую непристойную пьесу <sic!> как Леда! Неужели Одоевской вытиснул под ней мое имя? Сохрани Боже! мне не лъзя будет показать глаз читающим дамам. Пиши после этого! Леда моя публично целуется со своим Лебедем, а буре шуметь не позволено [первоначально „Бура“, не была пропущена цензурой, о чем Путята, видимо, сообщил Баратынскому, как и А. А. Муханову (письмо к последнему от 9 марта см.: *Летопись*. С. 153). — А. Б.]. Неисповедимы судьбы твои о цензура Русская» (цит. по автографу: РГАЛИ. Ф. 394. Оп. 1. № 80. Л. 11 об.—12; авторская датировка письма 29 марта, видимо, ошибочна, и написано оно уже в середине — конце апреля; см. *Летопись*. С. 157).
- ¹³ Прощение Дельвига было составлено, согласно дате на нем, 16 января (см.: РГИА. Ф. 777. Оп. 1. № 608. Л. 11; опубликовано: *Дельвиг А. А. Сочинения* / Сост., вступ. ст. и коммент. В. Э. Вацура. Л., 1986. С. 323).
- ¹⁴ Сведения по «Реестру рукописей и книг, поступивших в комитет на рассмотрение» за 1827 г. (курсивом выделены заглавия граф): «*Время вступления*: Января 18. — *Название рукописи*: Рук<опись> Стихотворения Евгения Баратынского. — *Число страниц*: 214. — *Имя цензора*: Гаевский — *Вся ли рукопись или книга одобрена или запрещена*: время одобрения: ссылка на цензорские дозволения; ссылка на цензорские донесения: одобренена> 4 Февр. 1827 за отметкою <?> мест к перемене и исключению на стр<аницах> 6, 28, 32, 38, 41, 42, 43, 44, 48, 73–77, 78, 102, 107, 108, 111, 112–115, 117, 122, 126, 130, 149, 150, 151, 152, 161, 162, 163, 172, 176, 177, 184» (РГИА. Ф. 777. Оп. 27. № 194. Л. 3 об.—4). Сведения о неудачном представлении «Стихотворений Евгения Баратынского» в петербургскую цензуру, к сожалению, не были выявлены при подготовке обобщающей справки об издании 1827 г. (*Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем*. Т. 1. С. 462–464).
- ¹⁵ Вероятно, Снегирев предлагал какие-то еще мелкие поправки, оказавшиеся приемлемыми для автора, — см. запись в дневнике Снегирева от 27 марта 1827 г.: «После обедни ранней в своем приходе, занимался дома; <...> с Баратынским поправил отмеченное мною в его сочинениях» (ПД. Ф. 361. № 64. Л. 90 об.).
- ¹⁶ В цензурных материалах, относящихся к изданию 1835 г., нет никаких сведений о том, что поэт рассчитывал включить в этот сборник «Леду», — см.: Оксман Ю. Г. Стихотворения Евгения Боратынского в цензуре: Выписка из журнала заседаний СПб. Цензурного Комитета 14 марта 1833 г. С. 15–17, 336–338.
- ¹⁷ См.: «...Позднейшее подражание этому стихотворению [„Léda“, Парни] напечатано в „Мнемозине“, 1824 г. <...> (ч. IV, стр. 221), без подписи, и принадлежит князю Вяземскому» (*Гаевский В. П. Пушкин в Лицее и лицейские его стихотворения*. С. 175).
- ¹⁸ Путята Н. О стихотворении Баратынского: «Леда» // Русский архив. 1864. № 5–6. Стлб. 675. Сведения Путяты подтверждаются письмом Баратынского к Кюхельбекеру от конца января 1825 г.: «Милый Вильгельм, письмо это тебе доставит Николай Васильевич Путята <...>. Мы вместе жили в Гельсингфорсе более двух месяцев <...> Посылаю тебе кое-что для твоего журнала; послал бы более, ежели б имел, но чем богат,

- тем и рад...» (Русская старина. 1875. № 7. С. 377; *Летопись*. С. 149. Автограф: РГАЛИ. Ф. 256. Оп. 2. № 7. Л. 1—2 об.).
- ¹⁹ Мнемозина. Ч. IV. С. 222—223.
 - ²⁰ Французские лирики XVIII века: Сб. переводов / Сост. И. М. Брюсова, под ред. и с предисл. В. Брюсова. М., 1914. С. 120.
 - ²¹ Garzonio S. Una congettura testuale a proposito della «Leda» di Baratynskij // Garzonio S. Gli orizzonti della creazione: Studi e schede di letteratura russa. Bologna, 1992. P. 55—57.
 - ²² Такая конъектура была предложена на одном из семинаров по истории русской литературы на филологическом факультете МГУ.
 - ²³ Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1: Стихотворения 1823—1834 годов / Ред. О. В. Голубева, А. Р. Зарецкий, А. М. Песков. М., 2002. С. 111.
 - ²⁴ Там же. С. 110.
 - ²⁵ Мнемозина. Ч. IV. С. 218.
 - ²⁶ Эда, финляндская повесть, и Пирь, описательная поэма, Евгения Баратынского. СПб., 1826. С. 30—31.
 - ²⁷ РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 5549. Л. 5—6 об.
 - ²⁸ Там же. Л. 13—13 об., 14—14 об.
 - ²⁹ Там же. Л. 7—8 об.; заглавие «Морю».
 - ³⁰ Стихотворение «К морю» было послано Пушкиным Вяземскому при письме от 8 или 10 октября 1824 г.: «Посылаю тебе маленькое поминанье за упокой души раба Божия Байрона...» (Пушкин А. С. Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 17 т. Т. 13. М.; Л., 1937. С. 111).
 - ³¹ См.: Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 111.
 - ³² Ср.: Полное собрание сочинений Е. А. Баратынского / Под ред. и с примеч. М. Л. Гофмана. Т. 1. СПб., 1914. С. 77; Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Ред., коммент. и биографич. статья Е. Купреяновой и И. Медведевой. Т. 1. С. 292; Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. статья, подгот. текста и примеч. Е. Н. Купреяновой. Л., 1957. С. 108 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.); Баратынский Е. А. Стихотворения; Поэмы / Изд. подг. Л. Г. Фризмана. М., 1982. С. 327 (Литературные памятники). В то же время в ряде изданий Баратынского предлагалась соответствующая смысловая конъектура (впрочем, в примечаниях не оговоренная): Баратынский Е. А. Стихотворения / Сост., послесл. и примеч. С. Г. Бочарова. М., 1976. С. 92; Баратынский Е. А. Полное собрание стихотворений / Вступ. ст. Е. В. Невзглядовой и Л. Г. Фризмана. Сост., подгот. текста и примеч. Л. Г. Фризмана. СПб., 2000. С. 290 (Новая Б-ка поэта). Ср. также: Мерлин В. Ошибки замечай // Литературная учеба. 1986. № 4. С. 197 (предложена смысловая конъектура, без ссылки на список опечаток «Мнемозины»); Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 112.
 - ³³ Ср., например, оформление еще одной, помимо отмеченной выше, купюры в публикации «Отрывков из поэмы: Эда» — после стиха «И долго слышен детской смех» проставлена строка точек, к которой сделана сноска: «Точки поставлены самим сочинителем» (Мнемозина. Ч. IV. С. 217).
 - ³⁴ См. цитированный выше фрагмент из письма Баратынского Путяте от начала апреля 1825 г. и заметку последнего об истории публикации «Леды».
 - ³⁵ Знакомство Баратынского с Вяземским состоялось, вероятно, летом 1825 г. в Петербурге (см. *Летопись*. С. 160) или осенью того же года в Москве, а самое раннее письмо Баратынского к нему относится только к началу декабря 1825 г. (Там же. С. 168). Таким образом, текст «Леды» не мог попасть к Вяземским напрямую, от самого поэта.
 - ³⁶ См. письмо А. А. Муханова Вяземскому от 25 апреля 1825 г. из Петербурга: «<...> Посылаю вам при сем, любезнейший Князь, стихи Баратынского, которые прошу отдать

для напечатания в Телеграфе не подписывая его имя. <...> Вот стихи: — *К — Как много ты, в немного дней ~ И как Русалка ты хочешь!* — *Е. Б.....— Финляндия 1825»* (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. № 5084. Л. 79–90; сердечно благодарю С. И. Панова за указание на это письмо Муханова). Копия Муханова (не введенная в научный оборот) не содержит разночтений по отношению к известному тексту «Как много ты в немного дней...», однако сам факт планировавшейся (но не осуществленной, вероятно, по цензурным причинам) публикации в «Московском телеграфе» существенно дополняет историю этого стихотворения Баратынского. Весьма вероятно, что именно Муханов передал в печать и обращенное к нему стихотворение «Запрос М-ву» («Что скажет другу своему...»), появившееся в «Московском телеграфе» в мае 1825 г. (см.: *Баратынский Е. А. Полное собрание сочинений и писем. Т. 2. Ч. 1. С. 119*).

- ³⁷ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. М., 2011. Т. 7: Драматические произведения / Изд. подг. О. Б. Лебедевой. С. 280.
- ³⁸ Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем. М., 1999. Т. 1. Стихотворения 1797–1814 годов / Ред. О. Б. Лебедева, А. С. Янушкевич. С. 246.
- ³⁹ Раич [С. Е.] Из III песни Виргилиевых Георгик // Вестник Европы. 1820. Ч. 110. № 6. С. 110 (подпись: А. Раич).
- ⁴⁰ Мерзляков А. Ф. Стихотворения / Вступ. ст., подг. текста и примеч. Ю. М. Лотмана. Л., 1958. С. 236 (Б-ка поэта. Большая серия. 2-е изд.).
- ⁴¹ Цит. по: Поэты 1790–1810-х гг. / Вступ. ст. Ю. М. Лотмана; подг. текста М. Г. Альтшуллера; вступ. заметки, биогр. справки и примеч. М. Г. Альтшуллера, Ю. М. Лотмана. Л., 1971. С. 367 (Б-ка поэта. 2-е изд.).
- ⁴² Сочинения Дмитрия Кашкина. Т. 1. М., 1836. С. 379.
- ⁴³ См., например, знаменитый монолог мольеровского Дон Жуана (действие I, явление II), построенный на развернутой метафоре обольщения-завоевания: «Quoi! tu veux qu'on se lie à demeurer au premier objet qui nous prend, qu'on renonce au monde pour lui, et qu'on n'ait plus d'yeux pour personne? <...> Non, non, la constance n'est bonne que pour des ridicules <...> tout le plaisir de l'amour est dans le changement. On goûte une douceur extrême à réduire par cent hommages le cœur d'une jeune beauté; à voir de jour en jour les petits progrès qu'on y fait; à combattre par des transports, par des larmes, et des soupirs, l'innocente pudeur d'une âme qui a peine à rendre les armes; à forcer pied à pied toutes les petites résistances qu'elle nous oppose; à vaincre les scrupules, dont elle se fait un honneur; et la mener doucement où nous avons envie de la faire venir. Mais lorsqu'on en est maître une fois, il n'y a plus rien à dire, ni rien à souhaiter; tout le beau de la passion est fini, et nous nous endormons dans la tranquillité d'un tel amour, si quelque objet nouveau ne vient réveiller nos désirs, et présenter à notre cœur les charmes attrayants d'une conquête à faire. Enfin, il n'est rien de si doux que de triompher de la résistance d'une belle personne; et j'ai sur ce sujet l'ambition des conquérants, qui volent perpétuellement de victoire en victoire, et ne peuvent se résoudre à borner leurs souhaits. Il n'est rien qui puisse arrêter l'impétuosité de mes désirs, je me sens un cœur à aimer toute la terre; et comme Alexandre, je souhaiterois qu'il y eût d'autres mondes, pour y pouvoir étendre mes conquêtes amoureuses» (Oeuvres de J. B. Poquelin de Molière. Édition stéréotype, D'après le procédé de Firmin Didot. Paris, 1813. Т. III. Р. 212–213). — «Как? Ты хочешь, чтобы мы привязывались к первой пленившей нас женщине и оставались при ней, отказавшись ради этого от всего на свете, ко всему остальному сделавшись слепыми? <...> Нет, нет; постоянство годится только для чудиков <...> все наслаждение любви заключается в перемене. Испытываешь крайнюю сладость от того, что сотней различных услуг смягчаешь сердце юной красавицы, со дня на день наблюдаешь постепенные успехи, преодолеваешь посредством восторгов, слез, вздохов невинную стыдливость души, которая одно за другим слагает свое оружие, шаг за шагом берешь с бою мелкие препятствия, которые она нам противопоставляет, побеждаешь угрызения совести, которыми она гордится, и незаметно приводишь ее туда, куда ты хотел ее заставить придти. Но раз уже ты сделался господином, тебе ничего больше не остается ни говорить ни желать; вся красота страсти окончена, и ты засыпаешь в спокойствии подобной любви, если только какой-нибудь новый предмет не явится пробудить твои желания и не представит твоему

сердцу привлекательных прелестей предстоящего завоевания. В конце концов нет ничего слаще, как одержать победу над сопротивлением прекрасной женщины, и в этом отношении я питаю тщеславие завоевателей, которые все время летят от победы к победе и не могут решиться положить предел своим желаниям. Нет ничего, что могло бы остановить напор моих желаний; я чувствую, что сердца у меня хватит на любовь ко всему миру, и я, как Александр, хотел бы, чтобы существовали другие миры, чтобы быть в состоянии на них распространить мои любовные завоевания» (перевод М. А. Кузмина; цит. по: *Мольер. Собрание сочинений*: В 4 т. / Под ред. А. А. Смирнова, С. С. Мокульского. М.; Л., 1937. Т. 2. С. 499–500).

⁴⁴ См., например: *Delvau A. Dictionnaire érotique moderne*. Paris, 1850. P. 94.

⁴⁵ Экземпляр «Эды и Пиров», с чернильными поправками Баратынского, подаренный Вяземскому и хранившийся в Остафьевской библиотеке, был введен в научный оборот В. С. Нечаевой (*Нечаева В.* Из архива Баратынского. Остафьевский экземпляр сочинений Баратынского и история одного литературного мотива // *Утренники*. Кн. I. Пг., 1922. С. 66–71). Ныне он хранится в Музее книги Российской государственной библиотеки: шифр МК XII.A.7/8; инв. МК IV — 6210. Приведенные строки записаны на нижнем поле с. 25.

⁴⁶ Цит. по: *Летопись*. С. 178.

⁴⁷ Эда, финляндская повесть, и Пир, описательная поэма, Евгения Баратынского. С. 25. Последние четыре строки восстановлены по экземпляру из Остафьевской библиотеки (см. выше).

⁴⁸ Мнемозина. Ч. IV. С. 222–223.

⁴⁹ См. в письме от 25 января 1825 г., при котором Тургеневу был послан полный текст «Эды»: «Препровождаю при сем стихотворную повесть, о которой упоминал я в одном из моих писем. Ежели вы оцените не произведение, а чувство, с которым я приношу его вашему превосходительству, вы будете довольны мною и примете благосклонно этот незначительный памятник живой моей благодарности» (*Летопись*. С. 150).

Магическое у Пушкина — семантика и поэтика (магия рукописи)

Сурен Золян (Ереван)

В духе неоднократно описанных Ю. М. Лотманом механизмов семиотической мультипликации мира магия может быть рассмотрена как семиотический механизм трансформации действительности посредством некоторых знаковых операций. Семантикой текста, его предметной областью, оказываются как минимум два мира, связанных определенным модальным отношением достижимости (*мир здесь — мир там, мир-в-прошлом — мир-в-будущем, сон — явь* и т. д.). Это значит, что некоторый мир есть (пра-) образ, отражение, искажение, преобразование некоторого другого и т. д. Такой принцип можно считать общим и для поэтической семантики в целом (актуальный мир — художественный вымысел), с той существенной разницей, что в поэзии высказывание не претендует на реальное воплощение (реальное существование) и на реальную референцию к описываемой предметной области, тогда как цель магического текста — в изменении существующей и создании новой реальности. Это — основа для создания таких расхожих метафор, как «магия слова», «волшебный мир поэзии» и т. п.¹ Очевидно также сходство между поэтической и магической функциями языка, которое распространяется и на преобразование языковых означающих. Но при этом в случае поэтической функции оказывается достаточным сугубо лингвистическое существование поэтического мира — в форме языкового текста, тогда как при магической язык (текст) служит инструментом для создания или изменения внеязыковой реальности. Поэтому, при подобном определении, сфера магического в художественном творчестве, в частности у Пушкина, — это не только и не столько описание обрядов, гаданий, суеверий самого Пушкина, сколько поэтические средства, призванные представить вымышленное как существующее, наделить его существованием.

В свое время на примере говорящего зеркальца из «Сказки о мертвой царевне» мы попытались описать семантические механизмы порождения внетекстовой реальности [Золян 1987]. В нашем докладе на посвященном 90-летию Ю. М. Лотмана конгрессе «Многоязычие культуры» (Тарту, 2012) мы представили иные миропорождающие механизмы, из которых в данной статье, за недостатком места, остановимся только на одном из них — рукописи.

Анализ пушкинского творчества приводит к следующему выводу: если поэзия наделяет существованием вымышленный мир и делает его частью актуального мира, то, если следовать логике пушкинских произведений, все то, что создается «традиционными» магическими средствами, напротив, есть только видимость и исчезающая иллюзия. Так, обладание секретом

графини приводит Германна к разорению и сумасшествию («Пиковая дама»)², без следа исчезает дворец старухи в «Сказке о золотой рыбке», волшебное зеркальце не помогает царице («Сказка о мертвой царевне»), от домика на Васильевском остается лишь пустое место («Уединенный домик на Васильевском»)³, золотой петушок убивает царя, погибают и все остальные персонажи «Сказки о золотом петушке». Концовка «Сказки» может служить обобщением: таков конец всего того, что создается посредством «традиционной», «колдовской» магии⁴:

А царица вдруг пропала,
Будто вовсе не бывала [Пушкин, 3-1: 563].

Поскольку реальностью в процессе поэтической коммуникации является сам текст, то самое кардинальное проявление магического — это измененное соотношение между реальным миром, в котором создается текст, и миром, который данный текст описывает. Особенность пушкинской прагматики и семантики магического — это взаимопроницаемость различных по своей модальности миров, что проявляется и как принцип построения текста, и — только лишь как частный случай — как описание действия и воздействия магических средств (например, зеркало, вещей сон, гадание и т. п.). Такому принципу более соответствуют прозаические и ориентированные на прозу тексты.

Большинство прозаических произведений Пушкина и «Евгений Онегин» строятся на сознательном смещении актуального мира (исторический мир реального автора-говорящего) и художественного (мир персонажей). В первом мире событием является создание текста, во втором — то, что описывается (создается) этим текстом. Художественный текст и актуальный мир представлены как взаимопроницаемые семантические области, и именно взаимопроницаемость (а не отнесение их только к одному миру) определяет многозначную интерпретацию: существенным оказывается сам процесс референции к различным мирам, а не референт имени в некотором мире. Действует единый механизм — это превращение персонажа в автора, а автора — в персонаж⁵. Говоря словами Борхеса, проанализировавшего подобные приемы в «Дон Кихоте»: «Подобные сдвиги внушают нам, что если вымышленные персонажи могут быть читателями или зрителями, то мы, по отношению к ним читатели или зрители, тоже, возможно, вымышлены» (эссе «Скрытая магия в Дон Кихоте», — Борхес: 369). Разумеется, цель Пушкина — не столь парадоксальна, как то приписывает Сервантесу Борхес. Это желание не внушить нам, читателям Пушкина, идею о нашей вымышленности, а как раз напротив — создать иллюзию существования вымышленного в актуальном мире, что и было в свое время отмечено Ю. М. Лотманом:

Создавая «Евгения Онегина», Пушкин поставил перед собой задачу, в принципе, совершенно новую для литературы: создание произведения литературы, которое, преодолев литературность, воспринималось бы как сама внелитературная реальность, не переставая при этом быть литературой. <...> Ставилась, таким образом, практически неосуществимая, но очень характерная как

установка задача создать текст, который бы не воспринимался как текст, а был бы адекватен его противоположности — внетекстовой действительности [Лотман 1995: 444, 410].

Особенно интересно уже приведенное наблюдение Ю. М. Лотмана о том, что как в поэтическом мире «Евгения Онегина», так и в актуальном мире Пушкина присутствует такой персонаж, как Муза — «персонифицированный способ создания текста». Процесс создания текста отчужден от автора — будь то биографический Пушкин или же «Я» поэтического текста (об их разграничении см.: [Золан 1988]), но тем не менее не остается анонимным. Ввиду чрезмерной экзотичности такого персонажа, как Муза, в качестве авторов выступают некие «якобы реальные» знакомые или знакомые знакомых Пушкина. Как правило, эти «знакомые» появляются исключительно как авторы или передатчики «записок» и «рукописей» — т. е., нося реальные имена, выступают не как персонажи, но скорее именно как «персонифицированный способ создания текста».

Следующий шаг после персонификации способа создания текста — это автономизация самого текста. Текст (или рукопись) оказывается средством «склеивания» художественного и актуального миров. Итак, не только автор, персонаж и читатель, но и сама рукопись одновременно существует в двух мирах: она оказывается написанной в вымышленных поэтических мирах, но при этом представлена в мире актуальном. Присутствие рукописи в актуальном мире оказывается свидетельством существования и написавших ее авторов. Это — функция рукописи не только создавать мир, включающий и «якобы-создателя» этого мира — автора данной рукописи (так рукописи Белкина создают миры, в которых возникает и сам Белкин, и упоминаемые им знакомые), но и удостоверить существование их автора и персонажа.

У Пушкина эта функция часто выступает как основная. Отсутствие рукописей обрекает на исчезновение; единственное, что может быть сохранено, — это рукопись. В самом деле, если событийная реальность ирреальна, и, наоборот, ирреальность событийна, то подлинной реальностью и подлинным событием становится сам текст — в том числе и в буквальном смысле, именно текст как рукопись (письмо Татьяны, рукописи Белкина и Гринёва, ненапечатанная комедия Грибоедова, «Роман в письмах», стихи Ленского и т. п.). Письменная фиксация — способ сохранить в нашем мире некоторое сообщение из «иного» мира. Наличие записи позволяет сохранить от уничтожения нематериальное и придать ему реальность, объективировать его. Так Германн не полагается на свою память и, прежде всего, записывает свое видение («Германн возвратился в свою комнату, зажег свечку и записал свое видение» — [Пушкин, 8: 248]). Безотносительно к тому, явилась ли старуха к Германну или это был плод его воображения, остается некоторый материальный объект — записка Германна. Подобная логика переносится и на реальный мир. Даже при ином течении событий — если бы Пушкин был не Пушкиным, а Александром I, это ничего бы не изменило в истории, но привело бы к появлению новых текстов:

Когда б я был царь, то позвал бы Александра Пушкина и сказал ему: «Александр Сергеевич, вы прекрасно сочиняете стихи». Александр Пушкин поклонился бы мне с некоторым скромным замешательством, а я бы продолжал: «Я читал вашу оду „Свобода...“ Она вся писана немного сбивчиво, слегка обдуманно, но тут есть три строфы очень хорошие. <...> Но тут бы Пушкин разгорячился и наговорил мне много лишнего, я бы рассердился и сослал его в Сибирь, где бы он написал поэму „Ермак“, или „Кочум“, русскими (другой вариант: «разными». — С. З.) размерами с рифмами» (Воображаемый разговор с Александром I [Пушкин, 11: 23].

Восприятие текста как мира и мира как текста (рукописи, книги) — одна из фундаментальных метафор человеческой культуры [Золян 1991]. Здесь осуществляется синтез, с одной стороны, магии словесной («поэтической»), а с другой — «традиционной». В обоих случаях имеет место сознательное неразграничение, основанное на двойственной роли текста как означающего, т. е. актуального объекта, существующего в актуальном мире (пергамент, бумага и т. п. и написанные на них знаки), и текста как означаемого, репрезентирующего в нашем актуальном мире некоторый иной, не имеющий материального воплощения мир, будь то поэтический вымышленный мир, сновидение, мир-в-прошлом (история) или в будущем (политическая программа, прогноз или гадание) и т. п. Означаемое текста по природе своей нематериально, поэтому нет возможности лингвистическими средствами разграничить то, что в самом деле имело место (например, Пугачевский бунт), и то, что является лишь вымыслом о том, что было (история Маши Мироновой и Петра Гринева). Поэтому могут возникнуть записки Гринева («Капитанская дочка») — как документ, «будто бы» используемый Пушкиным для написания «Истории Пугачевского бунта».

Смешение текста как означаемого и текста как означающего имеет цель наделить реальностью вымышленное, сделать частью нашего мира не только означающее (саму рукопись), но и означаемое (то, что описано в данной рукописи, — уместно вспомнить «третью реальность» Карла Поппера). Поэтому не только автор, персонаж и читатель, но и сама рукопись «путешествуют» из одного мира в другой. Она, будучи написанной в вымышленных поэтических мирах, оказывается представлена в мире актуальном. При этом текст — не только материальный репрезентант нематериального в актуальном мире, но и наиболее «реальная» и стабильная часть этого мира⁶. Это относится именно к тексту в его материальном воплощении, причем не столько к *книге*, сколько к *рукописи*. (Заметим, что превращение рукописи, существующей как индивидуальное и единичное, в лишенную подобных характеристик книгу — это уже отдельная тема.) Именно рукопись, т. е. бумага и написанный на ней текст, неразрывно связана с автором ее, что может стать основой в том числе и для магических операций.

Так, нетрудно увидеть реминисценции магической функции языка в «Уединенном домике на Васильевском»⁷: «магические строки» заставляют

Павла «забыть и дружбу и неприязнь», «весь мир настоящий, прошедший и грядущий стеснился для него в лоскутке бумаги». Дальнейшие действия Павла с запиской также осуществляются в соответствии с процедурами «заразительной» магии⁸ — записка становится субституту графини: «он прижимает к сердцу, целует клочок бумаги» — Павел совершает с бумажкой действия, которые он хотел осуществить с графиней. Наконец, обладая запиской, герой приобретает власть и над тем, кто ее написал: «...добрая слава ее теперь в моих руках».

Как это обычно и бывает у Пушкина, соприкосновение с магическим не приносит Павлу ничего хорошего. В финале Павел теряет собственное «Я», и это связывается не столько с изменением внешности, сколько с утратой подписи:

Он отрастил себе бороду и волосы, не выходил по три месяца из кабинета, большую часть приказаний отдавал письменно, и то еще, когда положат на его стол бумагу к подписанию, случалось, что он вместо своего имени возвратит ее с чужою, странною подписью [Пушкин 1979: 372].

Как видим, и в этом случае записка оказывается субституту человека — потеряв возможность письменной фиксации своей индивидуальности, Павел, по сути, перестает существовать как личность⁹.

Как уже было сказано, важная семиотическая функция — это семантизация означающего, т. е. сотворение из бумаги и значков на ней некоторого текста, знакового объекта. Она может принимать форму расшифровки (в том числе и текстологической), интерпретации, цитации и т. д. Отделяя себя от своих героев в прозаических произведениях, Пушкин, как правило, оставляет за собой роль «издателя», а не создателя книги. Помимо функции издателя Пушкин приписывает себе в актуальном мире также и роль архивариуса и публикатора — у него хранятся письмо Татьяны, повести Белкина, стихи Ленского, которые он воспроизводит (публикует — в буквальном смысле слова, т. е. делает интимное «публичным»). Тем самым созданные в поэтических мирах тексты оказываются хранимыми у реально существующего человека — Пушкина, почему и сами рукописи также воспринимаются как реально существующие. Но этим процесс не ограничивается — благодаря публикаторской деятельности Пушкина уже мы, читатели, в нашем мире читаем стихи Ленского и письмо Татьяны; возникает соотносительность между такими актуальными мирами, как тот, в которых мы читаем стихи Ленского, и миром Пушкина — собирателя, хранителя и публикатора рукописей Ленского.

Факт нахождения рукописи, т. е. материального объекта, перемещенного из поэтического мира в актуальный, имплицитно еще одно «межмировое путешествие» — ведь если есть текст, то должен существовать и создавший его автор. Этим, с одной стороны, удостоверяется сам факт существования автора. Однако, с другой стороны, существование текста и его автора значительно различаются: существование автора, будь то актуальный мир или поэтический, имеет случайный и временный характер, тогда как существование текста — рукописи — носит характер вневременной. Текст выступа-

ет не только как материальный репрезентант нематериального в актуальном мире, но и как наиболее «реальная» и стабильная часть этого мира. Так, Ленский убит на дуэли, но у Пушкина сохранились его рукописи:

Стихи на случай сохранились,
Я их имею; вот они:
«Куда, куда вы удалились,
Весны моей златые дни?» [Пушкин, 6: 125]

На наш взгляд, крайне примечательна пушкинская ремарка: «...Я их имею» — т. е. речь идет именно о рукописи, а не о тексте, существующем уже вне зависимости от его материальной фиксации. В большинстве случаев рукописи — единственное, что может сохраниться, причем это относится не столько к книге, сколько к рукописи, неразрывно и магически связанной с автором своей материальной формой (бумага и написанный на ней текст).

Рукопись может служить сугубо утилитарным целям — сам текст может оказаться невостребованным, тогда как для бумаги применение найдется, как в вышеупомянутом использовании ключницей романа Белкина для оклеивания окон. Как видим, и здесь, пусть в пародийной форме, рукопись становится частью актуального мира. Но и в целом для Пушкина наличие или отсутствие рукописей есть критерий известности и чуть ли не существования. (Тем самым действует импликация: наличие рукописи — свидетельство существования автора; отсутствие рукописи — отсутствие «следов» существования автора.) Рукописи обязан своей славой Грибоедов¹⁰, а в то же время отсутствие «записок» Грибоедова ассоциируется с «исчезновением без следа»¹¹. Из-за потери сгоревших во время пожара бумаг лишается своего имени Дубровский¹². Напротив, сохраняются письмо Екатерины и записки Гринева (хотя от его имени мало что осталось), которые и опубликовал «издатель»¹³. При этом Пушкин лишь пунктиром намечает сюжет, который мог быть развернут в самостоятельную новеллу в духе Сервантеса — Борхеса: внук Гринева доставляет его рукопись издателю (Пушкину), узнав, что тот занят «трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом». Так происходит встреча работавшего над «Историей Пугачевского бунта» Пушкина и внука «автора» рукописи. Единственное, что позволяет себе «издатель», — это «издать ее особо, приискав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена». Напомним, что и Белкин сохранил имена по «недостатку воображения» — изображение «издателей» распространяется разве что на изменение имен и введение метатекстов (эпиграфы и предисловие).

Подобный пушкинский подход к тексту как инструменту миропорождения предполагает не только то, что в актуальном мире материализацией текста является его графическая или какая-либо иная фиксация, но и то, что означаемое текста, его содержание также становится объектом актуального мира. Созданные Пушкиным персонажи — Ленский, Белкин, Гринев, Татьяна и др. — создали тексты, которые материализовались в мирах пушкинского творчества. Тексты же, которые создал сам Пушкин, материали-

зуются уже в актуальном мире самого Пушкина, т. е. в российской истории. Воплощением текста становятся Мир и Жизнь: пушкинский текст из описания культуры и истории сам становится событием культуры и истории. Тем самым выявленная нами как свойство поэтики Пушкина и описанная им самим взаимопроницаемость актуального и поэтического миров характеризует его творчество в целом: «Евгений Онегин» оказывается энциклопедией русской жизни, а «пушкинская эпоха» — это время и место, являющиеся контекстом творчества Пушкина, т. е. текстов, созданных Пушкиным¹⁴. Говоря словами Ю. М. Лотмана,

таким образом, текст, с одной стороны, уподобляясь культурному макрокосму, становится значительнее самого себя и приобретает черты модели культуры, а с другой — он имеет тенденцию осуществлять самостоятельное поведение, уподобляясь автономной личности [Лотман 1981: 7].

Созданное в результате языковых операций приобретает самостоятельное существование — в буквальном смысле реализуя метафору «магии слова»:

Поэт, который на протяжении всего произведения выступал перед нами в противоречивой роли автора и творца, созданием которого, однако, оказывается не литературное произведение, а нечто прямо ему противоположное — кусок живой Жизни, вдруг предстает перед нами как читатель (ср.: «и с открыванием читая жизнь мою»), то есть человек, связанный с текстом. Но здесь текстом оказывается Жизнь. Такой взгляд связывает пушкинский роман не только с многообразными явлениями последующей русской литературы, но и с глубинной и в истоках своих весьма архаической традицией [Лотман 1995: 462].

Примечания

- ¹ Ср.: «Есть магические слова, магические вне смысла, одним уже звучанием своим — физически-магические — слова, которые, до того как сказали — уже значат, слова — самознаки и самосмыслы, не нуждающиеся в разуме, а только в слухе, слова звериного, детского, сновиденного языка. Есть одно слово, которое Пушкин за всю повесть ни разу не назвал и которое одно объясняет — все. Чара» [Цветаева: 368].
- ² «Германн сошел с ума. Он сидит в Обуховской больнице в 17-м номере, не отвечает ни на какие вопросы и бормочет необыкновенно скоро: „Тройка, семерка, туз! Тройка, семерка, дама!...“» [Пушкин, 8: 252]. Здесь и далее цитаты из произведений Пушкина, за исключением «Уединенного домика на Васильевском», даются в тексте по изданию [Пушкин] с указанием тома и части (через дефис) и страницы (после двоеточия).
- ³ «Итак, невзирая на все старания команды, которой деятельным усилиям в сем случае потомство должно, впрочем, отдать полную справедливость, уединенный домик Васильевского острова сгорел до основания, и место, где стоял он, не знаю почему, до сих пор остается незастроенным» [Пушкин 1979: 371].
- ⁴ «Сказка о золотом петушке» особо показательна, если сопоставить ее с источником, «Легендой об арабском звездочете» Ирвинга. У Ирвинга никто из героев не погибает, находящиеся в тексте-источнике мотивы волшебной книги и вечного сна у Пушкина отсутствуют. Подробное сопоставление текстов дано в классической статье Анны Ахматовой [Ахматова 1933], наш анализ этих сопоставлений см.: [Золян 2012].

- ⁵ Ср.: «Постоянная перемена местами персонажей из внетекстового мира (автор, его биографические друзья, реальные обстоятельства и жизненные связи), героев романного пространства и таких метатекстовых персонажей, как, например, Муза (персонифицированный способ создания текста) — устойчивый прием „Онегина“, приводящий к резкому обнажению меры условности... Мы сталкиваемся с самыми необычными встречами: Пушкин встречается с Онегиным, Татьяна — с Вяземским. Муза поэта то присутствует, как мифологическая персонификация, на лицейском экзамене перед Державиным, то, отождествляясь с сюжетными героями, вмешивается в вымышленное действие романа, как бы совпадая с его героиней» [Лотман 1995: 81–82].
- ⁶ На примере рукописи Пушкин доводит до абсурда хоть и тривиальную, но, казалось бы, верную мысль о том, что только материальное, объективно существующее, может стать частью актуального мира. Так рукописи Белкина продолжают существовать уже только как бумага, т. е. как рукопись, переставшая быть знаком и ставшая незнакомым объектом: «Кроме повестей, о которых в письме вашем упомянуть изволите, Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частью у меня находятся, частью употреблены его ключницею на разные домашние потребности. Таким образом прошлою зимою все окна ее флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил» («Повести Белкина» [Пушкин, 8: 61]). Отсюда, кстати, явствует важность роли издателя и публикатора — восстановителя знаковой функции рукописи.
- ⁷ «В прихожей дожидал его богато одетый слуга графини И..., который вручил ему записку; Павел с трепетом разворачивает и читает следующие слова, начертанные слишком ему знакомую рукою графини: „Злые люди хотели поссорить нас; я всё знаю; если в вас осталась капля любви ко мне, капля сострадания, придите в таком-то часу вечером. Вечно твоя И...“. Как глупы любовники! Павел, пробежав сии магические строки, забыл и дружбу Веры, и неприязнь Варфоломея; весь мир настоящий, прошедший и грядущий стеснился для него в лоскутке бумаги; он прижимает к сердцу, целует его, подносит несколько раз к свету. „Нет! — восклицает он в восторге, — это не обман; я точно, точно счастлив; так не напишет, не может написать никто, кроме ее одной. Но не хочет ли плутовка зазвать и мучить меня, и издеваться надо мною по-прежнему? Нет! клянусь, не бывать этому. „Твоя — вечно твоя“, пусть растолкует мне на опыте, что значит это слово. Не то... добрая слава ее теперь в моих руках,» [Пушкин 1979: 361].
- ⁸ Термин, введенный Джеймсом Фрэзером в «Золотой ветви», применительно к пушкинскому творчеству был использован Романом Якобсоном в уже ставшей классической статье «Статуя в поэтической мифологии Пушкина»: «Подражательная магия, если воспользоваться терминологией Фрэзера, заменяется заразной магией» [Якобсон: 148].
- ⁹ Анна Ахматова в неоконченной статье «Пушкин в 1828 году» соотносит Павла и с Пушкиным («...начинает смутно проступать, что сделал Пушкин в „Домике...“. В старый план адской повести он вложил многое из своего настоящего и недавнего прошлого» [Ахматова 1977: 227]), и в то же время, ссылаясь на статью Ю. М. Лотмана, — с Мамоновым: «После смерти Веры Павел сходит с ума. Но почему, скажите мне, он делает это точь-в-точь как самый знаменитый богач Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов <...> Мамонов уехал в свою подмосковную деревню, сделался человеком-невидимкой, подписывал бумаги не своим именем...» [Там же: 230–231].
- ¹⁰ «Возвращение его в Москву в 1824 году было переворотом в его судьбе и началом беспрерывных успехов. Его рукописная комедия: „Горе от ума“, произвела неописанное действие и вдруг поставила его наряду с первыми нашими поэтами» [Пушкин, 8: 461].
- ¹¹ «Как жаль, что Грибоедов не оставил своих записок! Написать его биографию было бы делом его друзей; но замечательные люди исчезают у нас, не оставляя по себе следов...» (8, 461).
- ¹² «— Если бы, например, ваше превосходительство могли каким ни есть образом достать от вашего соседа запись или купчую, в силу которой владеет он своим имением, то конечно... — Понимаю, да вот беда — у него все бумаги сгорели во время пожара.

- Как, ваше превосходительство, бумаги его сгорели! чего ж вам лучше? — в таком случае извольте действовать по законам, и без всякого сомнения получите ваше совершенное удовольствие» [Пушкин, 8: 374].
- ¹³ «Здесь прекращаются записки Петра Андреевича Гринева. Из семейственных преданий известно, что он был освобожден от заключения в конце 1774 года, по именному повелению; что он присутствовал при казни Пугачева, который узнал его в толпе и кивнул ему головою, которая через минуту, мертвая и окровавленная, показана была народу. Вскоре потом Петр Андреевич женился на Марье Ивановне. Потомство их благоденствует в Симбирской губернии. — В тридцати верстах от *** находится село, принадлежащее десятерым помещикам. — В одном из барских флигелей показывают собственноручное письмо Екатерины II за стеклом и в рамке. Оно писано к отцу Петра Андреевича и содержит оправдание его сына и похвалы уму и сердцу дочери капитана Миронова. Рукопись Петра Андреевича Гринева доставлена была нам от одного из его внуков, который узнал, что мы заняты были трудом, относящимся ко временам, описанным его дедом. Мы решились, с разрешения родственников, издать ее особо, приислав к каждой главе приличный эпиграф и дозволив себе переменить некоторые собственные имена. Издатель. 19 окт. 1836» (8, 374).
- ¹⁴ «Вся эпоха (не без скрипа, конечно) мало-помалу стала называться пушкинской. Все красавицы, фрейлины, хозяйки салонов, кавалерственные дамы, члены высочайшего двора, министры, аншефы и не-аншефы постепенно начали именоваться пушкинскими современниками, а затем просто опочили в картотеках и именных указателях (с перевранными датами рождения и смерти) пушкинских изданий. Он победил и время и пространство. Говорят: пушкинская эпоха, пушкинский Петербург. И это уже к литературе прямого отношения не имеет, это что-то совсем другое. В дворцовых залах, где они танцевали и сплетничали о поэте, висят его портреты и хранятся его книги, а их бедные тени изгнаны оттуда навсегда. Про их великолепные дворцы и особняки говорят: здесь бывал Пушкин, или: здесь не бывал Пушкин. Все остальное никому не интересно. Государь император Николай Павлович в белых лосинах очень величественно красуется на стене Пушкинского музея; рукописи, дневники и письма начинают цениться, если там появляется магическое слово „Пушкин...“» [Ахматова 1977: 6].

Литература

- Ахматова 1933 — Ахматова А. Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1. С. 161–176.
- Ахматова 1977 — Ахматова А. О Пушкине: Статьи и заметки. Л., 1977.
- Борхес — Борхес Х. Л. Скрытая магия в «Дон Кихоте» // Борхес Х. Л. Собр. соч.: В 4 т. Т. 2. «Амфора», 2011. С. 366–369.
- Золян 1987 — Золян С. «Свет мой, зеркальце, скажи...» (к семиотике волшебного зеркала) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1987. Вып. 22. С. 32–44.
- Золян 1988 — Золян С. «Я» поэтического текста; семантика и прагматика: К проблеме лирического героя // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 24–28.
- Золян 1991 — Золян С. Семантика и структура поэтического текста. Ереван, 1991.
- Золян 2012 — Золян С. «Последняя сказка Пушкина»: поэтика недосказанного // Золян С., Лотман М. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллинн, 2012. С. 238–265.
- Лотман 1981 — Лотман Ю. М. Семиотика культуры и понятие текста // Труды по знаковым системам. Т. 12: Структура и семиотика художественного текста. Тарту, 1981. С. 3–18.

- Лотман 1995 — Лотман Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960—1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб., 1995.
- Пушкин — Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937—1959.
- Пушкин 1979 — Пушкин А. С. Уединенный домик на Васильевском: Приложение // Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1979. Т. 9.
- Цветаева — Цветаева М. Пушкин и Пугачев // Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1980. Т. 2.
- Якобсон — Якобсон Р.. Работы по поэтике. М., 1987.

К истории пушкинских «Братьев разбойников»: ранняя рецепция поэмы¹

*Татьяна Степанищева (Тарту,
Тартуский университет)*

Значение Пушкина в русском литературном каноне столь велико, а оценка дарования столь неколебима, что исследователи избегают слова «неудача» при описании его неоконченных произведений. То же можно заметить и в отношении пушкинских сочинений, которые собрали меньшую, чем обыкновенно, дань читательской признательности, были недостаточно высоко или даже негативно оценены современниками. Хотя «пушкиноцентричность» истории русской литературы первой половины XIX в. была осознана давно и попытки ее преодоления предприняты в целом ряде исследований, оценка пушкинских текстов базируется на известном наборе риторических ходов. Если Пушкин ограничивался планом или конспектом, оставлял задуманное на уровне черновиков или не завершал текст, то причиной тому будет «стремительная эволюция», исключительно быстрое изменение творческих принципов, требовавшее отказа от устаревшего замысла. Если современники воспринимали очередное пушкинское произведение прохладно или, тем более, критически, то это будет описываться как свидетельство эстетической глухоты читателей, неспособность понять гения, который опередил свое время.

В представленной риторической схеме можно усмотреть рефлексы романтической концепции поэта, повлиявшей на современную критику и ставшей фундаментом пушкинской мифологии. Опровержение этой схемы в целом невозможно, она слишком глубоко вплетена в русскую культурную историю. Однако, как нам представляется, отказ от нее в пользу более пристального анализа пушкинского текста — анализа, в котором будут разведены история создания текста и история создания «легенды о тексте» — позволит уточнить некоторые аспекты творческой биографии Пушкина. Точнее, поможет разрешить вопросы, которые до сих пор затемняют историю некоторых пушкинских замыслов. Поэма «Братья разбойники», «отрывок», прохладно встреченный критикой и современниками, представляет собой удобный материал для такого анализа.

Реконструкция истории БР напоминает о вершинной композиции романтических поэм байроновского типа. Она строится на анализе двух планов и немногочисленных черновых фрагментов [Пушкин, IV: 372—380], которые дают следующую картину. Сюжет поэмы о разбойниках изначально не был ясен. Первоначальный фольклорный импульс трансформировался под влиянием актуальной литературы. Набросав последовательно два плана с сюжетом песенного типа, Пушкин начал его разработку в другом ключе: заимствуя приемы из ассортимента школы гармонической точности, исполь-

зую балладные мотивы и размер, попутно обдумывая сюжеты из легендарной русской древности, из условной «старины»:

На Волге, в темноте ночной
Ветрило бледное белеет
Бразда сверкает за к<ормой>
Попутный ветер тихо веет
Недвижны веслы, руль заснул
Плывут ребята удалые —
И стоя Есаул
 песню
[Пушкин, IV: 374].

Для поэмы об отщепенце, сложившейся в итоге, наиболее значимой оказалась балладная поэтика Жуковского; ср. набросок «Молдавской песни»:

Нас было два брата — мы вместе росли —
И жалкую младость в нужде провели.
Но алчная страсть [овладела] душой
И вместе мы вышли на первый разбой

Курган серебрился при яс<ной> луне
Купец обробелый скакал на коне
[Его] мы настигли
И первую кровью умыли кинжал

Мы к убийству привыкли потом
И стали селеньям ужасны кругом
[Пушкин, IV: 373–374].

Романтический сюжет, намеченный в обоих вариантах плана, Пушкин затем отложил — до «Бахчисарайского фонтана». В БР решалась другая задача: конструирование героя русской романтической поэмы на пересечении двух уже существовавших жанров, элегии и баллады. Новую поэму можно описать как опыт введения в «унылую элегию» героя страшных баллад Жуковского («истинная жизнь», «счастье» и все преступления героя — в прошлом) или наоборот: как делегирование «элегического голоса» балладному преступнику (уныние, сожаления, воспоминания)¹.

Жуковский своеобразно развил поэтическую тему «преступника», создавая баллады в узнаваемом элегическом стиле, языком гибким и изящным, задавая мотивно-лексические формулы и конструкции, которые впоследствии перешли в общий лирический фонд. Построив поэму о страдающем преступнике (в байроновском духе) на игре со стилем и приемами Жуковского, Пушкин развил его поэтический потенциал, ограниченный, как казалось «ученику», постоянными переводами. Он сделал из Жуковского «русского Байрона», которым тот не был, потому что Байрона не переводил.

Прививка простонародности («харчевня, кнут, острог») возвращала русскому поэтическому языку ту силу², которой, как следует из высказываний Пушкина о Жуковском, последний пренебрегал. Задачи (обновления сюжетного пространства поэмы и обновления поэтического языка) были исполнены, сюжетное повествование (исповедь грешника) вполне закончено. Начав поэму летом 1821 г., Пушкин закончил известный нам текст в апреле 1822-го. Публикация была отложена: предложение Н. И. Гнедичу издать БР осталось в черновике письма, написанного в последних числах апреля. Во-первых, только еще готовился к печати «Кавказский пленник», во-вторых, Гнедич был скуп на гонорары. Наконец, биографические обстоятельства не способствовали работе над изданиями.

Насколько известно, работая над поэмой о братьях-разбойниках, Пушкин не знал, что Жуковский, путешествующий по Европе, как раз занят Байроном и переводом его поэмы «Шильонский узник». Работа над переводом была начата во время заграничного путешествия (отметим, что Жуковский посетил и замок Шильон 3 сентября 1821 г.), окончена не ранее конца февраля 1822 г., а уже 14 апреля поэма получила цензурное разрешение. Летом 1822 г. Пушкин получил номер «Сына Отечества», где перевод был анонсирован и напечатан отрывок из него, и 1 сентября отозвался в письме Вяземскому: «...„Шильонского узника“, еще не читал. То, что видел в „Сыне отечества“, прелестно...» [Пушкин, XIII: 44]. В конце сентября (24–27-го) Пушкин получил от Гнедича обоих «пленников», своего и Жуковского. Неожиданная и тем более ясная параллель, возникшая между двумя поэмами, ставила вопрос о том, как теперь можно печатать БР. «Кавказский пленник» уже довольно близко напоминал «Шильонского узника», что могло вызвать подозрения в *подражании*. Публикация новой поэмы, героями которой были тоже *пленники* и к тому же *братья*, должна была их подтвердить. После публикации русского «Шильонского узника» поэма Пушкина глядела форменным подражанием Жуковскому — Байрону.

Именно тогда, как мы предполагаем, началось создание авторской «легенды» вокруг БР, целью которой было максимальное расподобление поэмы и перевода Жуковского, т. е. попытка повлиять на рецепцию поэмы, *направить* ее нужным автору образом. Пушкин начинает говорить об *истории* БР с осени 1822 г. — спустя значительное время после окончания известного нам текста³ и вскоре после чтения русского Байрона. Этот период, с осени 1822-го до первой публикации в марте 1825-го, — время формирования «творческой истории» поэмы или, точнее говоря, авторской легенды о ней. По нашему мнению, ее следует рассматривать отдельно от «авторской неудачи» (как можно назвать раздробление замысла, частичное исполнение плана). Как же формировалась авторская легенда?

Первый ее слой восстанавливается из письма Е. Орловой А. Раевскому от 8 декабря 1822 г.:

Пушкин послал брату Николаю отрывок поэмы, которую он не думает ни печатать, ни кончить. Это странный замысел, отзывающийся, как мне кажется, чтением Байрона [цит. по: Летопись: 296–297].

Почему именно Раевским автор сообщал текст новой поэмы? Екатерина Орлова была свидетельницей того, как Пушкин летом 1820 г. читал и переводил Байрона вместе с ее братом Николаем и сестрой. Характерно, что в своем письме она отметила именно байроновское влияние: «*отзывающийся, как мне кажется, чтением Байрона*». Возможно, выбор Раевских в качестве первых читателей поэмы был обусловлен этим литературным оттенком их общих воспоминаний. Читатели Байрона, они могли заметить и указать более глубокие корни «странного замысла», заложенные гораздо ранее появления русского «Шильонского узника». Но автор специально отметил, как явствует из письма Орловой, другую особенность своего творения: оно было не окончено и не предназначалось к публикации. Так к концу 1822 г. оформился первый слой авторской легенды о «Братьях разбойниках»: это — *отрывок, не предназначенный для печати*.

Весной 1823 г. поэма о братьях-разбойниках начала расходиться по Петербургу. 8 мая А. И. Тургеневу удалось получить список, и на следующий день он предлагал Вяземскому списать для него БР:

Есть ли у тебя отрывок Пушкина «Братья разбойники»? Я вчера только достал его. Если нет, то пришлю... [Остафьевский архив, II: 321–322].

10 мая Тургенев был в гостях у Батюшкова, где вместе с хозяином и его приятельницей Е. Ф. Муравьевой читал новую пушкинскую поэму. Как мы узнаем из письма от 11 мая, Батюшков критиковал стиль БР («*палач и кнут*») «*d'une manière très piquant*» [Там же: 322]. В конце месяца Вяземский, получив текст отрывка, сообщал Тургеневу свои впечатления:

В его «Разбойниках» чего-то недостает; кажется, что недостает обычной очаровательности⁴ стихов его. Более всего понравилось мне: бред больного брата и сцепление увещаний в отношении старика с состраданием оставшегося брата к старикам. Я благодарил его и за то, что он не отнимает у нас, бедных заключенных, надежду плавать и с кандалами на ногах (31 мая 1823, Москва [Там же: 327]).

Около 20 мая известия о поэме дошли до Дерпта. Живший там Языков спрашивал брата в письме, что говорят в Петербурге о новой поэме Пушкина. Ее Языков, в соответствии со слухами, называет «Братоубийца»:

NB. Слышно, что Пушкин написал новую поэму: Братоубийца. Слышал ли ты об этом? и как похваляют ее критики? [Языковский архив: 73].

Еще один ранний отклик указывает, что пушкинские опасения насчет БР были оправданны, в поэме видели подражание переводу Байрона. П. П. Татиринов в письме к своему приятелю Н. И. Бухтину, находившемуся за границей, сообщает:

На литературном горизонте нет новостей, кроме новой поэмы Пушкина «Разбойники» — подражание «Шильонскому узнику». Она еще не напечатана; редкие читали ее и хвалят стихи [Вацуро: 104].

Известность поэмы росла, а распространение большого произведения в списках было прямо невыгодно для автора — пришло время думать о публикации. 13 июня 1823 г. Пушкин предложил БР издателю «Полярной звезды» Бестужеву:

В рассуждении 1824 года, постараюсь прислать тебе свои бессарабские бредни; но не лзя ли вновь осадить цензуру и, со второго приступа, овладеть моей Анфологией? Разбойников я сжег — и поделом. Один отрывок уцелел в руках Николая Раевского, если отечественные звуки: харчевня, кнут, острог — не испугают <н>еж<н>ых ушей читательниц Пол<ярной> Зв<езды>, то напечатай его. Впрочем чего бояться читательниц? их нет и не будет на русской земле⁵, да и жалеть не о чем [Пушкин, XIII: 64].

«Отрывочность» БР, о которой ранее извещала брата Е. Орлова, здесь получила другую авторскую мотивировку. Пушкин не говорит, что «не думает кончить» поэму: она была окончена, но затем (якобы) сожжена. В приведенном эпистолярном фрагменте интересно также и то, что Пушкин не объясняет Бестужеву, каких «Разбойников» он подразумевает, — а значит, адресату это произведение должно было быть знакомо (можно предположить, что до него дошел какой-то из списков, ходивших по городу).

В письме Бестужеву Пушкин не назвал причин «сожжения» поэмы, но упоминание о возможном недовольстве читательниц «отечественными звуками» очерчивает следующий поворот авторской легенды: поэма была принесена в жертву автоцензуре как слишком разительная по новизне своих приемов, прежде всего стиливых. Упоминание *читательниц* отсылало к спорам о направлении современной литературы и влиянии на него «слабого пола». Пушкин помнил, что альманах «Полярная звезда» был адресован «любительницам и любителям русской словесности», а Бестужев в своем обзоре («Взгляд на старую и новую словесность в России») «главнейшей причиной» бедности отечественной литературы полагал «изгнание родного языка из общества и равнодушие прекрасного пола ко всему, на оном писанному». Таким образом, в своем письме Пушкин предлагал Бестужеву поэму, которая соответствовала политике редакции и идеям редактора, т. е. должна была расширить горизонты русской литературы, вернуть родному языку его богатство. «Отрывочность» поэмы автор представлял не литературным приемом, не данью байронизму, а издержкой творческого метода, результатом самоограничения художника, сознающего возможности публики и границы дозволенного в печати.

Следующий компонент легенды появился в письме Вяземскому 11 ноября 1823 г. из Одессы:

Вот тебе и Разбойники. Истинное происшествие подало мне повод написать этот отрывок. В 820 году, в бытность мою в Екатеринославле, два разбой-

ника, закованные вместе, переплыли через Днепр и спаслись. Их отдых на острове, потопление одного из стражей мною не выдуманы. Некоторые стихи напоминают перевод Шил<ьонского> Узн<ика>. Это несчастье для меня. Я с Жуковским сошелся нечаянно, отрывок мой написан в конце 821 года [Пушкин: XIII, 74].

Здесь на первый план вышло другое — возможный упрек в подражательности. Вяземский более других из тогдашних литературных друзей Пушкина увлекался Байроном, и то, что он вместе с Жуковским одно лето «бредил и питался» байроновой поэзией, было одесскому изгнаннику хорошо известно. Поэтому именно Вяземскому, одному из русских «байронистов», и были адресованы объяснения по поводу возможного «подражания».

Сведения о побеге из тюрьмы в 1820 г. братьев Засориных действительно обнаружены в летописях края, так что сомневаться в заявлении Пушкина о невымышленном характере фабульных событий БР нет оснований. Но впервые эта история упоминается лишь в письме к Вяземскому, спустя полтора года после окончания поэмы и три года после самого побега. Возводя сюжет ко времени «бытности своей в Екатеринославле» в 1820 г., а написание поэмы — к «концу 821 года», Пушкин указывал на биографический, а не литературный источник фабулы и отводил возможные упреки в следовании за Жуковским.

Еще один мотив в авторской легенде БР — непредназначенность поэмы для печати. Одесский знакомец Пушкина П. А. Муханов, получив от поэта «начало Разбойников и первую песнь Вадима», писал 13 апреля 1824 г. К. Ф. Рылееву:

У меня есть начало Разбойников и первая песнь Вадима; прислал бы тебе, но автор их назначил к истреблению и поэтому не хочет, чтобы ходили по рукам и даже говорили об оных. Но, зная твою аккуратность, может быть сдамся, получа убеждение в сохранении их в тайне [цит. по: Литературное наследство: 696].

Из этого письма можно заключить, что для автора судьба БР оставалась по-прежнему нерешенной, по крайней мере, эта неопределенность была частью эксплицируемой авторской концепции. Хотя Пушкин еще в июне назначил поэму Бестужеву для печатания в «Полярной звезде», он все равно говорил о необходимости «истребления» текста. И второй издатель альманаха, Рылеев, как будто не знал об отдаче БР для следующего выпуска «Полярной звезды» (как если бы Бестужев сохранял в тайне пушкинскую контрибуцию, которая тем временем ходила по Петербургу в списках⁶). И еще одно, по нашему мнению, свидетельство пушкинской нерешительности можно здесь указать. Летом, в июле 1824 г., когда БР проходили цензуру (о чем известно из письма Бестужеву), Пушкин спрашивал у Вяземского, отдал ли тот БР Кюхельбекеру для «Мнемозины». Значит, представление о том, печатать или нет поэму о братьях-разбойниках и если да — то где, постоянно менялось.

20 марта «Полярная звезда на 1825 год» вышла из типографии — и здесь начинается новый этап критической и литературной рецепции БР, которую автор пытался скорректировать. Что из этого вышло? Посмотрим на альманашный контекст поэмы, на те поэтические произведения, которые окружали пушкинский «отрывок».

В «Полярную звезду на 1825 год» Пушкин отдал кроме мелких стихотворений еще отрывок из «Цыган». Его публикация открывала литературный раздел. Поэма была завершена в октябре 1824 г., в январе она появилась в Петербурге (где Лев Сергеевич читал поэму наизусть, вызывая недовольство брата). Отрывок из новейшей поэмы впечатлил читателей гораздо сильнее, чем давно знакомая (по слухам, отрывкам или целиком) поэма о братьях-разбойниках.

Сразу по выходе альманаха из печати (25 марта 1825 г.) Рылеев писал Пушкину: «От „Цыган“, все без ума, „Разбойникам“, хотя и давнишним знакомцам, также чрезвычайно обрадовались» [Пушкин, XIII: 157]. Отзыв Рылеева указывает, хотя и непреднамеренно, на проблему — БР были уже давно известны, перестали быть новостью для читателей. Поэтому неудивительно, что в следующем письме, датированном концом апреля, первенство безусловно отдано «Цыганам»:

В субботу был я у Плетнева с Кюхельбекером и с братом твоим. <...> После прочитаны были твои Цыгане. Можешь себе представить, что делалось с Кюхельбекером. <...> — Цыган слышал я четвертый раз и всегда с новым, с живейшим наслаждением. Я подыскивался, чтоб привязаться к чему-нибудь и [вот что] нашел, что характер Алеко несколько унижен. Зачем водит он медведя и собирает вольную дань? Не лучше ли б было сделать его кузнецом. Ты видишь, что я придираюсь, а знаешь почему и зачем? Потому, что сужу поэму Александра Пушкина, за тем, что желаю от него совершенства. На счет слога, кроме небрежного начала, мне не нравится слово: рек. Кажется, оно несвойственно <но> поэме; оно принадлежит исключительно лирическому слогу. Вот всё, что я придумал [Пушкин, XIII: 168–169].

Бестужев, очевидно, еще до публикации мог обсудить поэму с автором, но писем его не сохранилось. Перед самым выходом альманаха он говорил с Пушкиным о «Евгении Онегине», но не о «Братьях разбойниках» (см. послание от 9 марта 1825 г. [Пушкин, XIII: 148–149]).

Исключительно о «Цыганах», хотя и в противоположном ключе, тогда писал автору Жуковский, это известный пассаж в его письме от 15 — начала 20-х чисел апреля («Я ничего не знаю совершеннее по слогу твоих Цыган! Но, милый друг, какая цель! Скажи, чего ты хочешь от своего гения? Какую память хочешь оставить о себе отечеству, которому так нужно высокое» [Пушкин, XIII: 165]). Здесь возникает вопрос, почему Жуковский умалчивает о «Разбойниках»: потому ли, что в них адресант видел «цель», или же потому, что поэма «без цели» была еще и несовершенна по слогу. Этот вопрос пока остается без однозначного решения. Но если мы предположим первое, то трудно представить, что Жуковский, вообще Пушкина ценивший очень высоко, умолчал бы об этом разительном примере «высокой поэзии».

П. А. Катенин, получивший «Полярную звезду на 1825 год» в апреле, остался альманахом недоволен, из всех пушкинских сочинений ему понравилось лишь послание Алексею. О «Цыганах» он сообщил своему корреспонденту, что поэма «не по его вкусу», а о БР упоминания нет вовсе.

Николай Раевский-младший откликнулся на появление в печати двух поэм 10 мая, дав им в письме автору высокую оценку, особенно заметную на фоне оговорок в оценке «Кавказского пленника»:

... vous achèverez de populariser chez nous, ce langage simple et naturel que notre public est encore a ne pas comprendre, malgré les beaux modèles des Цыганы et des Разбойники. Vous achèverez de faire descendre la poésie de ses échasses. —

<...> Votre fragment des Цыганы qui a paru dans la Полярная Звезда avec une suite que je ne connaissais pas, est peut-être le tableau le plus animé, du coloris le plus brillant que j'aye jamais lu dans aucune langue. Bravo, Bravissimo! Votre Кавказской Пленник qui n'est point un bon ouvrage a ouvert une carrière qui sera l'écueil de la médiocrité. — Je ne suis point un partisan de [po<èmes>] longs poèmes; mais ces espèces de fragments démandent toute la richesse de la poésie; la forte conception d'un caractère et d'une situation [Пушкин, XIII: 172].

Перевод:

<...> Вы окончательно утвердите у нас тот простой и естественный язык, который наша публика еще плохо понимает, несмотря на такие превосходные образцы его, как «Цыганы» и «Разбойники». Вы окончательно сведете поэзию с ходуль. —

<...> Отрывок из ваших «Цыган», напечатанный в «Полярной звезде» вместе с продолжением, которого я не знал, является, может быть, самой живой картиной, полной великолепнейшего колорита, какую я когда-либо встречал на каком бы то ни было языке. Браво, брависсимо! Ваш «Кавказский Пленник», хоть его и нельзя назвать хорошим произведением, открыл дорогу, на которой споткнется посредственность. Я отнюдь не поклонник [поэм] длинных поэм; но отрывки такого рода требуют всего богатства поэзии, крепкой обрисовки характера и положения [Пушкин, XIII: 535–536].

Раевскому «Братья разбойники» давно знакомы, из «Цыган» он читал лишь небольшой отрывок — но, несмотря на это, именно последняя поэма удостоивается более пространной похвалы, и даже три года назад вышедший «Кавказский пленник» признан открытием, хотя и с оговорками. Поэму о разбойниках было более оправданно именовать «отрывком» (вслед за автором), чем «Пленника»; именно она не принадлежала к числу нелюбимых Бестужевым «longs poèmes», однако в сопоставлении с другими опытами Пушкина в этом жанре БР все равно проигрывали, как мы можем заключить из разбора бестужевского письма.

По сравнению с другими поэмами Пушкина, БР получили мало критических отзывов в периодической печати: откликнулись лишь «Северная пчела» и дружественный тогда «Московский телеграф». Действительно,

о БР после их выхода говорили мало. Как нам представляется, здесь сыграли свою роль не только запоздавшая публикация поэмы и не только соседство с поразившими публику «Цыганами».

Весной 1825 г. была опубликована стихотворная «киевская повесть» И. И. Козлова «Чернец». Несчастный слепец Козлов недавно взошел на русский Парнас. Обратившись к поэзии на рубеже 1810–1820-х гг., он оказался в ней учеником кроме Жуковского еще и Пушкина. Из европейских же поэтов Козлов пламенно поклонялся Байрону. Его «киевская повесть» открывалась эпиграфом из «Гяура», а сюжетно в отдельных эпизодах она напоминала «Корсара». Еще более «Чернец» был сходен с БР: «киевская повесть» строилась на исповеди убийцы, чье раскаяние поддерживалось памятью о погибшем близком создании. Сравнение БР с этой поэмой оказалось неизбежным.

Отклик литературного соратника и друга Вяземского был восторженным. Сравнение «Чернеца» и пушкинских поэм было твердо решено в пользу первого:

Я восхищаюсь «Чернецом»: в нем красоты глубокие, и скажу тебе на ухо — более чувства, более размышления, чем в поэмах Пушкина (письмо А. И. Тургеневу от 22 апреля 1825 г. [Остафьевский архив, III: 114]).

В упомянутом уже «Московском Телеграфе» Вяземский представил рецензию на творение Козлова:

Появление сей небольшой, но красотами богатой поэмы есть приятное событие в спокойной литературе нашей; а появление творца ее в тесном кругу перво-статейных поэтов наших было, за несколько лет тому, неожиданным и отрадным феноменом в мире нравственном и поэтическом. <...>

Содержание «Чернеца» занимательно: главное лицо есть характер отменно поэтический, оживляющий в памяти некоторые воспоминания о Гяуре Байрона; сцена действия, самое действие, довольно простое, но быстрое и полное; отдельные подробности, язык стихотворный — все озарено, все одушевлено поэтическим пламенем [Вяземский: 186–187].

В сопоставлении реплики из письма и статьи выявляются причины предпочтения, оказанного Вяземским «Чернецу». Критик, подобно Жуковскому, требовал от романтической поэмы и ее автора «высоты» и «поэтического пламени». Козлова он признал «нравственным поэтом с отменным знанием сердца человеческого». В поэмах Пушкина Вяземскому, очевидно, не хватало «чувства», а также нравственности и поэтичности.

Следом за другими критиками выступил и дерптский обитатель Н. М. Языков, вообще строго оценивавший Пушкина:

«Чернеца» здесь еще никто не получил: его сильно хвалят в С<еверной> П<челе>. Дай Бог, чтоб правда, чтоб он был лучше Онегина (22 апреля 1825 г., Дерпт [Языковский архив: 176]).

Позволим себе отвлечься от строгих оценок Языкова. Конечно, недостаток «поэтичности» в БР как причина непопулярности поэмы у читателей, причина сдвига ее на периферию «пушкинского канона» в последующие эпохи — общее место историко-литературных построений. Но мы хотели бы специально отметить, что современная оценка БР формировалась на коротком промежутке и под воздействием ближайшего — по времени, по месту появления — поэтического контекста, который к тому же был почти генетически связан с БР.

О «Чернеце» писал Пушкину Александр Бестужев незадолго до выхода «Полярной звезды» из печати, 9 марта 1825 г.:

О здешних новостях словесных и бессловесных не многое можно сказать. Они очень не длинны по [содержанию] объему, но весьма, по скуке. Скажу только, что Козлов написал Чернеца и говорят недурно. У него есть искры чувства, но ливрея поэзии по нем еще не обносилась, и не дай бог судить о Бейроне по его переводам: это лорд в Жуковского пудре [Пушкин, XIII: 149].

Раевский-младший в уже процитированном письме также разбирает и «Чернеца»:

Il y a de la véritable sensibilité, de l'observation (j'allais dire de la connaissance du coeur humain), une intention heureuse et bien exécutée, enfin un style pur et de la véritable poésie dans le Чернец, tant que Козлов parle d'après lui même; mais pourquoi a-t-il pris pour cadre une parodie du Giaour et finit-il par une longue paraphrase d'un passage de Marmion. Il a imité, et parfois très heureusement, voire narré rapide et les tours de phrase de Жуковский [Пушкин, XIII: 172–173].

Перевод:

Я нахожу подлинную чувствительность, наблюдательность (чуть было не сказал — знание человеческого сердца), удачный замысел, хорошо выполненный, наконец, чистоту слога и истинную поэзию в «Чернеце», покуда Козлов говорит от себя; но зачем он избрал рамкой пародию на «Гяура», а кончил длинной парфразой одного места из «Мармион»? Он подражает, иной раз весьма удачно, вашей быстроте изложения и оборотам речи Жуковского [Пушкин, XIII: 536].

Даже в критическом отзыве А. Ф. Мерзлякова (в письме Хвостову) «Цыганы», БР и «Чернец» поставлены в один ряд:

... что от нынешних романтиков приобрели язык наш, поэзия, вкус и особенно нравственность (в поэмах Цыган, Разбойников и Чернецов!!!) и что они теряют или уже потеряли!.. [Летопись: 506].

Сходство «Чернеца» с пушкинскими поэмами, замеченное критиками, не повлияло на популярность «киевской повести» среди читателей. Поэма Козлова была значительно более востребована, уже летом вышла вторым изданием, а затем третьим (три выпуска за год — знак исключительной

популярности). В июле того же года «Отечественные записки» в неподписанной заметке о втором издании «Чернеца» отдали поэтическое первенство Козлову, несмотря на отмеченное влияние Пушкина — за более высокие нравственные достоинства творений:

При чтении <...> кажется по временам, будто бы отзываются звуки лиры Пушкина, но задумчивая мечтательность и глубокое сердечное чувство, которое не столь постоянно у Пушкина, обнаруживают более сродство с поэзией Жуковского [Летопись: 531—532].

М. Н. Загоскин писал автору «киевской повести», что тот совершил чудо, заставив комического писателя плакать; Н. И. Гнедича поэзия Козлова иногда, по его словам, «так царапала за сердце», «что не усидишь на месте»; Баратынский собирался «изучать», а не просто читать «Чернеца», после которого ему «было совестно» говорить о своей «Эде».

Таким образом, причины относительной неуспешности БР можно усматривать не только в разительной новизне поэтического языка, но и в обстоятельствах публикации «отрывка».

Пушкин долго не решался публиковать его, опасаясь обвинений в подражании Жуковскому, его переводу байроновского «Шильонского узника». Дошедшие до нас высказывания сочинителя о поэме могут быть интерпретированы как попытка задать направление прочтения поэмы, моделировать ее восприятие, чтобы избежать упрека в подражании. Однако, когда «Братья разбойники» все-таки дошли до печати, они все равно оказались в опасном соседстве. Причем соседствовали они со стихотворной повестью, сочетавшей в себе влияния как Байрона и Жуковского, так и самого Пушкина. Таким образом, «Чернец» оказался чем-то вроде сочинения «третьего поколения» в русской романтической поэзии — но оно было поставлено выше второго (за возвращение к «нравственным ценностям» первого, т. е. Жуковского).

Обновление жанра поэмы и особенно поэтического языка, произведенное Пушкиным в БР, осталось неоцененным. Лирический традиционализм был востребован значительно сильнее.

Особенно стоит отметить, что в той же «Полярной звезде на 1825 год» был опубликован еще один «отрывок», название которого содержит указание на род занятий действующих в нем лиц — тот же, что и в пушкинской поэме, — это «Разбойники» Н. М. Языкова. Жанровое определение и заглавие обнаруживают близкое сходство с пушкинской поэмой, а сюжет и особенности поэтики свидетельствуют, что Языков не только знал текст БР до публикации, но, вполне вероятно, был знаком и с ходом работы над ней. Его сочинение начинается с картины ночного плавания по Волге (как в первом наброске БР), продолжается песнью разбойников — как было намечено в обоих вариантах плана БР, и завершается описанием разбойничьих подвигов. Таким образом, оно довольно точно отражало начальные фрагменты БР. Сходство было отмечено в рецензии Н. А. Полевого на «Полярную звезду», вышедшей в журнале «Московский телеграф»:

В нынешней «Полярной звезде» находим обещание трех отличных наших поэтов, <...> находим отрывки из трех, начатых, но еще не изданных поэм гг. Рылеева, Языкова и еще одного поэта. Первый, недавно издавший «Войнаровский», напечатал три отрывка из новой поэмы своей «Наливайко». Сильные мысли и правильные, чистые стихи составляют достоинство особенно одного из сих отрывков: «Исповедь Наливайки». В отрывке из поэмы г. Языкова «Разбойники» более огня, смелости выражений и поэтической жизни. В отрывке из повести «Эда» отзывается какая-то унылость, мечтательность, которою ознаменованы все творения певца «Эды». Отдаем полную справедливость всем трем. Кстати сказать здесь несколько слов тому рецензенту, который не верил замечанию нашему, что почти все ныне подражают Пушкину. Пусть он рассмотрит отрывки из трех поэм в «Полярной звезде»: не родня ли они поэмам Пушкина, не говоря о том, что и самое желание писать поэмы возбуждено у нас примером Пушкина? [Пушкин в прижизненной критике: 293].

Таким образом, ситуация 1822 г. к 1825-му перевернулась почти зеркально. Пока Пушкин взвешивал, стоит ли публиковать «странный замысел» о братьях-разбойниках, в котором он «случайно сошелся» с Жуковским, и конструировал легенду о происхождении сюжета поэмы, которая отвела бы подозрения в подражании, ситуация в русской поэзии изменилась настолько, что поэмы Пушкина сами стали объектом для подражания.

Примечания

- ¹ См. об этом: *Проскурин О. А.* «Братья-разбойники» и «Шильонский узник» (Как и почему Пушкин сошелся с Жуковским) // *Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea*. Stanford, 2008. P. I. P. 129–146; *Степанищева Т.* К творческой истории поэмы Пушкина «Братья-разбойники»: замысел и статус текста // *Natales grate numeras?*: Сб. ст. к 60-летию Г. А. Левинтона. СПб., 2008. С. 516–527; *Она же.* К истории создания «Братьев-разбойников» (В чем Пушкин «сошелся нечаянно» с Жуковским?) // Юбилейный сборник к 75-летию проф. М. О. Чудаковой. М., 2012. С. 412–421.
- ² Характерно, что в похвале мастерству Жуковского как переводчика Байрона Пушкин использовал именно понятие силы (из письма Гнедичу, с цитатой из послания Вяземского Жуковскому: «Силач необычайный», «слог <...> ужасно возмужал»).
- ³ Вопрос о составе и ходе формирования текста мы оставляем в стороне. Допечатной истории БР посвятила специальную работу А. С. Бодрова («Вокруг „Братьев разбойников“: разговоры о поэме и проблемы истории текста»). За возможность ознакомиться с исследованием до публикации я сердечно благодарю автора.
- ⁴ Интересно, как это соответствует мнению Пушкина о «Шильонском узнике» Жуковского: «слог *его* „возмужал, но утратил прежнюю прелесть...».
- ⁵ Цитата из думы К. Ф. Рылеева «Иван Сусанин».
- ⁶ 15 сентября издатели «Полярной звезды» написали гневное письмо Воейкову, осуждая его за литературное браконьерство (на тот момент БР уже прошли цензуру). Примечательно, что в сентябре-октябре Рылеев, составляя список назначенного к печатанию в альманахе на 1825 г., БР в него не включил [Летопись: 443].

Литература

- Вацуро — *Вацуро В. Э.* Из неизданных отзывов о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии, 1975. Л., 1979. С. 98–110.
- Вяземский — *Вяземский П. А.* Полное собрание сочинений. СПб., 1878. Т. I.
- Летопись — Летопись жизни и творчества А. С. Пушкина: В 4 т. Л., 1999.
- Литературное наследство — Пушкин по документам архива М. П. Погодина / Публ. М. Цявловского // Лит. наследство. Т. 16/18: [Александр Пушкин]. М., 1934. С. 679–724.
- Остафьевский архив — Остафьевский архив князей Вяземских. СПб., 1899. Т. I–III.
- Пушкин — *Пушкин А. С.* Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.
- Пушкин в прижизненной критике — Пушкин в прижизненной критике: 1820–1827 / Пушкинская комиссия РАН; Гос. пушкинский театральный центр в Санкт-Петербурге. СПб., 1996.
- Языковский архив — Языковский архив. Вып. 1: Письма Н. М. Языкова к родным за дерптский период его жизни (1822–1829) / Под ред. и с объяснит. примеч. Е. В. Петухова. СПб., 1913.

Кавказские врата
(Дарьяльское ущелье в «Путешествии в Арзрум
во время похода 1829 года»)

Александр Долинин (Мэдисон,
University of Wisconsin-Madison)

...в Дарьял, как к другу, вхож,
Как в ад...
Б. Пастернак

Мало кто из путешественников, проехавших в первую половину XIX в. по Военно-Грузинской дороге, не описал в отчетах, записках или дневниках знаменитое Дарьяльское ущелье и развалины одноименной древней крепости. Одним из таких немногих, как ни странно, был Пушкин, впервые увидевший Дарьял в мае 1829 г., по пути в Тифлис. Когда два месяца спустя он записал по памяти свои впечатления от участка дороги между Владикавказом и спуском в долины Грузии, проезд по Дарьяльскому ущелью остался вообще не отмеченным. Именно к нему, видимо, можно отнести слова:

Едва прошли одни сутки, уже шум Терека, уже его беспорядочное течение, уже утесы и пропасти не привлекали моего внимания. — Нетерпение доехать до Тифлиса исключительно владело мною¹.

Перерабатывая путевые записки в очерк «Военная Грузинская дорога», опубликованный в феврале 1830 г. в «Литературной газете», Пушкин вставил упоминание о «мрачном Дариальском ущелии» в предшествующий абзац², но описывать живописный горный пейзаж не стал. Клаустрофобические образы «ущелья мрачных скал» и «горных стен» появляются у него лишь в черновых поэтических набросках на кавказские темы, из которых прежде всего следует отметить крайне выразительный, редкий по строфике и метрике³ набросок:

Страшно и скучно
Здесь новоселье,
Путь и ночлег.
Тесно и душно
В диком ущелье —
Тучи да снег.
Небо чуть [видно],
[Солнце не светит]
Как из тюрьмы⁴.

Вне всякого сомнения, Пушкин подразумевал Дарьял, известный прежде всего своей узостью, темнотой и глубиной, тем более что в черновике имеется вариант «В мрачном ущелье» (III, 798)⁵, повторяющий эпитет «мрачный», данный Дарьяльскому ущелью в очерке «Военная Грузинская дорога». Но это, конечно же, не пейзажная зарисовка, а попытка передать чувство страха и уныния, охватывающее путника в тесном и темном пространстве, которое Пушкин уподобляет тюрьме⁶. О. А. Проскурин правомерно ставит набросок в один ряд с «Бесами», где, по его точному наблюдению, повторяется почти тот же набор мотивов и опорных слов-символов⁷. Как и в «Бесах», в наброске поэт находит «объективный коррелят» экзистенциальной тоске, а путь по «дикому» кавказскому ущелью — подобно блужданиям «среди неведомых равнин» — легко осмысливается как метафора жизненного и духовного странствия, ведущего к ночлегу-смерти⁸. Сама структура законченной строфы, в которой отсутствуют глаголы и четыре из шести коротких стихов состоят из пары знаменательных слов, соединенных союзом «и» или «да», иконически реализует мотивы сжатости, узости, тесноты, характеризующие состояние духа лирического героя.

К сожалению, Пушкин не довел до конца свой оригинальный замысел. Во всем цикле завершенных кавказских стихотворений его отголосок звучит лишь один раз — в «Монастыре на Казбеке», где, как заметил В. В. Виноградов⁹, подразумевается контраст между вертикальным духовным путем вверх, в «соседство Бога», и отрицаемым дольным путем, обозначенным единственным словом «ущелье»:

Далекий, вожденный брег!
Туда б, сказав прости ущелью,
Подняться к вольной вышине!
Туда б, в заоблачную келью,
В соседство Бога скрыться мне!.. [III, 200]

К дарьяльским образам Пушкин снова обратился только через шесть лет после кавказского путешествия, в 1835 г., и уже не в поэзии, а в прозе. Редактируя свои путевые записи для первой главы «Путешествия в Арзрум», он сделал большую вставку в старый текст, начинающуюся с пассажа о Дарьяльском ущелье:

В семи верстах от Ларса находится Дарьяльский пост. Ущелье носит то же имя. Скалы с обеих сторон стоят параллельными стенами. Здесь так узко, пишет один путешественник, что не только видишь, но кажется чувствуешь тесноту. Клочок неба как лента синее над вашей головою. Ручьи, падающие с горной высоты мелкими и разбрызганными струями, напоминали мне похищение Ганимеда, странную картину Рембранда. К тому же и ущелье освещено совершенно в его вкусе [VIII, 451].

«Мрачное ущелье» Пушкин ретроспективно ассоциирует с Рембрандтом, художником, который считался исключительно мрачным. Так, Кюхельбекер в очерке о Дрезденской галерее, опубликованном в 1824 г. в «Мнемозине», писал: Пламенное, мрачное изображение Рембранта также

знакомо с полетом поэзии, но в нем восторг мутен, как мутны краски его... Между его произведениями нет ни одного вовсе без достоинства; но мрачные его краски, его неверная рисовка, его мутное воображение оставляют по себе одно туманное воспоминание¹⁰. Обращаясь к Рембрандту, юный Лермонтов в 1830 г. восклицает:

Ты понимал, о мрачный гений,
Тот грустный безотчетный сон,
Порыв страстей и вдохновений,
Все то, чем удивил Байрон¹¹.

Говоря о рембрандтовском освещении Дарьяльского ущелья, Пушкин, конечно же, имеет в виду общеизвестное — знаменитый контраст глубоких теней и ярко освещенных фигур и деталей на полотнах «Шекспира живописи», как назвал Рембрандта Гюго в «Соборе Парижской Богоматери»¹². Это одновременно весьма точное наблюдение (свет в ущелье проникает только через узкую щель между стен, напоминая об излюбленной технике «мученика светотени»¹³) и своего рода метакомментарий, показывающий, что Пушкин осознавал сходство своей поэтики динамических контрастов¹⁴ с живописным кьяроскуро. Однако конкретная отсылка к «Похищению Ганимеда» (1635) Рембрандта — картине, которая замечательна не световыми контрастами, а необычной трактовкой мифологического сюжета, — не укладывается в предложенную матрицу и требует отдельного рассмотрения.

Аллюзии такого рода представляют собой свернутый экфрасис, и задача читателя заключается в том, чтобы его развернуть, причем эта развертка должна быть приближена к тем представлениям о произведении искусства, которые входили в культурную энциклопедию автора и его современников. В данном случае речь не идет о непосредственном впечатлении, так как картина «Похищение Ганимеда» находилась (и находится) в Дрезденской галерее, и Пушкин мог знать ее только по гравюрам и доступным ему описаниям. Описаний этих было не так много, потому что рембрандтовская трактовка античного мифа о похищении Ганимеда Зевсом в облике орла (или зевесовым орлом) оскорбляла классический художественный вкус и считалась не вполне приличной. Вопреки традиции, Ганимед у Рембрандта — не «отрок прекрасный» и «прекраснейший сын человеков» («Илиада»), а пухлый ребенок с голым задом, выпроставшимся из-под задранной рубахи. Огромный черный орел тащит его ввысь, взмыв в воздух над какой-то башней, и от страха Ганимед ревет и писает на покинутую им землю. Именно со струей мочи Пушкин сравнивает падающие с высоты ручьи в Дарьяльском ущелье¹⁵, над которым, как у Рембрандта, видны «развалины крепости»; именно необычный образ писающего Ганимеда заставляет его назвать картину странной. Похожее мнение о «Похищении Ганимеда» еще до Пушкина высказал известный скульптор С. И. Гальберг, которого одно время считали адресатом стихотворения «Художнику» («Грустен и весел вхожу, ваятель, в твою мастерскую...», 1836)¹⁶; странной считают картину и современные искусствоведы. Так, Маргарита Рассел начинает свою статью «Иконография „Похищения Ганимеда,“» с констатации: это,

«вероятно, самая странная из картин Рембрандта, которая до сих пор не получила удовлетворительного истолкования»¹⁷.

Странности «Ганимеда» явно смущали ценителей живописи XVIII — первой трети XIX в. Характерно, что в подробном описании Дрезденской галереи Кюхельбекера картина вообще не упомянута. Характерен и краткий уничижительный отзыв английского путешественника Джона Густава Леместра: «*Похищение Ганимеда* — знаменитая картина, но в очень дурном вкусе. Ганимед изображен мальчиком пяти или шести лет; он плачет и демонстрирует определенные симптомы страха, которые, как бы естественны они ни были, неприятно видеть и неприлично назвать»¹⁸. Суждение Леместра едва ли было Пушкину известно, но он мог знать похожую, хотя в целом комплиментарную оценку Дени Дидро, писавшего в «Отдельных мыслях о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии»:

Я видел «Ганимеда» Рембрандта; он вульгарен: страх ослабил мышцы его мочевого пузыря; он непристоен: орел, поднимающий его за рубашку, заголил ему задницу; но рядом с этой небольшой картиной меркнет все, что ее окружает. С какой силой кисти, с какой неистовой выразительностью написан этот орел!¹⁹

Романтический вкус в еще большей степени был готов ценить «Ганимеда» Рембрандта за естественность и выразительность изображения, игнорируя низкий мотив мочеиспускания. В многотомном компендиуме Ревейя и Дюшена «Музей живописи и скульптуры, или Собрание основных картин, статуй и барельефов из общественных и частных коллекций Европы» (выходившем в конце 1820-х — начале 1830-х гг.) гравюра с картины напечатана вообще без струи урины, которая не упомянута и в сопутствующем описании, где миметическое мастерство художника связывается с его «неученостью», т. е. с неприятием классической традиции:

Рембрандт, вместо того чтобы выставить напоказ ученость, над ней, кажется, в некотором роде насмехается. Известно, что, показывая на какие-то ржавые доспехи в своей мастерской, он говорил: «Вот мои антики».

Не имея образования и считая его бесполезным, он писал только так, как вело его чувство. Когда он пожелал изобразить похищение Ганимеда, то представил его ребенком, которого орел ухватил за рубашку: мальчик плачет от страха, но при этом крепко держит гроздь винограда (на самом деле веточку с вишнями — А. Д.). Художник, несомненно, вложил ее в руки маленькому Ганимеду как напоминание о том, что ему предстоит стать виночерпием Юпитера.

В этой картине Рембрандт достигает такой степени правдивости, что вернее подражать действительности невозможно. Орел также производит сильное впечатление²⁰.

Осторожно высказанное предположение Ревейя и Дюшена, увидевших в «Ганимеде» насмешку над классической античностью, впоследствии было развито в искусствоведческую концепцию. Как отмечает Маргарита Рассел, долгое время картину считали «гротескной пародией» на традиционные интерпретации мифа о похищении Ганимеда, которые отразились в трактов-

ках сюжета у Микеланджело, Корреджо, Рубенса и других предшественников Рембрандта. В замечательной работе, посвященной рисунку Микеланджело «Похищение Ганимеда», Э. Панофский показал, что уже в IV в. до н. э. были заложены основы двух конкурирующих интерпретаций мифа — реалистической и аллегорической²¹. С одной стороны, Платон в «Законах» писал, что миф о Ганимеде придумали жители Крита, чтобы оправдать мужеложство; с другой — Ксенофонт в «Защите Сократа на суде» утверждал, что «Ганимеда Зевс унес на Олимп не ради тела, но ради души». Само имя «прекраснейшего отрока», по мнению Ксенофонта, значит не «радуемый телом», а «радуемый мыслями», что ясно указывает, почему «Ганимед получил почет среди богов»²². Аллегорические истолкования — как в моральном, так и в метафизическом и даже мистическом плане — получили широкое распространение в эпоху позднего Средневековья и Возрождения, где они бытовали в двух изводах, типологическом (Ганимед — префигурация евангелиста св. Иоанна) и христианско-неоплатоническом (Ганимед — бессмертная душа христианина, освобождающаяся от низменных желаний и либо возносящаяся на небеса, либо созерцающая божественную истину). Как показала М. Рассел, к XVII в. концепция Ганимеда как аллегии непорочной души, переходящей в мир иной, была усвоена всей европейской культурой и нашла свое отражение в картине Рембрандта. Изображая Ганимеда не прекрасным юношей, а младенцем, Рембрандт снимает все гомоэротические коннотации мифа и подчеркивает мотив непорочности. На аллегорический характер изображения в первую очередь указывает веточка с вишнями, которую мальчик держит в руке. Это традиционный атрибут младенца Христа, встречающийся на многих картинах (и в том числе на известной «Мадонне с вишнями» Тициана). Что же касается мотива мочеиспускания, то, как показала М. Рассел, он восходит к другому, астральному варианту мифа, согласно которому Ганимед был вознесен на небо в виде зодиакального созвездия Водолей (ср. в «Мифах» Гигина: «Кто из смертного стал бессмертным: <...> Ганимед, сын Ассарака, Водолеем из числа двенадцати созвездий»²³). «Рембрандт, — пишет Рассел, — соединил два параллельных классических мифа о Ганимеде в одном образе: Ганимед, чистая невинная душа, радующаяся Богу, одновременно является Водолеем, изливающим на мир животворящую влагу»²⁴.

Интересную параллель к картине Рембрандта дает вещий сон Данте в девятой песне «Чистилища», где поэт уподобляет себя Ганимеду. Попад в узкую «долину земных властителей», окруженную со всех сторон отвесными скалами, среди которых не видно прохода, Данте засыпает, и ему снится, будто он находится в том самом месте, откуда был похищен Ганимед, а над ним парит орел, «распластанный и ринуться готовый». Орел, «ужасный как молния» («terribil come folgor»), хватает его и уносит к небесному огню, который начинает его жечь. От боли Данте просыпается, охваченный страхом: «... я побледнел и хладом / Пронизан был, как тот, кто утрашен» («come fa l'uom che, spaventato, agghiaccia»). Вергилий успокаивает его, сообщая, что, пока он спал, святая Лючия перенесла его ко входу в чистилище. Они подходят ближе к крутой стене и видят священные врата,

которые охраняет стражник. Данте умоляет впустить его и получает разрешение войти внутрь. Ясно, что для Данте похищение Ганимеда символизирует восхождение души к Богу, но для того, чтобы пройти весь путь вверх по горе чистилища и достичь рая, душа должна преодолеть страх смерти и в муках очиститься от грехов. Страх Рембрандтова Ганимеда, только оторвавшегося от земли, подобен страху пробудившегося Данте перед входом в Чистилище; а его изливающаяся моча и слезы могут быть поняты как вариант очищения, подобного очистительному огню, напугавшему Данте в его вещем сне.

Дарьяльский пейзаж, вызвавший у Пушкина ассоциацию с «Похищением Ганимеда», напоминает описание преддверья Чистилища у Данте: та же узкая долина, те же отвесные неприступные скалы-стены. Можно поэтому согласиться с Моникой Гринлиф — единственным исследователем «Путешествия в Арзрум», уделившим внимание пушкинской аллюзии на картину Рембрандта, — которая предположила, что образ Ганимеда в «Чистилище» мог входить в ее «литературный контекст»²⁵. При этом М. Гринлиф (читающая «Путешествие в Арзрум» однозначно как пародию на романтические ориенталистские травелоги) полагает, что как сама аллюзия, так и ее связь с «Божественной комедией» носят чисто комический, травестийный характер.

На наш взгляд, однако, дело обстоит намного сложнее. Разумеется, в аллюзии на изображение писающего мальчика есть смеховой элемент, но смех здесь направлен только на бренный телесный «низ», но не на бессмертный божественный «верх».

Отсылая к «Похищению Ганимеда» и через него — к вещему сну Данте у входа в Чистилище, Пушкин исподволь вводит в текст мотив подъема, вертикального пути, который антитетичен горизонтальному движению через тесное ущелье.

В контексте «Путешествия в Арзрум» Дарьял приобретает символическое значение границы между двумя мирами, или, точнее, ворот, открывающих и запирающих проход из своего в чужое, из освоенного в неизвестное. Недаром Пушкин, вопреки пояснениям Юлиуса-Генриха Клапрота, самого авторитетного кавказоведа эпохи, настаивает на том, что «Дариал на древнем персидском языке значит ворота»²⁶ и что упомянутые у Плиния «Кавказские врата», замыкавшие ущелье, находились именно здесь (VIII, 452)²⁷. Тот же образ ущелья как врат появляется и в двух пушкинских незаконченных стихотворениях, написанных уже после «Путешествия в Арзрум»: «Когда владыка ассирийский...» (1835) на сюжет из ветхозаветной «Книги Юдифи» и «Альфонс садится на коня...» (1836) на сюжет из «Рукописи, найденной в Сарагосе» графа Потоцкого. В первом случае замкнутые врата не позволяют вражескому войску подняться вверх к Ветилуе, иудейскому городу на горе:

Притек сатрап к ущельям горным
И зрит: их узкие врата
Замком замкнуты непокорным;

Стеной, <как> поясом узорным,
 Препоясáлась высота.
 И над тесниной торжествуя,
 Как муж на страже, в тишине
 Стоит, белеясь, Ветилуя
 В недостижимой вышине [III, 406]²⁸.

Во втором — бесстрашный герой едет «ущельем тесным и глухим», откуда попадает в долину, где видит виселицу с мертвыми телами двух разбойников — виселицу, под которой он, как мы знаем из романа, будет потом много раз просыпаться:

...Перед ним
 Одна идет дорога в горы
 Ущельем тесным и глухим.
 Вот выезжает он в долину;
 Какую ж видит он картину?
 Кругом пустыня, дичь и голь,
 А в стороне торчит глаголь,
 И на глаголе том два тела
 Висят. Закаркав, отлетела
 Батага черная ворон,
 Лишь только к ним подъехал он (III, 436—437).

В «Путешествии в Арзрум», как и в «Альфонс садится на коня...», врата ущелья оказываются незамкнутыми, а за ними открывается маящий, но опасный путь, проходящий через несколько естественных и символических границ и ведущий автора все дальше и дальше от «своего» к неизведанному «чужому». Хотя путь этот лежит через горы, в его описании символика верха и низа почти начисто отсутствует, а на первый план выходят мотивы перехода (само слово встречается в тексте десять раз) и движения вперед. В этом смысле Пушкина-путешественника уместно сопоставлять не с Данте, а с Улиссом, который в песни XXVI «Ада» рассказывает о своем последнем путешествии в «необитаемый мир» («mondo senza gente») за Геркулесовыми столбами или «вратами», как их называл Пиндар. В конце пути его корабль приблизился к горе Чистилища, но был встречен сильным ветром и пошел ко дну. По замечанию Ю. М. Лотмана, путь Улисса — «своеобразного двойника Данте» — «единственное в „Комедии„ значимое движение, для которого ось вверх-вниз нерелевантна: вся трасса разворачивается в горизонтальной плоскости». Это подчеркивает принципиальное различие между двумя «героями пути», пересекающими запретные границы:

...дантовское знание сопряжено с постоянным восхождением познающего по оси моральных ценностей <...> Жажда знания у Улисса внеморальна <...> Даже Чистилище для него — лишь белое место на карте, а стремление к нему — путешествие, движимое жаждой географических открытий. Данте — паломник, а Улисс — путешественник²⁹.

Пушкина-путешественника тоже гонит вперед неморальная жажда запретного и неизведанного, которую он называет «демоном нетерпения». Лишь однажды, при виде горы, которую Пушкин по ошибке принимает за легендарный Арарат, в нем пробуждается интерес к сакральному верху:

Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к его вершине с надеждой обновления и жизни, и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения [VIII, 463]³⁰.

Однако стремление ввысь сразу же сменяется стремлением вдаль, как только Пушкин подъезжает к реке Арпачай, по которой проходила граница между Российской и Османской империями:

Перед нами блистала речка, через которую мы должны были переправиться. «Вот и Арпачай!» — сказал мне казак. Арпачай! наша граница! Это стоило Арарата. Я поскакал к реке с чувством неизъяснимым. Никогда еще не видал я чужой земли. Граница имела для меня что-то таинственное; с детских лет путешествия были моею любимой мечтою. <...> Я весело въехал в заветную реку, и добрый конь вынес меня на турецкий берег (VIII, 463).

Торопясь в «чуждые пределы», рассказчик ни разу не занимает позицию «превосходительного покоя», с которой Пушкин-поэт взирал на Кавказ в одноименном стихотворении («Кавказ подо мною. Один в вышине / Стою над снегами у края стремнины. / Орел, с отдаленной поднявшись вершины, / Парит неподвижно со мной наравне...»)³¹; напротив, он всегда беспокоен, нетерпелив в своей жажде все новых впечатлений, безрассуден перед лицом опасностей, которые подстерегают его на каждом шагу. За Дарьяльскими вратами Пушкин проезжает те места, где «страшная глыба» кого-то убила, где горцы обстреляли путешественников; он спускается по «опасной дороге»; ему грозят «ужасная горячка» и чума, преследующая его с самого начала и до самого конца пути. Опасности и угрозы смерти нарастают крещендо, достигая апогея, как и следовало ожидать, на театре военных действий. Здесь Пушкин дважды попадает «в жаркое дело», едва не гибнет под копытами Сводного уланского полка («Однако Бог упас», — сухо замечает он), уходит из сакли за 15 минут до того, как она «взорвана была на воздух». Его боевому крещению, когда он становится свидетелем и участником кровавой стычки с турками, как и въезду на Кавказ, предшествует проезд через «опасное ущелье», а над телами раненых и убитых, как над Ганимедом или Данте, парят «орлы, спутники войск, <...> с высоты высматривая себе добычу» [VIII, 467].

Другое дело, что орлы — «спутники войск» не имеют ничего общего ни с орлом, парящим наравне с поэтом в «Кавказе»³², ни с царственными птицами у Данте и Рембрандта, символизирующими божественную благодать, поднимающую человека к Богу³³. Это стервятники, питающиеся падалью, провозвестники смерти, родственные черным воронам, клюющим тела повешенных в «Альфонс садится на коня...». Как кажется, Пушкин использовал

здесь образ из хорошо известного ему сонета П. А. Катенина «Кавказские горы», где Кавказ, вопреки традиции, изображен не как «возвышенное» (по Берку и Канту), а как безобразное и демоническое:

Громада тяжкая высоких гор, покрытых
 Мхом, лесом, снегом, льдом и дикой наготой;
 Уродливая складь бесплодных камней, смытых
 Водой мутною, с вершин их пролитой.
 Ряд безобразных стен, изломанных, изрытых,
 Необитаемых, ужасных пустотой,
 Где слышен изредка лишь крик орлов несытых,
 Ключущих падеру оравую густой;
 Цепь пресловутая всепетого Кавказа,
 Непроходимая, безлюдная страна,
 Приют разбойников, поэзии зараза!
 Без пользы, без красы, с каких ты пор славна?
 Творенье Божье ты иль чертова проказа?
 Скажи, проклятая, зачем ты создана?³⁴

Вслед за Катениным Пушкин представляет Кавказ отнюдь не «все-петым» раем³⁵, а его трагедией, «чертовой проказой», где все оказывается совсем не таким, как в ориенталистском воображении: нагие грузинки в бане — бесстыдно-равнодушными к мужскому взгляду, красавицы гарема — вовсе не красавицами, «азиатская роскошь» — «азиатским свинством», восточные здания и памятники — уродливыми сооружениями без вкуса и мысли, храбрые джигиты — жестокими трусами. Даже вожденный переход через государственную границу, как показывает Пушкин, иллюзорен. Описав переправу через Арпачай, он вдруг замечает: «Но этот берег был уже завоеван: я все еще находился в России» (VIII, 463). Конечно же, Пушкин прекрасно знал, что в результате русско-турецкой войны граница по Арпачаю не изменилась и он действительно въехал на турецкую территорию. Его ироническая ремарка указывает не на фактическую сторону дела, а на то, что, ретроспективно переосмысляя путешествие, Пушкин смеется над былыми восторгами по поводу экзотического Востока, войны, пересечения границ и всего путешествия в целом: оно не приносит никаких значимых изменений, путешественник в любой точке географического пространства остается таким же, каким он был («Каков я прежде был, таков и нынче я»), и избавления от России и собственной русскости не происходит даже за пределами Российской империи.

Окончательный итог путешествию подводит сцена в захваченном Арзруме, где вспыхнула чума:

Остановясь перед лавкою оружейного мастера, я стал рассматривать какой-то кинжал, как вдруг кто-то ударил (в «Современнике»: «ударили» — А. Д.) — меня по плечу. Я оглянулся: за мною стоял ужасный нищий. Он был бледен как смерть; из красных загнанных глаз его текли слезы. Мысль о чуме

опять мелькнула в моем воображении. Я оттолкнул нищего с чувством отвращения неизъяснимого и воротился домой очень недовольный своею прогулкою [VIII, 481].

«Ужасный нищий», ударяющий Пушкина по плечу³⁶, — последнее звено в длинной цепочке напоминаний о смерти, тянущейся от «первого замечательного места» путешествия, могил «нескольких тысяч умерших чумою» (VIII, 448) через весь текст. Эту сцену, предшествующую окончательному решению Пушкина оставить армию, несмотря на предложение Паскевича «быть свидетелем дальнейших предприятий», можно понимать символически, как иносказательное *résumé* текста, выражающее отношение автора не столько к прогулке по Арзруму, сколько ко всему путешествию. Очевидно, в какой-то момент Пушкин понял, что война, на которую он, *a la* Байрон, так стремился, чтобы «круто поворотить свою жизнь», есть, по выражению Ю. М. Лотмана, «безусловное зло»³⁷, и, устыдившись собственного ребячества, решил закончить игру с судьбой.

Страшному арзрумскому видению в финальной части текста противопоставлено «чудное зрелище» храма на вершине Казбека, которое Пушкин наблюдает на возвратном пути, перед въездом в Дарьяльское ущелье:

Утром, проезжая мимо Казбека, увидел я чудное зрелище: белые оборванные тучи перетягивались через вершину горы, и уединенный монастырь, озаренный лучами солнца, казалось, плавал в воздухе, несомый облаками [VIII, 482].

Как многократно отмечалось в пушкинистике, образ горного монастыря прямо отсылает к частично процитированному выше стихотворению «Монастырь на Казбеке», в котором, по замечанию Ю. М. Лотмана, развитие темы пути «приводит к совершенно новому в творчестве Пушкина — соседству Бога»³⁸. Только отказавшись от продолжения маршрута и повернув к дому, Пушкин видит то, что было сокрыто от него в начале путешествия, когда он ехал мимо Казбека в другую сторону, — видит не желанный берег турецкий, а иной, небесный, «вожделенный брег», к которому он теперь, как Данте, мечтает подняться. Круговой путь завершается проездом через ущелья Терека в обратном направлении и выходом из суженного пространства в широкий мир: «Наконец я выехал из тесного ущелья на раздолье широких равнин Большой Кабарды» [VIII, 482].

Как показал В. Н. Топоров, в мифопоэтической и религиозной моделях мира путь «к чужой и страшной периферии», в царство «все возрастающей неопределенности, негарантированности, опасности», как правило, приводит героя к границе-переходу между двумя по-разному устроенными «подпространствами», где происходит прорыв к сакральным ценностям³⁹. В «Путешествии в Арзрум» такой границей-переходом оказываются «кавказские врата», но прорыв к сакральным ценностям, на возможность которого намекала отсылка к «Похищению Ганимеда», происходит лишь при пересечении границы в сторону дома. Тем самым под сомнение ставится сама романтическая идея бегства от обыденности в экзотику, от близкого к далекому.

Известно, что в 1830-е гг. Пушкин любил повторять сентенцию из повести Шатобриана «Рене»: «Il n'y a du bonheur que dans les voies communes»⁴⁰ (букв. пер.: «счастье бывает / встречается только на общих / обыкновенных путях»⁴¹) и цитировал ее — не вполне точно — в письме к Н. И. Кривцову от 10 февраля 1831 г. в связи с женитьбой⁴², а также в прозаическом наброске «Из записок дамы» («Рославлев») — о трагической судьбе «бунтарки» Полины⁴³. Ю. М. Лотман в биографии Пушкина и в комментарии к «Евгению Онегину» уделит особое внимание этой сентенции, истолковав ее как жизнестроительный манифест зрелого Пушкина, отказывающегося от романтического культа исключительности. Согласно Лотману, «общие пути» в цитате — это метафора «обыденной жизни», прозаической, в первую очередь семейственной повседневности, которую Пушкин выбирает как «новую жизненную дорогу» взамен «пути романтической молодости»⁴⁴.

К сказанному Лотманом нужно добавить, что формула Шатобриана имела отчетливо религиозный характер. Пушкин не мог не помнить, что в повести сентенцию произносит старый индеец Шактас, выслушав рассказ героя, мятущегося страдальца и скитальца, о его безуспешных попытках найти избавление от душевного томления, одиночества и тоски в путешествиях, в уединении, в созерцании природы и произведений искусства, в светских развлечениях, в нежной дружбе с сестрой (едва не приведшей к incestу) и, наконец, в бегстве за океан, в Америку. Он соглашается с католическим священником, отцом Суэлем, который корит Рене за гордыню и высокомерие, заставляющие его презирать обыденность, разжигать в себе страсти и искать все новых и новых впечатлений. «Общим путем» Шактас, как Пушкин в письме Кривцову, противопоставил «необыкновенную жизнь» («vie extraordinaire»), уподобив ее реке, вышедшей из берегов (ср. в финале «Путешествия в Арзрум» контрастные образы монастыря на Казбеке и разлива вод в Бешеной Балке). В уста Шактаса Шатобриан вложил мысль, неоднократно встречавшуюся ранее у французских моралистов и богословов. Так, еще Монтень писал, что гордыня уводит человека с общих путей⁴⁵. «Ты считаешь унизительным следовать по проторенной дороге, общими путями («les voies communes»): ты хочешь быть творцом, изобретателем, хочешь возвышаться над другими исключительностью своих чувств. <...> Слепой поводырль слепых!» — обличал гордецов Боссюэ⁴⁶. Таким образом, «общие пути», о которых говорил Шатобриан, — это не только установка на житейскую «норму», но и мотивирующее эту установку христианское смирение.

В 1835 г., когда Пушкин писал «Путешествие в Арзрум», он снова, как и шестью годами ранее, мечтал о перемене мест и участи, о побеге, но на этот раз его манили не таинственные границы чужих стран, а «общий путь» уединенной деревенской жизни. Известная запись на черновике «Пора, мой друг, пора...» (1834): «О скоро ли перенесу я мои пенаты в деревню — поля, сад, крестьяне, книги; труды поэтические — семья, любовь etc. — религия, смерть» [III, кн. II, 941], чем бы она ни была — планом продолжения стихотворения, идеей какого-то иного текста в горадианском духе или програм-

мой нового «общего пути», точно указывает направление пушкинских мыслей этого времени. Возможно, Пушкин восстановил в памяти и описал свое путешествие 1829 г., чтобы убедить себя в том, что его тогдашняя попытка испытать судьбу и вырваться на свободу была мальчишеством и что «узкие врата» спасения следует искать не в странствиях и боях, а в самом себе.

Примечания

- ¹ Цит. по транскрипции Я. Л. Левкович в ее книге: Автобиографическая проза и письма Пушкина. Л., 1988. С. 135.
- ² Литературная газета А. С. Пушкина и А. А. Дельвига. 1830 год. № 1–13. М., 1988. С. 109.
- ³ Двустопный дактиль с катаlecticескими окончаниями ЖЖМЖЖМ. В терминах современного Пушкину стиховедения размер отрывка описывается как сочетание адонических стихов (двустопный дактиль с женским окончанием) и хорямбов (двустопный дактиль с мужским окончанием). См., например, статью «Адонический» в «Словаре древней и новой поэзии» Н. Остолопова (СПб., 1821. С. 3), где рекомендуется «для лучшей гармонии <...> на Русском языке перемешивать сии стихи с заключающими дактиль и один долгий слог, или, что все равно, с хорямбом». В неоклассической традиции адонический стих, как правило, заключает сапфическую строфу (см., например, «Видение в майскую ночь» А. Х. Востокова), но русская поэзия XVIII в. знает и стихотворения, целиком написанные двустопными дактилями. Среди них отметим в первую очередь «Пчелку» (1794) и особенно «На кончину Великой княжны Ольги Павловны» (1795) Державина, где первые шесть стихов в ряде строф чередуются и рифмуются по той же схеме, что и у Пушкина («Вижу в сиянье / Грады эфира, / Солнцы кругом! / Вижу собранье / Горнего мира; / Ангелов сонм» и т. п.). До «Страшно и скучно» двустопный дактиль встречается у Пушкина только в лицейских стихах, где он связан с эротической и анакреонтической семантикой — в двух строфах полиметрической кантаты «Леда» (1814), в «Изменах» (1815) и в «Заздравном кубке» (1816). Соответствующие строфы «Леды» и «Измен» имеют ту же схему рифмовки, что и набросок: АБвАБв.
- ⁴ Я привожу текст наброска по рукописи. Фактически Пушкин написал только одну строфу и начал вторую, для которой не нашел рифм. Попытки редакторов полностью или частично составить ее из зачеркнутых Пушкиным стихов следует признать крайне неудачными. В большом академическом собрании нарушена схема строфы:

Небо чуть видно,
Как из тюрьмы.
Ветер шумит.
[Солнцу обидно] [III, 203]

а в малом, десятистопном, получилась бессмыслица с неверной рифмовкой: Солнце не светит.

Небо чуть видно,
Как из тюрьмы.
Солнцу обидно.
Путник не встретит
Окроме тьмы» [III, 152]
- ⁵ Здесь и далее все ссылки на произведения Пушкина даются по академическому изданию: Пушкин А. С. Полн. собр. соч. 1837–1937; В 16 т. М.; Л., 1937–1959, с указанием тома римской цифрой и страницы — арабской.
- ⁶ О «страшной» атмосфере в наброске см.: Муравьева О. С. Об особенностях поэтики пушкинской лирики // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1989. Т. 13. С. 26.
- ⁷ Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 236.

- ⁸ Символика «пути и ночлега» разрабатывается в более поздних стихотворениях Пушкина, темой которых является смерть: «Стою печален на кладбище...» (1834; ср.: «И мимо вечного ночлега / Дорога сельская лежит»), «Странник» (1835; ср.: «Пошел я вновь бродить — уныньем изнывая / И взоры вокруг себя со страхом обращая, / Как узник, из тюрьмы замысливший побег, / Иль путник, до дождя спешащий на ночлег») и набросок «Чудный сон мне Бог послал...» (1835; ср.: «Путник, ляжешь на ночлеге, / В пристань, плаватель, войдешь...»).
- ⁹ См.: Виноградов В. В. Язык Пушкина. М., 2000. С. 172.
- ¹⁰ Кюхельбекер В. К. Путешествие. Дневник. Статьи / Изд. подгот. Н. В. Королева, В. Д. Рак. Л., 1979. С. 20.
- ¹¹ Лермонтов М. Ю. Полн. собр. стихотворений: В 2 т. Л., 1989. Т. 1. С. 160.
- ¹² Гюго В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1972. Т. 3. С. 265. Гюго заимствовал формулу у французского критика Жана-Франсуа Собрин. Ср.: «Reimbrandt est le Shakespear de la peinture; Shakespear est le Reimbrandt de poesie» (*Sobry J. F. Poétique des arts, ou Cours des peinture et de littérature comparées. Paris, 1810. P. 214*).
- ¹³ Ср. замечание Д. Дидро: «Мне кажется, что Рембрандту следовало бы подписать под всеми своими композициями: «Per foramen videt et pinxit» [Видит через щель и рисует]. Без этого непонятно, каким образом такие глубокие тени могут окружать фигуры, освещенные с такой силой и яркостью» (*Дидро Д. Отдельные мысли о живописи, скульптуре, архитектуре и поэзии // Дидро Дени. Об искусстве. М.; Л., 1936. Т. 1. С. 195*).
- ¹⁴ О динамическом принципе контрастов, определяющем поэтику «Путешествия в Арзрум», см.: Бицилли П. «Путешествие в Арзрум» // Белградский пушкинский сборник / Под ред. Е. В. Анненкова. Белград, 1937. С. 259.
- ¹⁵ Впервые объяснение аллюзии было дано в статье Абрама Эфроса «Изобразительное искусство и Пушкин» (Путеводитель по Пушкину. М.; Л., 1931. С. 148–152).
- ¹⁶ Эвальд Ф. Скульптор Самуил Иванович Гальберг в его заграничных письмах и записках. СПб., 1884. С. 31. См.: Кока Г. М. Стихотворение Пушкина «Художнику» // Временник Пушкинской комиссии, 1970. Л., 1972. С. 100–109. Автор статьи полагает, что причиной совпадения оценок «Похищения Ганимеда» «могла быть встреча Пушкина с Гальбергом, вернувшимся в Петербург в 1828 г. после десятилетнего пребывания в Италии, и беседа о заграничных впечатлениях художника» (С. 102), хотя никаких сведений об этой гипотетической встрече не существует. Скорее, речь идет об одинаковой реакции двух современников на образ Ганимеда-ребенка, расходящийся с традицией.
- ¹⁷ Russell M. The Iconography of Rembrandt's „Rape of Ganymede,, // Netherlands Quarterly for the History of Art. 1977. Vol. 9, № 1. P. 5.
- ¹⁸ Lemaistre J. G. Travels after the Peace of Amiens, through parts of France, Switzerland, Italy and Germany. London, 1806. Vol. II. P. 402.
- ¹⁹ Дидро Д. Об искусстве. Т. 1. С. 188.
- ²⁰ Réveil E. A, Duchesne J. Musée de Peinture et de sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Paris, 1831. Vol. XI. P. 760.
- ²¹ Panofsky E. The Neoplatonic Movement and Michelangelo // Panofsky E. Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of Renaissance. N.Y., Evanston & London, 1962. P. 171–230.
- ²² Ксенофонт. Защита Сократа на суде // Сократические сочинения. СПб., 1993. С. 246–247.
- ²³ Гигин. Мифы / Изд. 2-е, испр. СПб., 2000. С. 253 (№ 224).
- ²⁴ Russell M. The Iconography of Rembrandt's „Rape of Ganymede,,. P. 16.
- ²⁵ Greenleaf M. Pushkin and Romantic Fashion. Fragment, Elegy, Orient, Irony. Stanford University Press, Stanford, CA, 1994. P. 152; Гринлиф М. «Путешествие в Арзрум»: Поэт у границы // Современное американское пушкиноведение: Сб. ст. СПб., 1999. С. 289.

- ²⁶ В двухтомном труде «Путешествие на Кавказ и в Грузию» (Reise in den Kaukasus und nach Georgien unternommen in den Jahren 1807 und 1808. Halle, 1812–1814; англ. пер. London, 1814; франц. пер. 1823) Клапрот возвел название Дарьял не к иранским, а к тюркским корням: «дар» — узкий, «ял» или «юл» — дорога, путь (Klaproth J. Voyage au Mont Caucase et en Géorgie. Paris, 1823. Vol. 1. P. 461). Правдоподобное объяснение Клапрота без ссылки на источник повторил А. Бестужев-Марлинский в примечании к седьмой главе повести «Аммалат-Бек»: «Я убежден, что Кавказские ворота древних, Железные ворота русских историков, находились не в Дербенте, а в Дарьяле (Дал-юл — узкая дорога, теснина)» (Бестужев-Марлинский А. А. Соч.: В 2 т. М., 1958. Т. 1. С. 494). Лингвистическое замечание Пушкина не вполне точно. На персидском языке существительное «дар» может значить «дверь, ворота», но вторая часть топонима не имеет удовлетворительных иранских соответствий.
- ²⁷ Это предположение Пушкин нашел в записках графа Яна (Ивана) Потоцкого «Путешествие в астраханские и кавказские степи» (см.: Potocki J., Comte. [Т. I] Voyage dans les steps d'Astrakhan et du Caucase. [Т. II] Histoire primitive des peuples qui ont habité anciennement ces contrées. Nouveau périple du Pont-Euxin. Ouvrages publiés et accompagnés de notes et de tables / Par M. Klaproth, Membre des Sociétés Asiatiques de Paris, de Londres et de Bombay. Paris, 1829. Т. I. P. 216–217). К этим запискам Пушкин отсылает в конце абзаца о Дарьяле, где упомянут также ныне прославленный роман Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе»: «Смотрите путешествие графа И. Потоцкого, коего ученые изыскания столь же занимательны, как и испанские романы» [VIII, 452]. Источник был установлен Тыняновым, который, по-видимому, пользовался экземпляром с неверно вклеенными титульными листами и потому везде ошибочно ссылается на второй том издания вместо первого (см.: Тынянов Ю. Н. О «Путешествии в Арзрум» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. [Вып.] 2. М.; Л., 1936. С. 69–70; Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 6 т. / Под ред. М. А. Цявловского. М.; Л.: Academia, 1936. Т. 4. С. 788–789).
- ²⁸ В работе о «Когда владыка ассирийский...» И. З. Сурат указала на связь «осознанной религиозной символики» верха и низа в стихотворении со «сквозными образами ущелий и вершин» в стихах «кавказского цикла» и в «Путешествии в Арзрум» (см. ее статью «Стоит, белеясь, Ветилуя...» в сборнике: Сурат И. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. М., 2009. С. 327–343).
- ²⁹ Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история. М., 1996. С. 260, 262–263.
- ³⁰ О библейских аллюзиях этого пассажира см.: Долинин А. Вран — символ казни (Из комментариев к «Путешествию в Арзрум» // Соп Аморг. Историко-филологич. сб. в честь Любови Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 157–168).
- ³¹ См. об этом в работе А. К. Жолковского «Поэтический мир Пушкина»: Жолковский А. К. Избранные статьи о русской поэзии: Инварианты, структуры, стратегии, интертексты. М., 2005. С. 39–40.
- ³² Отождествление поэтического вдохновения с полетом орла — общее место русской поэзии конца XVIII — начала XIX в. Ряд примеров см.: Григорьева А. Д. Поэтическая фразеология Пушкина // Поэтическая фразеология Пушкина. М., 1969. С. 123–124.
- ³³ О символике орла в «Божественной комедии» см.: Boitani P. Winged Words: Flight in Poetry and History. Chicago; London, 2007. P. 132–148.
- ³⁴ Катенин П. А. Избранные произведения. М.; Л., 1965. С. 228. Катенин приложил «Кавказские горы» к письму Пушкину, датированному 4 января 1835 г. В большом академическом собрании сочинений Пушкина вместе с данным письмом по недоразумению напечатан другой сонет Катенина «Кто принял в грудь свою язвительные стрелы...» [XVI, 1], который был послан Пушкину позднее, с письмом от 1 июня 1835 г., и находился в его архиве. Недоразумение объясняется тем, что копии «Кавказских гор» в бумагах Пушкина не сохранилось, а сам сонет был впервые опубликован только в 1940 г. и, вероятно, не попал в поле зрения редакторов тома. Верные сведения о присылке обоих сонетов приведены в «Справочном томе» полного собрания сочинений Пушкина (М.; Л.,

1959. С. 235), в комментариях Л. М. Модзалевского и И. М. Семенко к академическому десяти тому (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Изд. 3-е. М., 1965. Т. 10. С. 743) и в комментариях Г. В. Ермаковой-Битнер к «Избранным произведениям» Катенина (С. 695–697). К сожалению, они остались неучтенными в двухтомнике «Переписка А. С. Пушкина» издательства «Художественная литература» (М., 1984) и в «Летописи жизни и творчества Александра Пушкина» (Т. 4. 1833–1837 / Сост. Н. А. Тархова. М., 1999. С. 268, 316), где повторяется старая ошибка.
- ³⁵ По предположению В. С. Листова, Пушкин учитывал распространенные представления о том, что Эдемский сад находился именно на Кавказе и в Закавказье (Листов В. С. Библийские мотивы в «Путешествии в Арзрум» // Пушкин и его современники: Сб. науч. тр. СПб., 1999. Вып. 1 (40). С. 45–50). Заметим, что они отразились не только в «Народной книге» о Фаусте, указанной Листовым, но и в ряде других известных Пушкину источников, как русских, так и западноевропейских. Например, А. Н. Муравьев по случаю русско-персидской войны призывал русских воинов двинуться на бой к Арагату и Араксу, «Туда — где колыбель Вселенной! / Где мира первобытный Рай!» (Муравьев А. Н. Таврида / Изд. подгот. Н. А. Хохлова. СПб., 2007. С. 133); «колыбелью человечества» назвал Кавказ А. Бестужев, восклицавший, глядя на Алазанскую долину: «...не ищите земного рая на Евфрате: it is this, it is this! — он здесь, — он здесь!» (Марлинский А. Полн. собр. соч. Ч. IX: Кавказские очерки. СПб., 1838. С. 8, 204). Еще в начале XVIII в. французский ботаник и путешественник Питтон де Турнфор, упомянутый в пятой главе «Путешествия в Арзрум», высказал предположение, что четыре реки Эдема, названные в Библии (Фисон, Гихон, Хиддекель, Евфрат), — это Риони, Аракс, Тигр и Евфрат, и что земной рай, следовательно, занимал территорию современных Армении и Грузии, от Эчмиадзина до Тифлиса (Tournefort P. de. Relation d'un voyage du Levant, fait par ordre du Roi, contenant d'Histoire Ancienne et Moderne de plusieurs Îles de l'Archipel, de Constantinople, des Côtes de la Mer Noire, de l'Arménie, de la Georgie, des Frontières de Perse et de l'Asie Mineure. Amsterdam, 1718. Т. I. Р. 135–136). В библиотеке Пушкина сохранился роман английского писателя Джеймса Морьера «Айеша, дева из Карса», действие которого происходит в тех самых районах турецкой Армении, через которые Пушкин проехал по пути в Арзрум. Второй главе романа предпослан эпиграф из Турнфора, относящийся к этим краям: «Если возможно сегодня определить место, где родились Адам и Ева, то оно несомненно сейчас перед нами». Главный герой «Айеши», английский лорд Осмонд, с вершины горы любуется великолепным видом на «зеленые тучные нивы Аберана», на «возвышенный» (sublime) Арагат и соперничающий с ним Алагез, на слияние Арпачая и Аракса, и спрашивает себя: «Не здесь ли мог находиться устроенный Богом Эдемский сад?» (Morier J. Ayesha, the Maid of Kars. Paris, 1834. Р. 11, 17. Библиотека Пушкина. С. 152. № 584/ LVIII).
- ³⁶ Сам удар по плечу приобретает значение *memento mori* при сопоставлении с летописным рассказом о смерти князя галицкого Владимира (Владимирко), приведенном в примечаниях ко второму тому «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина. Когда Владимир, оскорбивший киевского посла Петра и насмеявшийся над святым крестом, возвращался из церкви и достиг того самого места, где «поругаясь Петрови», он вдруг вскрикнул: «кто мя ударил за плечи?» и не смог продолжать путь. Вечером того же дня Владимир умер (Карамзин Н. М. История государства Российского: В 12 т. М., 1991. Т. II–III. С. 331).
- ³⁷ Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год) // Лотман Ю. М. Пушкин. Биография писателя. Статьи и заметки. 1960–1990. «Евгений Онегин». Комментарий. СПб., 1995. С. 303. О войне как главной теме «Путешествия в Арзрум» см. также: Etkind E. Незамеченная книга Пушкина. Перелистывая Современник — сто пятьдесят лет спустя // Revue des études slaves. Tome cinquante-neuvième (Fascicule 1–2). Alexandre Puškin 1799–1837. Paris, 1987. Р. 201–203.
- ³⁸ Лотман Ю. М. Из размышлений над творческой эволюцией Пушкина (1830 год). С. 304.
- ³⁹ См.: Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 262–264.

- ⁴⁰ См.: Разговоры Пушкина / Собрала С. Гессен, Л. Модзалевский. М., 1929. С. 292.
- ⁴¹ Остроумный перевод «наизнанку» предложил П. И. Бартенев: «Пути необыкновенные не ведут к счастью» (Русский архив. 1871 (год девятый). Ст. 1882).
- ⁴² «Молодость моя прошла шумно и бесплодно. До сих пор я жил иначе как обыкновенно живут. Счастья мне не было. Il n'est de bonheur que dans les voies communes. Мне за 30 лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди и, вероятно, не буду в том раскаиваться» (XIV, 150—151).
- ⁴³ «Никогда не подозревала я в ней такого жара, такого честолюбия. Увы! К чему привели ее необыкновенные качества души и мужественная возвышенность ума? Правду сказал мой любимый писатель: Il n'est de bonheur que dans les voies communes» (VIII, 154).
- ⁴⁴ Лотман Ю. М. Пушкин. С. 128—129, 714.
- ⁴⁵ «C'est l'orgueil qui iecte l'homme à quartier des voyes communes» (Essais de Michel de Montaigne. Nouvelle édition. Paris, 1828. Т. II. Р. 224).
- ⁴⁶ Oeuvres de Bossuet. Versailles, 1815. Т. VIII. Р. 443. Пушкин упомянул Боссюэ среди лучших французских писателей в двух статьях: напечатанной в «Современнике» «Мнение М. Е. Лобанова о духе словесности как иностранной, так и отечественной» [XII, 69] и незаконченной «О ничтожестве литературы русской» [XI, 270]. В 1836 г. он купил только что вышедшее собрание сочинений Боссюэ в пяти томах и успел разрезать в нем более 100 страниц (Библиотека Пушкина. С. 174—175, № 667). По наблюдению В. Набокова, повторенному Ю. М. Лотманом, в строфе XXXVIII и в черновом наброске строфы XIV второй главы «Евгения Онегина» имеются реминисценции проповеди Боссюэ «О смерти» (*Pushkin A. Eugene Onegin. A Novel in Verse / Transl. from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov. Paperback edition in two volumes. Princeton University Press, 1990. Vol. II. Р. 306. Ср.: Лотман Ю. М. Пушкин. С. 610).*

Об одной нарративной уловке Пушкина

Екатерина Лямина, Александр Осоват
(Москва, НИУ ВШЭ)

1

Тот способ представления персонажа, о котором пойдет речь ниже, является раритетным в пушкинской прозе. В подавляющем большинстве случаев сам повествователь (по умолчанию) выступает гарантом «аутентичности» всякого вводимого им антропонима, будь то личное имя, фамильное, патроним или любая комбинация этих элементов:

Теперь должен я благосклонного читателя познакомить с Гаврилою Афанасьевичем Ржевским [Пушкин VIII: 19];

Однажды играли в карты у конногвардейца Нарумова [Там же: 227];

Я узнал, что его зовут Иваном Ивановичем Зуриным... [Там же: 283].

Исключение составляют два текста. В незавершенном фрагменте, относящемся к лету 1831 г. и полемически корреспондирующем с «Рославлевым» М. Н. Загоскина, субъектом повествования выступает некая дама, которая узнала в героине романа подругу своей молодости. Не желая, однако, тревожить ее память, рассказчица предпочитает называть «несчастную женщину» вымышленным именем:

Между девицами, выехавшими вместе со мною, отличалась княжна ** (г. Загоскин назвал ее Полиною, оставляю ей это имя) [Там же: 149].

Более сложную конструкцию находим в «Выстреле», где наречение главного персонажа совершается в два такта. Сначала имя не названо — оно лишь локализовано в рамках очень широкой дихотомии:

Какая-то таинственность окружала его судьбу; он казался Русским, а носил иностранное имя [Там же: 65].

Анонсированная таинственность вскоре будет проиллюстрирована рядом броских примеров. Во второй же части фразы, касающейся собственно имени, налицо ослабление логической связи: если оборот казался *Русским* свидетельствует о наличии в облике персонажа какой-то черты, побуждающей задаться вопросом о его национальности¹, то *иностранное имя*² этому отнюдь

не противоречит — но в то же время союз *a* на таковом противоречии настаивает. Можно, однако, допустить, что он служит риторической подводкой к настоящей игре контрастами, начинающейся уже со следующей фразы:

Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо; никто не знал причины, побудившей его выдти в отставку и поселиться в бедном местечке, где жил он вместе и бедно и расточительно: ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке, а держал открытый стол для всех офицеров нашего полка. Правда, обед его состоял из двух или трех блюд, изготовленных отставным солдатом, но шампанское лилось при том рекою. Никто не знал ни его состояния, ни его доходов, и никто не осмеливался о том его спрашивать [Там же].

Источник этого фрагмента давно установлен (см. [Лернер 1935: 129—130]). В повести Бестужева (Марлинского) «Вечер на Кавказских водах в 1824 году», увидевшей свет около 10 августа 1830 г., за десять дней до отъезда Пушкина в Болдино, один из участников застольной беседы интригует собравшихся историей о некоем (скончавшемся к тому времени) человеке, которого принимали за одного из «главных блюстителей масонских лож»:

Никто наверно не знал ни его звания, ни отчизны, хотя в паспорте он назван был Венгерским дворянином. Сказывают, он был странное и непонятное существо. Выговор ни на каком языке не изменял ему <...>. Жил весьма скромно и между тем сыпал золото бедным. Одевался просто, но одни солитеры его перстней стоили десятков тысяч [СО и СА. 1830. № XXXVII: 204].

В повести Бестужева, однако, «венгерский дворянин» так и остается анонимным, а в «Выстреле» номинация отставного гусара вводится с намеренной задержкой и с дезавуирующей оговоркой:

Разговор между нами касался часто поединков; Сильвио (так назову его) никогда в него не вмешивался [Пушкин VIII: 65].

2

Оборот, взятый в скобки, воспринимается сейчас как риторическая завитушка, но между тем у читателей «Повестей Белкина» он вызывал вполне определенные сюжетно-жанровые ассоциации. Замена/вытеснение «настоящего» имени персонажа «фиктивным» — хорошо отработанный в новейшей европейской литературе нарративный прием³, имевший широкую сферу применения. Одна из его разновидностей обязана своей популярностью роману аббата Прево (1731):

Mademoiselle Manon Lescaut, c'est ainsi qu'elle me dit qu'on la nommait... [Prevost 1818: 17] [Мадемуазель Манон Леско — так, сказала она мне, ее называют...] ⁴

Героиня Прево действует под именем, подлинность которого вызывает столь же большое сомнение, как и любая сообщенная ею информация о своем прошлом, причем особая номинативная формула выступает в качестве сигнального инструмента. Таким образом вводится персонаж с ускользающей идентичностью, окутанный атмосферой загадочности и непредсказуемости.

Вариации этой интернациональной «формулы отстранения», обслуживавшие схожие сюжетно-тематические задания, были весьма распространены в литературе XVIII — начала XIX в. (в том числе и в дидактических жанрах³). Так, в романе Яна Потоцкого «Рукопись, найденная в Сарагосе» фигурирует героиня, сперва представляющаяся на манер Манон Леско:

Mon nom est Orlandine, au moins c'est ainsi que m'appelloient le peu de personnes qui habitoient avec moi le chatel de Sombre, dans les Pirenées [Potocki 1805: 149–150]. [Мое имя — Орландина, по крайней мере, так называли меня те немногие, кто жил вместе со мной в замке Сомбр в Пиренеях], —

а затем обнажающая свою inferнальную природу:

Orlandine n'étoit plus. Thibaud ne vit à sa place qu'un horrible assemblage de formes hideuses et inconnues: „Je ne suis point Orlandine (dit le monstre d'une voix épouvantable). Je suis Bélzebul <...>„ [Ibid.: 157]. [Орландина более не существовала. На ее месте Тибальд увидел отвратительные очертания чего-то ему неизвестного: «Я вовсе не Орландина, — произнесло чудовище гнусным голосом. — Я Вельзевул <...>»].

Другой пример — роман Гёте «Избирательное сродство», зачин которого:

Eduard — so nennen wir einen reichen Baron im besten Mannesalter, — Eduard hatte in seiner Baumschule die schönste Stunde eines Aprilmittags zugebracht... [Goethe 1809: 3]. [Эдуард — так мы будем звать богатого барона в полном расцвете сил, — Эдуард чудесным апрельским вечером целый час провел в своем питомнике... — Гёте 1978 VI: 223], —

предвосхищает целую серию катаклизмов, разрушающих семейный уклад героя и побуждающих к ревизии общепринятых моральных правил.

Но, пожалуй, наибольший интерес представляет для нас «Фрагмент» Байрона (1819). Литературный и биографический контексты, окружающие это небольшое прозаическое произведение, подробно обследованы В. Э. Вацура (см.: Вацура 1992: 36–48; Вацура 2002: 497–514), и мы лишь напомним, что дело шло о задетой авторской чести: в апреле 1819 г. Дж. Полидори, один из слушателей устного рассказа Байрона, опубликовал под его именем повесть «Вампир». Взяв за основу один-единственный эпизод из сочинения Полидори — лорд Ротвен, персонифицирующий все мыслимые и немыслимые пороки, во время путешествия в Грецию инсценирует свою смерть, — Байрон (по-видимому, восстанавливая собствен-

ный замысел) размывает контуры протагониста. Он не преступник, но существо демонического плана, о котором доподлинно ничего не известно; он вызывает не ужас, а размышления о том, является ли зло непременно атрибутом тайны („Where there is mystery, it is generally supposed there must also be evil...„ [Byron 1819: 61]); он действительно умирает на полдороге к развалинам Эфеса, напоследок обескураживая рассказчика требованием в назначенный срок исполнить древний магический ритуал. Модус повествования, сфокусированного на загадочном герое, задан уже начальной фразой:

In the year 17—, having for some time determined on a journey through countries not hitherto much frequented by travellers, I set out, accompanied by a friend, whom I shall designate by the name of Augustus Darvell [Byron 1819: 59].

В переводе Ореста Сомова, сделанном в 1821 г. и тогда же запрещенном к публикации в журнале «Благонамеренный», эта фраза выглядела так:

С некоторого времени я собирался путешествовать в такие страны, кои не часто были посещаемы европейцами. Я отправился в 17.. году, с одним приятелем, которого назову Августом Дарвелль (цит. по: [Вацууро 2002: 507]).

Сомов, скорее всего, имел перед глазами третий том собрания сочинений Байрона на французском языке (1819), куда входили «Вампир» и «Фрагмент». В самом начале 1820-х гг., находясь в Крыму, с этим изданием познакомился и Пушкин (см. [Рак 2003: 91]).

3

К тому времени «формула отстранения» прижилась и в русской словесности. Прежде всего ее адаптировала сатирическая и нравоописательная проза, широко использовавшая семантически мотивированные имена или ономойды. Соответствующая ремарка либо демонстративно продолжала эту игру, либо вышучивала ее в стернианском духе:

Собирают Несмысла (так наизусть я дворянского сына) в дорогу <...>. Несмысл, не имея ни на кого надежды, прибегает опять к слуге своему, коего нареку я Развратниковым, потому что подлинное его имя забыл, или и помню, да сказать не хочу. Что кому до того нужды? А если пожелают о том узнать: пусть отгадывают, как хотят... [Левшин 1780: 86, 104];

В это самое время проглянул месяц, и Брагин (назовем так пьяного подьячего)... [Измайлов 1821: 67];

Дым вился из трубки его сослуживца, Суворовского воина, подле которого сидел наш общий знакомец (назовем его хотя Терновский: Милоны, Добровы и Правдины уже надоели нам в Русских комедиях!) [Полевой 1826: 105];

Но нигде не бывал я с таким удовольствием, нигде не проводил времени так весело и непринужденно, нигде не был так обласкан, как в доме почтенного ..., назову его Добровым [СО. 1827. Ч. 111. № 3: 259].

В образцах психологической прозы эта формула оттеняла условную номинацию, которая присваивалась повествователю или персонажу, ему интимно близкому. Имя в таких случаях обладало повышенной частотностью или выбиралось наудачу. См. в «Русском Вертере» Михаила Сушкова (1791–1792):

Мария, так я буду называть ее, не из тех женщин, которые, оказав единожды слабость, стараются потом заглаживать ее неприступною строгостию [Ландшафт 1990: 118], —

и в карамзинском «Рыцаре нашего времени» (1799?):

Однако ж... надобно как-нибудь назвать его; частые местоимения в русском языке неприятны: назовем его — Леоном [Карамзин 1984 I: 585].

Наконец, можно выделить корпус текстов, где «формулой отстранения» вводится персонаж, которому суждена трагическая участь. Упомянем, например, повесть Ивана Свечинского «Обольщенная Генриетта, или Торжество обмана над слабостию и заблуждением» (1801):

Бедная Т..., представляемая мною свету под именем Генриетты... [Ландшафт 1990: 131], —

и новеллу Михаила Яковлева «Судьба (Истинное происшествие)»:

Модестов, так назовем его, как будто предчувствуя несчастье, ожидающее его в семействе N., старался отклонить предложение принять на себя звание учителя Элизы... [НА-1826: 163–164].

В последнем тексте ощутим, кажется, рефлекс, брошенный «Фрагментом» Байрона.

4

Если в 1821 г. Орест Сомов опирался, по-видимому, на французский перевод «Фрагмента», то спустя семь лет Петр Киреевский обратился к оригиналу, о чем уведомляла помета на титульном листе его издания, включавшего переводы «повести, рассказанной лордом Байроном» и «отрывка» из его «недоконченного произведения» [Байрон 1828]. Эта московская книжка вышла из печати, по всей вероятности, во второй половине октября 1828 г. (цензурное разрешение — 15 октября), и примерно в то же самое время в петербургском салоне Карамзиных Пушкин расска-

зал историю, немедленно положенную на бумагу Владимиром Титовым, который через два месяца отдал новеллу «Уединенный домик на Васильевском» в альманах Дельвига «Северные цветы». Для посвященных рифм ситуаций (Байрон/Полидори — Пушкин/Титов) была налицо (см. [Лотман 1979: 104–106]).

Теперь мы можем только строить догадки относительно того, перечитывал ли Пушкин в 1820-е гг. «Фрагмент» (в переводе или в подлиннике), использовалась ли «формула отстранения» в его устном рассказе, заглядывал ли Титов в только что появившееся издание Киреевского. Но как бы то ни было, эта формула, акцентированная московским переводчиком:

В 17.... году, решившись посвятить несколько времени на обозрение стран, до сих пор редко посещаемых путешественниками, я отправился вместе с одним другом, которого назову здесь Августом Дарвеллем [Байрон 1828: 85], —

внятно отзывается в «Уединенном домике на Васильевском», где она применена и к погибающему герою, и к влюбленному бесу:

Одиночество, в коем жила Вера с своею матерью, изредка было развлекаемо посещениями молодого, достаточно отдаленного родственника, который за несколько лет приехал из своей деревни служить в Петербург. Мы условимся называть его Павлом. <...> Этот друг, которого Павел знал под именем Варфоломея... [СЦ-1829: 151–152, 153].

5

К номинативной матрице, сохранившей изрядный суггестивный потенциал, в «Выстреле» подогнано итальянское имя *Сильвио*. Внимание пушкинистов давно занимали возможные литературные источники данного имени (среди прочего см. [Томашевский 1927: 225; Лернер 1935: 130–133]), но его общий колорит, на который прежде всего реагирует читатель, попытался охарактеризовать только А. З. Лежнев:

[Имя Сильвио] напоминает одновременно Эрастов и Альцестов XVIII века и новеллу Гофмана с ее Лотарио и Киприанами [Лежнев 1937: 246].

Со своей стороны, мы полагаем, что итальянские ассоциации, которыми окрашено имя Сильвио, дают отсылку к разветвленной культурной традиции, сложившейся еще на рубеже XVI–XVII вв. Именно тогда в Европе утвердилась посмертная репутация Макиавелли как разрушителя всех существующих христианских добродетелей, а в английской трагедии возникла мода на итальянских (итальянизированных) злодеев, совращенных учением флорентийского секретаря⁶.

Через два столетия фигура итальянского мстителя, руководимого или злобной ревностью, или благородным порывом и часто по ходу действия

меняющего обличья, становится сюжетообразующей для нескольких субжанров европейской беллетристики — разбойничьего романа, романа о тайных обществах (*Geheimbundroman*) и готического романа. Напомним хотя бы о заглавных героях романов Генриха Цюкке («Абеллино, великий разбойник»), Христиана Августа Вульпиуса («Ринальдо Ринальдини, атаман разбойников») и Шарля Нодье («Жан Сбогар»; протагонист действует и под именем Лотарио); о братоубийце Лоренцо из первой книги романа Шиллера «Духовидец»; наконец, об итальянских имморалистах, устрашающих читателей Анны Радклиф.

Среди них первенствует падре Скедони, протагонист романа «Итальянец» (1797). Его словесный портрет сразу внушает наихудшие ожидания:

There lived in the Dominican convent of the Santo Spirito, at Naples, a man called father Schedoni; an Italian, as his name imported, but *whose family was unknown, and from some circumstances, it appeared, that he wished to throw an impenetrable veil over his origin.* For whatever reason, he was never heard to mention a relative, or the place of his nativity <...> There were circumstances, however, which appeared to indicate him to be *a man of birth, and of fallen fortune* <...> Some few persons in the convent, who had been interested by his appearance, believed that the peculiarities of his manners, his severe reserve and unconquerable silence, his solitary habits and frequent penances, were the effect of misfortune preying upon a haughty and disordered spirit; *while others conjectured them the consequence of some hideous crime gnawing upon an awakened conscience.* <...> [A]s he stalked along, *wrapt in the black garments of his order, there was something terrible in its air; something almost superhuman.* His cowl, too, as it threw a shade over the *livid paleness of his face* encreased its *severe character*, and gave an effect to his large melancholy eye, which approached to horror [Radcliffe 1797: 98–101]. [В Неаполе был тогда в монастыре Спирито-Санто один монах, по имени отец Шедоний, Италиянец, так как и имя его то показывает, но род его был неизвестен, потому что он при всех случаях явно старался закрыть непроницаемою завесою свое происхождение. Какие бы Шедоний ни имел на то причины, но никогда не слышали от него, чтоб он упомянул о каком родственнике, или о месте своего рождения. <...> Однакож некоторые обстоятельства заставляли думать, что он был не низкого рода, и что некогда наслаждался счастьем. <...> Те из его братьев, в коих родил он к себе некоторую привязанность, думали, что отменное его поведение, строгая воздержность в речах, упорная молчаливость и частые изнурения плоти происходили от того, что он претерпел великие нещастия, кои еще и тогда мучили надменной и расстроенной его дух; напротив того, другие догадывались, что сей образ жизни был следствием какого-нибудь великого злодеяния, которое терзало беспокойную его совесть. <...> Когда он шел, окутавшись черною рясою, то вид его имел нечто ужасное и нечеловеческое. Камилавка отбрасывала тень на бледное и синее его лице, еще более увеличивала суровость его вида и придавала большим его глазам некоторую мрачность, которая приводила почти в ужас — Радклиф 1802: 97–101].

Выделенные курсивом лексемы и словесные блоки⁷ находят соответствие отзывам о Сильвио, прихотливо рассредоточенным по первой части «Выстрела»:

<...> его обыкновенная угрюмость, крутой нрав <...>. Какая-то таинственность окружала его судьбу <...>. Некогда он служил в гусарах, и даже счастливо <...> ходил вечно пешком, в изношенном черном сертуке... <...> Никто не знал ни его состояния, ни его доходов <...>. Мы полагали, что на совести его лежит какая-нибудь несчастная жертва его ужасного искусства. <...> Мрачная бледность, сверкающие глаза и густой дым, выходящий из рта, придавали ему вид настоящего дьявола [Пушкин VIII: 65, 66, 68].

Текстуальная близость некоторых мест в романе «Итальянец» и в первой из «Повестей Белкина» может быть объяснена не только фактом знакомства Пушкина с этим произведением Анны Радклиф, но и самим подходом к изображению протагониста «Выстрела», реализованным на первых страницах. Здесь Сильвио представлен как *homo scriptus* — фигура, сотканная из общих мест «таинственной какой-то повести» [Пушкин VIII: 67] и навеянных ими читательских ожиданий. Именно этот подход, который далее размывается при воспроизведении прямой речи Сильвио⁸, закодирован нарративной уловкой — соединением «формулы отстранения» и итальянского имени, усугубляющего зловещий намек: «...Сильвио (так назову его)»⁹.

Примечания

- ¹ Стоит заметить, что самый оборот «казался Русским» не вполне уместен в устах русского: обычно он маркирует взгляд не изнутри данного этнокультурного сообщества, но стороннего, хотя и осведомленного наблюдателя.
- ² Читателю остается пока неизвестным, идет ли речь о личном имени или о фамильном. В первом случае эпитет «иностранное» дополнительно подразумевает экзотичность, раритетность номинации. (Вряд ли, например, в начале XIX в. мирское имя *Полина*, часто заменявшее крестильное *Прасковья*, воспринималось под тем же знаком, что и *Сильвио*.) Во втором случае этот эпитет, напротив, служит указанием на характерную немецкую (французскую и т. д.) фамилию. Ср. полемическую реплику в письме Пушкина брату от ноября 1824 г.: «Не забудь *Фон-Визина* писать *Фонвизин*. Что он за нехрист? он русской, из перерусских русской» [Пушкин XIII: 121].
- ³ Напомним хотя бы о классических романах Сервантеса (1605–1615) и Дефо (1719), где добровольная или вынужденная перемена имени протагониста (идальго по фамилии *Quijada* нарекает себя *Don Quixote de la Mancha*; сын выходца из Бремена, носившего фамилию *Kreutznaer*, зовется в Англии *Robinson Crusoe*) является предвестием решительного поворота в его судьбе и необыкновенных приключений.
- ⁴ Обратим внимание на то, что здесь употреблена безличная форма глагола, как бы снимающая ответственность с субъекта речи. Этот важный грамматический нюанс, к сожалению, не учтен в общедоступном русском переводе (ср.: «Мадмуазель Манон Леско, — так она называла себя...» [Прево 1978: 21]).
- ⁵ Укажем хотя бы на английское нравоучительное или сатирическое эссе эпохи Просвещения, непременно подводящее к определенному моральному выводу. Здесь интересующее нас

клише часто лансирует цепочку драматических событий: измена, разрыв помолвки, взаимное отчуждение, запоздалое раскаяние и проч. См.: „*Silvius*, for so I shall call him, imagined he had gained a great point, in having engaged me in this manner; but, alas! <...> An overture was now made to my father, which he found too advantageous for me to be rejected by him. It was in favour of a young gentleman, to whom I shall give the name of *Celander*„ [Female Spectator 1755: 238; курсив оригинала]. [*Сильвиус* — так я его назову — вообразил, что, обручившись со мной подобным образом, он много выиграл, но увы! <...> В это время отцу моему было сделано формальное предложение, которое он считал настолько подходящим для меня, что не считал возможным его отклонить. Оно исходило от молодого джентльмена, которому я дам имя *Селандер*.] Ср.: „To be as short as I can, he soon made proposals to me in form, which, after the usual hesitations, were in form accepted. My parents were written to upon the occasion, and every thing was preparing for our happiness, when Alphonso (for so I shall call him) was unfortunately summoned to a distant part of the country, to attend the last moments of a near relation„ [World 1753: 15]. [Говоря короче, он официально образом сделал мне предложение, которое, после обыкновенных колебаний, было принято. Моим родителям написали об этом, и все устраивалось для нашего счастья, когда Альфонсо (так я его назову) был, к несчастью, отозван в удаленную часть страны к умирающему близкому родственнику].

⁶ Об этой топике см., в частности [Praz 1958: 90–145; Микеладзе 2005].

⁷ Ср. во французском переводе, по которому был сделан русский: „un religieux appelé le père Schedoni <...> dont la famille était inconnue, lui-même montrant dans toutes les occasions un grand soin de jeter un voile impénétrable sur son origine. <...> les autres conjecturaient que sa manière d'être était la conséquence de quelque grand crime, remplissant des remords une conscience troublée. <...> il marchait enveloppé dans la robe noire <...> il avait dans son air quelque chose de terrible et de plus qu'humain. <...> la paleur livide de son visage <...> severité de sa physionomie„ [Radcliffe 1798: 77–78, 80].

⁸ См. [Виноградов 1941: 471, 575]. Ср. [Осват 2013: 202–206].

⁹ Указанием на ряд источников, использованных в этой статье, мы обязаны Н. В. Назаровой.

Литература

- Байрон 1828 — Вampir: Повесть, рассказанная Лордом Байроном; С приложением отрывка из одного недоконченного произведения Байрона / (С английского) П. К<иреевского>. М., 1828.
- Вацуро 1992 — Вацуро В. Э. Ненастное лето в Женеве, или История одной мистификации // Бездна: «Я» на границе страха и абсурда. СПб., 1992 (= АРС: Российский журнал искусств; тематический выпуск).
- Вацуро 2002 — Вацуро В. Э. Готический роман в России. М., 2002.
- Виноградов 1941 — Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941.
- Измайлов 1821 — [Измайлов А. Е.] Не худо иногда напиться и пьяным: (тоже Бэль) // Благонамеренный. 1821. Ч. 15. № 13.
- Карамзин 1984 I — Карамзин Н. М. Соч.: В 2 т. Л., 1984. Т. I.
- Ландшафт 1990 — Ландшафт моих воображений: страницы прозы русского сентиментализма. М., 1990.
- Левшин 1780 — [Левшин В. А.] Повесть о новомодном дворянине // [Левшин В. А.] Русские Сказки, содержащие: Древнейшие повествования о славных Богатырях, Сказки народные, и прочие, оставшиеся чрез пересказывание в Памяти приключения. М., 1780. Ч. 4.
- Лежнев 1937 — Лежнев А. Проза Пушкина: Опыт стилистического исследования. М., 1937.

- Лернер 1935 — Лернер Н. О. Пушкинологические этюды. IX. К генезису «Выстрела» // Звенья. М., 1935. V.
- Лотман 1979 — Лотман Ю. М. Три заметки о Пушкине. 3. «Задумчивый вампир» и «влюбленный бес» // Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979.
- Микеладзе 2005 — Микеладзе Н. Э. Шекспир и Макиавелли: тема «макиавеллизма» в шекспировской драме. М., 2005.
- НА-1826 — Невский альманах на 1826 год / Изд. Е. Аладьиным. СПб., 1825.
- Осповат 2013 — Осповат А. Заметка к пушкинскому «Выстрелу» // (Не)музыкальное приношение, или Allegro Affettuoso: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2013.
- Полевой 1826 — Н. П. [Полевой Н. А.] Святочные рассказы // Московский телеграф. 1826. № 23.
- Прево 1978 — Прево А.-Ф. История кавалера де Грие и Манон Леско / Пер. М. А. Петровского под ред. М. В. Вахтеровой. Изд. 2-е. М., 1978.
- Пушкин I—XVI — Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.,] 1937—1949. Т. I—XVI.
- Радклиф 1802 — Итальянец, или Исповедная черных кающихся / Повесть, сочиненная Анною Радклиф. Пер. с фр. М., 1802. Ч. 1.
- Рак 2003 — Рак В. Д. Заметки к теме «Пушкин и Байрон» // Рак В. Д. Пушкин, Достоевский и другие (Вопросы текстологии, материалы к комментариям). СПб., 2003.
- СО — Сын отечества.
- СО и СА — Сын отечества и Северный архив.
- СЦ-1829 — Северные цветы на 1829 год. СПб., 1828.
- Томашевский 1927 — Томашевский Б. В. Французская литература в письмах Пушкина к Е. М. Хитрово // Письма Пушкина к Елизавете Михайловне Хитрово, 1827—1832. Л., 1927.
- Byron 1819 — Byron. A Fragment // Mazeppa / A Poem by Lord Byron. London, 1819.
- Goethe 1809 — Die Wahlverwandschaften / Ein Roman von Goethe. Erster Theil. Tübingen, 1809.
- Female Spectator 1755 — The Female Spectator. 5th ed. London, MDCCLV. Vol. II.
- Potocki 1805: [Potocki J.]. Manuscrit trouvé à Saragosse. SPb., 1805.
- Praz 1958: Praz M. The Flaming Heart: Essays on Crashaw, Machiavelli, and other Studies in the Relations between Italian and English Literature from Chaucer to T. S. Eliot. New York, 1958.
- Prevost 1818: Histoire de Manon Lescaut et du chevalier des Grieux / Par l'abbé Prevost. Paris, 1818. P. 17.
- Radcliffe 1797: The Italian, or the Confessional of the Black Penitents / A Romance by Ann Radcliffe. 2nd ed. London, 1797.
- Radcliffe 1798: L'Italien, ou le Confessionnal des pénitens noirs / Par Anne Radcliffe <...> Traduit par Morellet. Paris, an VI — 1798 (= Œuvres d' Anne Radcliffe. T. 7).
- World 1753: The World, for the Year 1753 / By Adam Fitz-Adam. London, 1753. Vol. XV.

«Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» в свете коммуникативной ситуации

Маргарита Лекомцева (Москва)

Стихотворения, посвященные посмертной памяти о поэте, составляют один из древнейших над-авторских циклов. Особое место в русском изводе этого цикла занимает стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». Оно имеет богатую и многообразную традицию изучения (см.: [Алексеев]). Нас будет интересовать в пушкинском тексте структура его коммуникативной рамки или ситуации: *тема, субъект и адресат сообщения*.

Тему бессмертия поэта задал для европейской традиции Гораций в своей оде «Eхegi monumentum...» (Horatii Carminum III, 30), хотя о том, что знаки могут существовать дольше, чем их материальные носители, около четырех тысяч лет назад заявил древнеегипетский поэт:

Книга лучше расписного надгробья
И прочной стены.
Написанное в книге возводит дома и пирамиды в сердцах тех,
Кто повторяет имена писцов...¹

С. С. Аверинцев, приводя в своей статье «Авторство и авторитет» эту цитату, замечает, что в древнеегипетском тексте отсутствует концепт личности. Сопоставляя его с «Eхegi monumentum...» Горация, Аверинцев подчеркивает, что у римского автора вводится поэтическое «я» и тем самым фиксируется представление о личности [Аверинцев: 110]². Добавим, что Гораций продолжает египетскую тему пирамид («Regalique situ pyramidum altius...»)³, но дает более точное представление о том, что именно переживет памятники, что «прочнее меди» («aere perennius»). По Горацию, в память потомков должны войти два его личных достижения: 1) необыкновенная биография (в других текстах Гораций уточняет детали: сын раба-отпущенника стал другом Мецената и собеседником императора Августа); 2) то, что он обогатил латинскую поэзию лучшими достижениями греческой метрики (метрикой эолийцев — Алкея и Сафо [Гаспаров 1997а: 138—140]). Гораций говорит, что его стихи станут известны на его родине — в Венузии, на окраине империи, а также пока еще диким племенам («Dicar, qua violens obstrepit Aufidus / Et qua pauper aquae Daunus agrestium»). Его стихи будут звучать до тех пор, пока в Риме не перестанут чтить своих богов («...dum Capitolium / Scandet cum tacita virgine pontifex»).

Гимн Горация включает не только «я», но и «ты». «Ты» — это богиня Мельпомена. Он обращается к ней с просьбой увенчать его лавровым вен-

ком. Кроме прямого адресата здесь возникает импликатура «косвенного адресата» — тех слушателей/читателей, которые могли бы быть при исполнении этого гимна⁴.

В русскую традицию «*Exegi monumentum...*» Горация включил Ломоносов. Р. Лахманн рассматривает стихотворение «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» как первый в русской поэзии опыт авторефлексии над темой поэта — попытку посмотреть на себя и свои достижения⁵. Для Ломоносова лично значимо то, что незнатность происхождения, как и для Горация, не была препятствием для его научной деятельности и социального продвижения. Известно, что биография Ломоносова стала для русской культуры важным показателем ее достижений в области просвещения⁶.

Ломоносов включил свой перевод Горация в «Риторику». Р. Лахманн отметила, что Ломоносов дает свой перевод Горация не как стихотворение, а как пример энтимемы (в § 268 третьей главы «Краткого руководства к красноречию»). Это можно понять как просветительскую задачу Ломоносова, так как на примере своего перевода из Горация он демонстрирует аристотелевскую схему рассуждения, использующую причинно-следственные связи (выделяя посылку, причину и следствие)⁷. Вводя этот текст в учебное пособие по риторике, автор имплицитно вводит в «Я знак бессмертия себе воздвигнул...» импликатуру косвенного «адресата сообщения»: это студенты, учащиеся, которые будут изучать по нему и поэзию, и логику доказательств.

Однако в самом ломоносовском тексте сохраняется коммуникативная ситуация «*Exegi monumentum...*»: субъект со всеми горацянскими атрибутами («Я буду возрастать повсюду славой, / Пока великий Рим владеет светом...» и т. п.) и адресат — Муза (Мельпомена античного текста названа здесь родовым именем). Для обозначения коммуникации с имплицитными будущими адресатами употреблена парафраза глагола речи («Отечество мое молчать не будет...»).

Переходя к следующему значимому переложению оды Горация в русской поэзии, «Памятнику» Державина, подчеркнем, что авторское «я» в этом тексте уже имеет личный идентификатор русского поэта. Идентификация обеспечивается биографией автора и приметами его поэзии (упоминание Фелицы, отсылка к оде «Бог» и др.), а также русской географией («Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных, / Где Волга, Дон, Нева, с Рифея льет Урал...»). Прямой адресат сообщения, как и у Горация, — «О, Муза». Но в тему сообщения русский поэт включает упоминание о различных адресатах. Его стихи обращены к «царям» («И истину царям с улыбкой говорить»), а также к неопределенно-личному множеству равных ему субъектов. Это — имплицитный адресат, который реконструируется из семантики глагола «беседовать»⁸ («В сердечной простоте беседовать о Боге...»), предполагающей равенство коммуникативных партнеров. Так здесь в «тему сообщения» включаются адресаты стихотворных обращений Державина.

Однако глагол «беседовать» обозначает в тексте само творчество поэта, а не коммуникативную ситуацию «автор — потомство», которая строится у Державина без употребления глаголов речи («всяк будет помнить...»).

В тему поэтического бессмертия поэт вводит важные уточнения: подчеркивает свою роль в создании образа идеального монарха («О добродетелях Фелицы возгласить») и значимость размышления о Боге. Он отмечает не только свой биографический («...из безвестности я тем известен стал»), но и духовный взлет («В сердечной простоте беседовать о Боге»).

Пушкин начинает свое стихотворение с эпиграфа — первой строки Горация, его знаменитого гимна «Ehægi monumentum». Тем самым не только обозначается «первый автор» сообщения, но и актуализируются приемы, использовавшиеся самим древнеримским поэтом. Так, Гораций мог взять первую строку известного греческого стихотворения, например, Алкея, и продолжить ее собственным высказыванием. Как отмечал И. М. Тронский, «некоторые оды — из сравнительно ранних — начинаются с цитаты (так, из Алкея „Нам пить пора...“, в стихотворении (I, 37) по случаю гибели Клеопатры), но цитаты эти несут примерно такую же функцию, как в наше время эпиграф, и в дальнейшем стихотворение развивается вполне самостоятельно» [Тронский: 373].

Пушкин включением этой гораццианской строки задает ожидание итога его достижений как поэта и «моления» об увенчании его лавровым венком. Но следующая строка — «Я памятник себе воздвиг» — это цитата из перевода Державина («Я памятник себе воздвиг чудесный, вечный»). Таким образом включается второе авторское «я» — теперь уже Державина. При этом фраза из переложения Державина — «слух пройдет обо мне» — исправляется Пушкиным на «слух обо мне пройдет», а «Так! — весь я не умру» на «Нет, весь я не умру». Включение Державинского «Памятника» добавляет в «горизонт ожидания» социально значимые духовные ценности. Но уже одно определение «нерукотворный» свидетельствует об уникальности дальнейшего текста. Пушкин, продолжая и подчеркивая традицию Горация и Державина, создает совершенно новое высказывание.

Многие исследователи, писавшие о «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», останавливались на усилении в тексте роли «я» (у Горация «его» употреблено лишь однажды, у Пушкина местоименные формы первого лица — шесть раз). Однако, как нам представляется, у Пушкина «я» претерпевает не «усиление», а «умаление», так как поэт строит из «я» новый субъект.

Как известно, в русском языке семантика личного местоимения первого лица подразумевает говорящего. Во множественном числе «мы» может означать, с одной стороны, группу людей, объединенных общим чувством, ср.: «Мы жили все и легче и смелей, / Мы пили все за здравие надежды»; с другой стороны, — говорящего, объединенного с другими лицами. Это может быть объединение с адресатом («мы» — это «я и ты» или «я и Вы», «я и вы») или с другими лицами («мы» — это «я и он», «я и она», «я и они» [Плунгян: 313–315]. «Я, мы» и «они» могут противопоставляться, быть антитетичными, а могут быть инклюзивными, т. е. вместе включаться в «мы» [Там же].

У Пушкина авторское «я» инклюзивно к выстраиваемому в тексте «мы» — образу «народа» («всяк сущий <...> язык» с последующей детализацией: «И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг

степей калмык»), поскольку их отношения определяются принципом приятия и объединения. Ключевым здесь становится слово «любезен».

В стихе «И долго буду тем любезен я народу» «любезный» сочетает в себе «острый галльский смысл» слова *cher* (*cher lecteur*), вошедший в русский литературный язык благодаря карамзинской реформе, и церковно-славянское значение — «любимый, дорогой, благосклонный»⁹. Другие церковнославянизмы пушкинского текста (*пиит*, *язык*, *сущий*, *всяк* и др.) усиливают и в слове «любезный» церковно-славянскую составляющую.

Через «любезен» «я» объединяется с «народом» в местоимение первого лица множественного числа — «мы». Это «мы» имеет семантику дистантной множественности, которая используется «для обозначения объектов, находящихся в разных местах и функционально не связанных» [Плунгян: 211]. Это конструируемое в тексте Пушкина «мы» конкретизируется разными способами. Во времени — это внуки, т. е. «мы» в будущем [Иванов: 418]; в пространстве — это народы, которые маркировали тогдашние границы Российской империи: «гордый внук славян», т. е. поляк¹⁰, — запад, финн — север, тунгус — восток¹¹, калмык — юг¹².

Тему своего высказывания в «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Пушкин определяет не как *тему собственных достижений в поэзии* (хотя в черновике и было у него, как у Горация: «звуки новые для песен я обрел», «в русском языке музыку я обрел» — [Алексеев: 242]). Сам текст стихотворения показывает уровень его достижений в поэзии. Пушкин исключает из темы устойчивый топос успешной биографии поэта и *отказывается от венка*.

Какие же социальные и духовные ценности Пушкин рассматривает как собственное достижение? Если Державин «беседовал о Боге», то Пушкин говорит: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна». Державин «истину царям с улыбкой говорил», а Пушкин в черновом варианте вспоминает Радищева: «вослед Радищеву восславил я свободу / И милосердие воспел». В окончательном тексте высшими ценностями названы «чувства добрые», «свобода» и «милость».

Свобода — ведущий с XVIII в. концепт европейской культуры¹³. Несмотря на эволюцию этого понятия в творчестве Пушкина (см: [Федотов; Эткинд]), свобода и честь навсегда оставались для него неразрывными («Пока свободою горим, / Пока сердца для чести живы...»; «Свобода, честь и мир»). Свобода для Пушкина — это не только свобода личности, но и общественная свобода¹⁴.

Однако в 1830-е гг. не менее важным для поэта был концепт милости, милосердия, мира как прощения. В 1836 г. он открыл «Современник» программным «Пиром Петра Великого»:

<...> он с подданным мирится;
 Виноватому вину
 Отпускает, веселится;
 <...>
 И прощенье торжествует,
 Как победу над врагом.

В том же году пишется «Капитанская дочка» с широко известным противопоставлением милости и правосудия (ср. слова Маши Мироновой «...Я приехала *просить милости*, а не правосудия...»).

Не случайно из французской триады, девиза европейского либерализма, Пушкин не приемлет второго члена — равенства. С его концепцией дворянства как носителя чести равенство не сочеталось. В этом плане важно его восприятие книги А. Токвиля, где показано, что диктатура большинства (демократия) может быть более страшной, чем тирания. Иерархическая структура общества у Пушкина сохраняется, хотя и смягчается милосердием. Не случайно и то, что в концепцию свободы включается и свобода от общественного мнения: «Хвалу и клевету приемли равнодушно» (ср. также «Из Пиндемонти»). «Мнение» оказывается еще одной формой зависимости от государственной власти, которая может им манипулировать.

Итак, в традиции «*Exegi monumentum...*» Пушкин совершает значимый поворот. Он не говорит о своих личных достижениях в жизни и в поэтике, не требует награды («не требуя венца»). Создавая в «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» новую коммуникативную ситуацию, Пушкин формирует и новую нравственно-политическую программу. Здесь другой — распределенный — субъект и другая тема, которая и должна определить способ поведения будущего общества.

Обратим внимание на «ты», выраженное в последней строфе глагольной формой «будь»: «Веленью Божию, о Муза, будь послушна...». Образ Музы проходит через все творчество Пушкина. Его «историю» поэт воспроизводит в начале VIII главы «Евгения Онегина»:

В те дни, когда в садах Лицея
Я безмятежно расцветал,
<...>
В те дни в таинственных долинах,
Весной, при кликах лебединых,
Близ вод, сиявших в тишине,
Являться муза стала мне —

(и далее — строфы I—VIII).

У Горация в конце оды следует обращение к Мельпомене:

Sume superbiam
Quaesitam meritis et mihi Delphica
Lauro cinge volens, Melpomene, comam.

(ср. в переводе С. Шервинского: «...Славой заслуженной, / Мельпомена, гордись и, благосклонная, / Ныне лаврами Дельф мне увенчай главу»).

У Пушкина в последней строфе «ты» (Муза) появляется как адресат диалога, и возникает выраженная автокоммуникация. Муза становится

в «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» высшим проявлением «я». Ср. обращение к самому себе в стихотворении 1829 г. «Поэту»:

Ты царь: живи один. Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный <...>.

Гораций считает своим памятником посмертную память о себе, но одновременно и прижизненное увенчание высшей наградой поэту — лавровым венком. Пушкин противостоит Горацию: его высшее «я» отказывается от венца и похвал («хвалы»): как и «клевета» и «хула», они тоже являются угрозой свободе и искажают путь поэта, который должен быть послушен «веленью Божию». Отношение Музы к «хвале и клевете», к «обиде» подчеркивает, что Муза — не богиня, а «высшее творческое я» поэта. Это все — разговор поэта с самим собой, т. е. автокоммуникация. В процессе ее конструируется новый субъект в будущем времени — «мы».

Из этого разговора поэта с самим собой исключаются «глупцы» (чернь): «не оспаривай глупца». Так в тексте задается образ экскоммуникации.

Таким образом, в «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» возникает «мы» («народ») как сообщество потомков: «...всяк суций в ней язык, / И гордый внук славян, и финн, и ныне дикой / Тунгус, и друг степей калмык», — которых объединяют единый поэтический язык и одни ценности — свобода и милосердие. Свобода одного, которая формируется самостоянием личности, гарантирует систему ценностей для потомков. Рост автокоммуникации дает рост самосознания личности и, следовательно, «народа».

У Горация мы видели тему двух достижений, достойных памяти потомков. Потом они были повторены русскими поэтами XVIII в., создававшими свои версии «Eхegi monumentum...». У Горация также возникает и субъект коммуникации — «я». У Ломоносова появляется пресуппозиция адресата — учащиеся, однако это — «виртуальная» аудитория. У Державина впервые называется конкретный адресат (цари), но также возникает и пресуппозиция «виртуального» общества равных поэту собеседников, с которыми он беседует о Боге и которым возглашает «о добродетелях Фелицы»¹⁵.

У Пушкина поэт («я») объединяется с адресатом, и возникает пресуппозиция «мы» как нового коммуникативного сообщества. Если у Державина сказано: «Слух пройдет обо мне от Белых вод до Черных, <...> Всяк будет помнить то в народах неисчетных...», т. е., как мы отмечали выше, имеется память, но нет коммуникации (ответной реплики), то его предшественники этот «ответ» предполагали. У Горация: «ego postera / Crescam laude recens» («Отечество мое молчать не будет» — в переводе Ломоносова) и «Sume superbiam / Quaesitam meritis» («Я буду возрастать повсюду славой...»). У обоих поэтов употреблены глаголы речи в пассивной форме, предполагающие неопределенного адресата.

У Пушкина адресат определяется во времени и пространстве, причем этот адресат «услышит» и «назовет»: «Слух обо мне *пройдет* по всей Руси

великой, / И назовет меня всяк сущий в ней язык». Параллельно с возникновением нового субъекта в коммуникативном пространстве (*мы*) появляется и автокоммуникация: разговор на «ты» со своим «высшим я»: «Велению Божию, о Муза, будь послушна...» и далее: «не страшись», «не требуй», «приемли», «не оспаривай». Если в пространстве «мы» поэт «прославлял» свободу, то в ситуации автокоммуникации поэт свободу определяет, указывая условия авторской независимости.

Итак, можно предположить, что «памятником» себе автор «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» считает появление в будущем нового сообщества разных народов «всей Руси великой», объединенных «чувствами добрыми» и признанием высшими ценностями свободы и милосердия.

Но, возвращаясь к началу стихотворения, зададимся вопросом, каким образом такой «памятник» может стать «выше Александрийского столпа»? Долгое время «Александрийский столп» однозначно идентифицировался с Александровской колонной. Это мнение поддерживалось ссылкой на то раздражение, которое испытал А. С. Пушкин в связи с установкой памятника на Дворцовой площади в Петербурге. Однако в связи с надвигающимся 25-летием Отечественной войны актуализация контекста 1812 г., победы России над Наполеоном позволили Пушкину преодолеть это раздражение и воспринять колонну как символ величия России, символ окончательного утверждения ее как вершительницы судеб Европы. Если Петр I «ногою твердой» встал «при море», то Александр I «взял Париж» и утвердил западные границы империи¹⁶.

Однако противопоставление посмертных памятников поэту и императору (Александровская колонна, увенчанная ангелом с лицом Александра), прозвучавшее в соответствующей строке пушкинского стихотворения, воспринималось слишком политически остро. В. А. Жуковский, готовивший текст к печати, заменил «Александрийский» на «Наполеонов» (подразумевая Вандомскую колонну в Париже).

В XX в. французский исследователь А. Грегуар предложил трактовку Александрийского столпа как знаменитого Александрийского маяка в Александрии — одного из семи чудес света, как и египетские пирамиды у Горация¹⁷. Если это так, то становится понятной форма «Александрийский» вместо «Александровский». К этому можно добавить «сочетаемость» маяка с теми образами кораблей, челнов и парусов, которые у Пушкина часто являются метафорами творчества (ср. в «Осени»: «корабль <...> / Плышет. / Куда ж нам плыть?»).

Опуская сейчас детали истории поисков референциальности «александрийского объекта» [Проскурин: 275]), укажем и на остаток античного храма — «Александрийскую колонну», которая в 1830-х гг. считалась остатком гробницы Александра Македонского [Там же]). Р. Лахманн находит выход из этой дилеммы в предположении, что здесь Пушкин объединяет парадигму Александровой колонны, на вершине которой стоит ангел с лицом императора Александра, с парадигмой Александрийского маяка, связанного с Александрией, с ее знаменитой библиотекой и поэмой «Александрия», известной уже в Древней Руси. Такое объединение парадигм — риторическая фигура силлепса [Lachmann: 331]).

Предложенная Р. Лахманн версия Александрии — с отсылкой к истории подвигов Александра Македонского — направляет нас на поиски памятников этому легендарному герою. Его имя было широко известно и в России, и в Европе. Имя российского императора было выбрано с оглядкой на Александра Македонского (заказанный Екатериной II портрет внуков представил Александра похожим на своего великого тезку, а Константина — со знаками византийского императора). Наполеон преклонялся перед античным героем, особенно высоко оценивая способности Александра Македонского объединять разные культуры и религии. Это все была «вербальная память», но напомним, что в ней хранился и проект памятника Александру Македонскому как создателю новой супердержавы.

Архитектор Деникрат (Стэсикрат) предложил превратить гору Афон во Фракии в гигантскую статую Александра. На ладони левой руки эта статуя должна была держать целый город с десяти тысячным населением, а из правой руки должен был вытекать горный поток, впадающий в море. Александр Македонский отверг этот проект из-за того, что все снабжение такого города зависело бы от доставок флотом по морю. Поэтому место города-памятника было перенесено в дельту Нила, им стал город Александрия, распланированный тем же Деникратом (Стэсикратом). Из-за своего проекта памятника Александру Македонскому этот архитектор считался «самым лстивым человеком в Греции» [Гаспаров 2004: 387].

Виртуальный памятник Александру Македонскому, основателю первого гигантского сообщества — державы, простиравшейся от Ганга до Дуная и от Индийского океана до Аральского моря, стал символом имперскости, основанной на военных победах и на дискурсе славы¹⁸. В этой гигантской империи жили бесчисленные народы, находившиеся на разных уровнях развития, исповедовавшие разные религии, принадлежавшие разным культурам.

Пушкин в своем стихотворении создает сообщество людей, проживающих от Балтийского моря до Тунгуски и от степей, доходящих до Аральского моря на юге, до бескрайних пространств севера. Разные народы в его «проекте» объединены не страхом перед сатрапами, как в империи Александра Македонского, а «чувствами добрыми», ценностями свободы (и неразрывно связанной с ней «честью») и милосердия («милосердие выше справедливости»). А. С. Пушкин видит свой памятник в создании нового «мы» — нового сообщества, нового субъекта истории.

Подведем итоги сказанному.

У Горация в «*Exegi monumentum...*» дана «базисная» коммуникативная ситуация: говорящий (авторское «я») — слушающий («ты», богиня Мельпомена). Тема сообщения: прошение венка-награды с обоснованием прошения — перечислением своих заслуг.

У Ломоносова в переводе, естественно, сохраняются «я» Горация и «ты» (Муза), сохраняется и слегка измененная тема сообщения. Но русский поэт включает это стихотворение в «Риторику», разделяет текст на фрагменты и вводит к ним подзаголовки: «посылка», «причина», «следствие» — т. е. производит метатекстовые операции и тем самым имплицитно «второе „я„» — «я» исследователя текста. Это «второе „я„» предполагает имплика-

туру «слушающих, читающих» перевод Ломоносова. Соответствующая коммуникативная ситуация «Я, Ломоносов, объясняю вам произведение Горация» находится над текстом Горация и включает в качестве *темы сообщения* сам этот текст с его базисной схемой акта коммуникации.

В стихотворении Г. Р. Державина «Памятник» повторяются авторское «я», «ты» (Муза), тема — предложение Музе: «Чело твое зарей бессмертия венчай». Само обоснование такого предложения включает перечисление разных коммуникативных ситуаций на протяжении жизни поэта («я истину царям с улыбкой говорил», «в душевной простоте беседовал о Боге»). Здесь базисная схема коммуникативной ситуации, повторяющая Горация, включает в *тему сообщения* описания прежних «коммуникативных актов» с соответствующими адресатами (царями, «собеседниками»).

В стихотворении «Я памятник себе воздвиг...» Пушкин начинает с «я» Горация, затем следует отсылка к «я» Державина. Однако тут же включается авторское «я» Пушкина, смысл которого раскрывается в последней строфе, когда оно называется «музой» — высшим творческим «я» автора (ср.: «Ты сам свой высший суд...»). Обращение к «ты», «музе» — это, как мы стремились показать, обращение к себе, т. е. *автокоммуникация*. Почти одновременно вводится *эскоммуникация* — из общения исключаются глупцы («не оспаривай глупца», как раньше: *procul, profani*).

В структуре темы сообщения, как и у Державина, перечисляются коммуникативные ситуации, в которых проявились заслуги Пушкина: «прославил я свободу» (адресаты здесь — неопределенные, но адресаты непременно присутствуют, так как «прославлять» эллиптически подразумевает *перед кем*), «милость к падшим призывал» (снова конструкция с глаголом «призывать» эллиптически подразумевает *кого*). Те, перед кем прославлял и кого призывал, — эти подразумеваемые слушающие и читающие — адресаты сообщений, т. е. «вы» и «они». Авторское «я» Пушкина, «любезное» «им», образует множество «я и они / вы» — другими словами, здесь конструируется «мы». Это сообщество, чтущее поэзию Пушкина, имеющее «чувства добрые». Высшими ценностями для него являются свобода и милость (варианты: свобода и милосердие или свобода, честь и милость).

Примечания

- ¹ Перевод А. А. Ахматовой. Цит. по: [Коростовцев: 57].
- ² Надо заметить, что в древнеегипетской традиции формировалось представление об авторском «я» прежде всего в эпитафиях и дидактической литературе. См.: [Коростовцев: 56].
- ³ Напомним, что Рим воспринимал себя наследником египетской культуры, а в 47 г. Египет стал частью Римской империи. Материальным символом включения Египта в римское культурное пространство стал перенос обелиска в Рим (подобно тому, как установка сфинксов на набережной Петербурга символизировала вхождение Российской империи в огромное культурное пространство).
- ⁴ Ср., например, «Юбилейный гимн», написанный Горацием по заказу Октавиана Августа и исполнявшийся в Риме на празднестве «обновления века» в 17 г. до н. э.

- ⁵ См. анализ ломоносовского переложения Горация: [Lachmann: 303–344].
- ⁶ В «Школьнике» Некрасова это нашло афористически точное выражение: «...архангельский мужик / По своей и Божьей воле / Стал разумен и велик».
- ⁷ М. А. Гаспаров, анализируя 30-ю оду Горация, также приводит ее как пример реализации причинно-следственной связи между фрагментами текста [Гаспаров 1997б: 510].
- ⁸ Среди глаголов речи есть те, которые подразумевают разных по дискурсивному статусу участников коммуникации. Так, «приказать»/«велеть», «возгласить», «подсказать» и др. предполагают более высокий статус адресанта по сравнению с адресатом.
- ⁹ В. Набоков проницательно указал на соединение в языке Пушкина метафизического и поэтического потенциала церковнославянизмов с галлицизмами, просторечиями и разговорной речью. См.: [Nabokov: 72].
- ¹⁰ Еще В. Ледницкий предположил, что Пушкин имел в виду поляков. Хотя М. П. Алексеев посвятил немало места опровержению этого наблюдения (см.: [Алексеев: 81–83]), нам оно представляется верным. Напомним, что эпитет «гордый» — это клише, сопровождающее обозначение поляков; к себе, русскому поэту, Пушкин в послании «К Овидию» применил другой эпитет — «суровый» («Суровый славянин, я слез не проливал»). Актуальность польской темы и включение Польши в состав «Руси великой» для Пушкина 1830-х гг. очевидны. Важно и то заинтересованное внимание, которое поэт испытывал к польской литературе, страницами переписывая для себя стихи А. Мицкевича в оригинале.
- ¹¹ Этнографические материалы о тунгусах постоянно экспонировались в Кунсткамере [Шафрановская: 265–268], однако актуализация представлений о тунгусах как народов восточной окраины империи могла быть связана, как указал еще Ю. Н. Тынянов, с письмом В. К. Кюхельбекера от 12 февраля 1836 г. из Баргузина: «Тунгусов я встречал мало: но в них что-то есть; звериное начало (*le principe animal*) в них сильно развито и, как человек-зверь, тунгус в моих глазах гораздо привлекательнее расчетливого, благоразумного бурята» [Пушкин/Переписка: 85].
- ¹² Представление о калмыках как о недавно завоеванном южном народе империи основывалось у Пушкина на личных впечатлениях во время поездки на Кавказ в 1829 г. (см. описание калмыков и их быта в «Путешествии в Арзрум», напечатанном в № 1 «Современника» в марте 1836 г.). Известные поэту визуальные материалы о калмыках см.: [Вишленкова: 117, 142–145].
- ¹³ Вспомним, что знаменитый лозунг Великой французской революции *Liberté, Égalité, Fraternité* определился не сразу, вместо последнего члена встречались и *virtue*, и *ordre public* (при Наполеоне), но первый член оставался неизменным. Существенно и исключение Пушкиным «равенства», и убеждение его в необходимости иерархии. Ю. М. Лотман, проследившая эволюцию темы крестьянского бунта от «Дубровского» к «Капитанской дочке», писал о постепенном отказе Пушкина от идеи органичного союза между родовитым дворянством и крестьянством: «Замысел о дворянине, перешедшем на сторону народа, был сначала положен и в основу романа из эпохи Пугачева. Однако чем ближе подходил Пушкин к разработке этого плана, тем более убеждался в невозможности такого союза» [Лотман: 228].
- ¹⁴ Именно такое понимание свободы соответствовало традиции классического европейского либерализма Ж. Б. Сэй предполагал, что человек имеет право на свободу передвижения и неприкосновенность частной жизни — все то, что суммировал Пушкин в «Из Пиндемонта». Дж. Бентам добавлял к этому единый суд для всех и права женщин. Оба мыслителя находились в поле внимания Пушкина (не только «иная дама толкует Сея и Бентама», но и сам поэт интересовался сочинениями классиков европейского либерализма).
- ¹⁵ Как уже отмечалось, глагол «беседовать» предполагает наличие равноправных участников коммуникации, а глагол «возглашать» — множество слушателей с неопределенным коммуникативным статусом.
- ¹⁶ На барельефах внизу Александровской колонны недаром были представлены аллегорические фигуры «Немана в виде старика-вододея и слева Висла в изображении молодой женщины, облокотившейся на урну, из которой льется вода». Воинские доспехи, входящие

в композиции барельефов, по свидетельству Монферрана, были скопированы с «образцов, которые хранятся в Оружейной палате», и представляли шлем Александра Невского, броню Алексея Михайловича, шлем Ермака и щит Олега (цит. по: [Алексеев: 84]).

¹⁷ Его аргументы подробно реферирует М. П. Алексеев (см.: [Алексеев: 78]).

¹⁸ «Победы» и «дискурс славы» как существенные составляющие понятия «империя» — ср.: [Ширле: 209–213; 227].

Литература

- Аверинцев — *Аверинцев С.* Авторство и авторитет // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
- Алексеев — *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...»: Проблемы его изучения. Л., 1967.
- Вишленкова — *Вишленкова Е.* Визуальное народоведение империи, или «Увидеть русского дано не каждому». М., 2011.
- Гаспаров 1997а — *Гаспаров М. Л.* Гораций, или золото середины // Гаспаров М. Л. Избр. труды. М., 1997. Т. 1: О поэтах.
- Гаспаров 1997б — *Гаспаров М. Л.* Топика и композиция гимнов Горация // Гаспаров М. Л. Избр. труды. М., 1997. Т. 1: О поэтах.
- Гаспаров 2004 — *Гаспаров М. Л.* Занимательная Греция. Рассказы о древнегреческой культуре. М., 2004.
- Иванов 1995 — *Иванов Вяч. Вс.* К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // Лотмановский сборник 1. М., 1995.
- Коростовцев 1983 — *Коростовцев М. А.* Литература Древнего Египта // История всемирной литературы: В 9 т. М., 1983. Т. 1.
- Лотман 1981 — *Лотман Ю. М.* Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Пособие для учащихся. Л., 1981.
- Плунгян 2011 — *Плунгян В. А.* Введение в грамматическую семантику. Грамматические значения и грамматические системы языков мира. М., 2011.
- Проскурин 1999 — *Проскурин О. А.* Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999.
- Пушкин/Переписка — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 16: Переписка, 1835–1837.
- Тронский 1988 — *Тронский И. М.* История античной литературы. Изд. 5-е. М., 1988.
- Федотов 1992 — *Федотов Г. П.* Певец Империи и свободы // Федотов Г. П. Судьба и грехи России: Избранные статьи по философии русской истории и культуры. СПб., 1992. Т. 2.
- Шафрановская 1994 — *Шафрановская Т. К.* К вопросу о забытых источниках по истории Кунсткамеры (А. К. Шторх о Кунсткамере) // Кунсткамера. Этнографические тетради. Л., 1994. Вып. 5–6.
- Ширле 2012 — *Ширле И.* Понятие «Россия» в политической культуре XVIII века // Эволюция понятий в свете истории русской культуры. М., 2012.
- Эткинд 1999 — *Эткинд А.* Иная свобода: Пушкин, Токвиль и демократия в России // Знамя. 1999. № 6.
- Lachmann 1990 — *Lachmann R.* Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Suhrkamp Verlag, 1990.
- Nabokov 2008 — *Verses and Versions: Three Centuries of Russian Poetry Selected and Translated by Vladimir Nabokov.* Amazon Publ., 2008.

«Башаринский» план Пушкина
(из комментариев к «Истории пугачевского бунта»
и «Капитанской дочке»)¹

Тимур Гузаиров (Тарту, Тартуский университет)

Пушкин начал работать над «Историей Пугачева» в январе 1833 г. Практически одновременно у него возник замысел написать историческую повесть («Капитанскую дочку») и чисто исторический труд («История Пугачева»). Для работы необходимо было получить доступ к подлинным документам эпохи «пугачевщины».

6 февраля 1833 г. Пушкин оставил работу над повестью «Дубровский» и около 7 февраля обратился к военному министру графу А. И. Чернышеву с просьбой разрешить ему ознакомиться с материалами из подведомственного министру архива Главного штаба, касающимися биографии генералиссимуса графа А. В. Суворова-Рымниковского. Как известно, Суворов по приказу графа П. И. Панина должен был участвовать в подавлении мятежа и приезжал в Яицкий городок, где видел Пугачева. 9 февраля Пушкин послал Чернышеву реестр необходимых ему документов из архивов Главного штаба, а уже 25 февраля получил первые три тома архивных документов (до этого времени он вчерне набросал краткий очерк биографии Пугачева на основе лишь печатных источников). Работа с присланными материалами, относящимися к Секретной экспедиции Военной коллегии, обусловила создание очередного плана исторической повести. Теперь главным героем был не Шванвич, как в ранних планах, а капитан Башарин.

Прокомментируем первое предложение нового плана: «Пощажен Пугач^{<евым>} при взятии крепости, [произведен им капитаном и отряжен] с отдельной партией в Синбирск под начальством одного из полковников Пугач^{<ева>}» [Пушкин, VIII (2): 928]. Из контекста вытекает, что Башарин присягнул Пугачеву («произведен им капитаном»), хотя об этом прямо не сказано. Источником сведений о Башарине послужили показания фурьера Тобольской губернской роты И. И. Панова². Эта сцена воспроизводится в четвертой главе «Истории Пугачевского бунта»³ (далее в тексте — *ИПБ*) и также отразится в седьмой главе «Капитанской дочки» (далее — *КД*).

Остановимся на эпизоде взятия Пугачевым Белогорской крепости в *КД*. Комендант крепости Иван Кузмич и гарнизонный поручик Иван Игнатьич, сохранившие верность императрице, были казнены. Гринев готовится также достойно принять смерть — и в последнюю минуту оказывается помилованным. Важно отметить: реальный Башарин был острижен в кружок по-казацки — знак, маркирующий измену присяге императрице и переход на сторону самозванца. В *КД* Пушкин наделил этой визуальной деталью Швабрину:

<...> увидел я среди мятежных старшин Швабрина, обстриженного в кружок и в казацком кафтане. Он подошел к Пугачеву и сказал ему на ухо несколько слов. «Вешать его!» — сказал Пугачев, не взглянув уже на меня [Пушкин, VIII (1): 325].

Поведение Швабрина отсылает к другому эпизоду из *ИПБ* — к сцене взятия крепости Осы и предательства подпоручиком Минеевым своего боевого товарища капитана Скрипицына. Эти сведения Пушкин почерпнул «Из краткого известия о злодейских действиях Пугачева, собранного Платоном Любарским, Архимандритом Спасо-Казанским», а также из тех биографических материалов, которые ему прислал Дм. Бантыш-Каменский. Капитан Скрипицын, истощив силы к сопротивлению и по просьбе изнуренных голодом жителей, сдает самозванцу крепость Осу. Пугачев прощает его и оставляет при нем шпагу:

Несчастный, думая со временем оправдаться, написал, обще с капитаном Смирновым и подпоручиком Минеевым, письмо к казанскому губернатору и носил при себе в ожидании удобного случая тайно его отослать. Минеев донес о том Пугачеву. Письмо было схвачено, Скрипицын и Смирнов повешены, а доносчик произведен в полковники [Пушкин, IX (1): 60–61].

Различие позиций Пушкина и Бантыша-Каменского состоит в разной этической оценке действий Скрипицына. Капитан, сдавший крепость, вынужденный служить Пугачеву, но стремившийся и в этой ситуации быть полезным законному правительству, удостоился высокой оценки Бантыша-Каменского. Историк утверждает: «Верные Россияне бедственно кончили жизнь свою, заслужив похвалу современников и потомства» [Бантыш-Каменский: 70]⁴. Пушкин, повествуя о судьбе Скрипицына, сочувствует ему, но отказывается от апологетического вывода.

При работе над *ИПБ* и *КД* вопрос о возможности прощения для нарушившего присягу офицера оставался важным для Пушкина. Приведем две заключительные фразы из «башаринского» плана повести: «Он спасает отца своего, который его не узнает. Является к Михельсону, который принимает его к себе; отличается против Пугач<ева> — принят опять в гвардию» [Пушкин VIII (2): 928]. В отличие от первой, вторая часть плана основана на авторском вымысле. Реальный Башарин погиб в стычке с правительственными войсками [Оренбургская энциклопедия: 37].

Согласно «башаринскому» плану, повесть должна была рассказать о герое, который стремился избавиться от произнесенной им вынужденной, порочащей его честь присяги и который затем заслужил прощение и вернулся на сторону правительства. Такая фабула лежит в основе высоко оцененного Пушкиным романа М. Н. Загоскина «Юрий Милославский, или Русские в 1612 году» (1829)⁵. Присягнувший Владиславу, сыну польского короля Сигизмунда, главный герой Юрий переживает личную драму, когда он как посол пана Гонсевского не может примкнуть к русскому ополчению в Нижнем Новгороде. Однако автор дает читателю намеки,

что при известных обстоятельствах и должных поступках герой может быть освобожден от неправильной присяги. Спасенный из заточения Юрий Милославский становится послушником Авраамия Палицына, который освобождает его от клятвы Владиславу и отправляет в ополчение к князю Пожарскому.

В этом историко-литературном контексте интересно задаться вопросом: почему Пушкину важно было привести Башарина именно к Михельсону, под командованием которого герой восстановил свою честь? Обусловлен ли выбор автора *исключительно* историческими фактами, тем, что Михельсон был талантливым полководцем и одержал важнейшие военные победы? (Во время мятежа Михельсон был только полковником и подчинялся сначала генерал-аншефу А. И. Бибикову, затем генералу П. И. Панину.)

Обратимся к фигуре И. И. Михельсона и сопоставим его образ в *ИПБ* с изображением других полководцев. Сведения о своих главных героях Пушкин приводит не только в основном тексте сочинения, но также в примечаниях. Как отбор фактов, так и наличие или отсутствие биографического примечания служат оценочным критерием, способом выражения авторской точки зрения. Пушкинские примечания, относящиеся к В. А. Кару, А. И. Бибикову, П. И. Панину, И. И. Михельсону, объединены общей темой — размышлениями о долге и чести, о славе и месте полководца в истории⁶.

14 октября 1773 г. Екатерина II назначила генерал-майора В. А. Кара командующим военной экспедицией, направленной на подавление пугачевского бунта. Кар, однако, не оправдал ожиданий. После поражений он впал в уныние, оставил армию и вернулся в Москву, вызвав гнев императрицы. Как следствие, генерал был уволен со службы, после чего покинул Москву и уехал в деревню. В третьей главе заключительное упоминание генерала Кара сопровождается отсылкой (цифрой 22) к примечанию, которое, однако, оказывается «пустым», т. е. не содержит никакого текста. С точки зрения Пушкина, генерал-майор Кар, пренебрегший законами чести, был обречен на историческое забвение и не заслужил биографического примечания.

Фигура А. И. Бибикова является узлом, в котором сосредоточены пушкинские ключевые представления о чести, славе, памяти в истории. Пушкин посвятил Бибикову два примечания. Во втором примечании поэт привел письмо Г. Р. Державина к императрице, где была дана самая высокая оценка личности генерал-аншефа. В первом примечании Пушкин процитировал отрывок из оды Г. Р. Державина «На смерть Бибикова». Введенный в примечание державинский фрагмент отражает пушкинскую оценку личности Бибикова. Это поэтический памятник достойному историческому бессмертия полководцу, умершему при исполнении служебного долга.

В глазах современников славу «низложителя Пугачева» заслужил генерал П. И. Панин. Поэзия («Станс Граду Синбирску на Пугачева» А. П. Сумарокова, отрывок из «Эпистолы...» Державина⁷ и др.) формировала образ Панина как героя и защитника государственности. Во втором томе *ИПБ* был опубликован рескрипт Екатерины II, который утверждал военные заслуги Панина в глазах современников [Пушкин IX (1): 195].

Пушкин противопоставляет свою позицию официальной: это вытекает из соположения текста примечания и опубликованного во втором томе документа. В отличие от «бибиковского» примечания, автор не процитировал ни одной строчки из какого-либо поэтического сочинения, прославлявшего подвиги Панина. На уровне композиции и содержания примечаний Пушкин вводил противопоставление между Бибиковым и Паниным.

В «панинском» примечании поэт конструирует сюжет о честолубивом воине, стремящемся исключительно к личной славе. Он тщательно выбирает детали для панинской биографии, выстраивая ее как цепь карьерных успехов, военных наград и побед. В работе Пушкин использовал сведения из готовившегося биографического «Словаря достопамятных людей...» Дм. Бантыша-Каменского, ссылки на некоторые материалы содержатся в примечаниях *ИПБ*. (Первые пять томов были изданы в 1836 г.) Важной темой в биографии полководца является его отношение к телесной немощи. Сравним официальную и пушкинскую версии отставки Панина:

Бантыш-Каменский: Победы Графа Петра Ивановича доставили ему от признательной Монархии военный орден Св. Георгия первой степени; но усилившаяся подагрическая болезнь, которою он страдал будучи еще полковником, заставила его просить об увольнении со службы. Императрица с большим огорчением изъявила на то согласие [*Бантыш-Каменский*: 7–8].

Пушкин: 1770 взятые им Бендеры; в том же году вышел он в отставку [*Пушкин IX (1)*: 116].

Панин, как известно, рассчитывал на более серьезные награды за взятие Бендер. В фельдмаршалы Екатерина II произвела, однако, графа П. А. Румянцева-Задунайского (за взятие Браилова). Поэт не привел ни истинной причины, ни панинского объяснения отставки, поставив этим саму болезнь под сомнение и указав читателю на конфликт между генералом и императрицей.

Если Панин, согласно Пушкину, служит исключительно ради славы, то Бибиков — ради долга. Только человек чести, самоотверженно выполнивший свой долг, оказывается достойным вечной славы в Истории — поэтому в *ИПБ* приведены поэтические строки Державина, обращенные только к Бибикову.

Подполковника И. И. Михельсона Пушкин изображает как идеального продолжателя дела Бибикова и носителя высоких нравственных качеств. В отличие от панинского примечания, перечисление карьерных достижений Михельсона отсутствует, при этом подчеркнуто: «Под его начальством находился в начале славной службы своей князь Варшавский» [*Пушкин IX (1)*: 115]. Любимый полководец Николая И. Ф. Паскевич-Эриванский, как известно, сменил И. И. Дибича-Забалканского на посту главнокомандующего и подавил польское восстание 1830–1831 гг. Как отметил Ю. М. Лотман, для Пушкина была важна идея преемственности, растворения личности в истории [*Лотман*: 115]. С этой точки зрения Михельсон,

неукоснительно исполняющий свой долг и следующий правилам чести, становится примером и центральной (наравне с Бибиковым) фигурой. В основном тексте *ИПБ* поэт, однако, подчеркнул:

История должна опровергнуть клевету, легкомысленно повторенную Светом: утверждали, что Михельсон мог предупредить взятие Казани, но что он нарочно дал мятежникам время ограбить город, дабы в свою очередь поживиться богатою добычею, предпочитая какую то ни было прибыль славе, почестям и царским наградам, ожидавшим спасителя Казани и усмирителя бунта! [Пушкин IX (1): 67]

Михельсон предстает как трагическая фигура — оклеветанным и не оцененным из-за этого по достоинству современниками и потомками. Общественное отношение к подполковнику Пушкин маркировал минус-приемом, не приведя хвалебных державинских строк из «Эпистолы к генералу Михельсону на защищение Казани». Историческая память о личности является одной из главных тем в размышлениях Пушкина 1830-х гг. Оценка Михельсона, его изображение в *ИПБ* были связаны с размышлениями поэта о судьбе Барклая-де-Толли, которые отразились в стихотворении 1835 г. «Полководец» (см., например: [Эткинд: 326–346]).

К раздумьям о месте Михельсона в истории и в общественном сознании Пушкин вернулся в преддверные дни. 25 января 1837 г. генерал К. Ф. Толь, высоко оценив *ИПБ*, подчеркнул в письме к поэту:

Кроме многих подробностей, до сих пор бывших в неизвестности, я с удовольствием видел в вашей книге, что Михельсон был главным виновником <усмирения> сего важного возмущения; в чем однако современники его не хотели отдать ему справедливость. Я пользовался личною доверенностью генерала Михельсона, ибо в чине подполковника был я в качестве генерал-квартирмейстера в командовавшей им армии в 1806, 1807 и 1808 годах — он в беседах своих со мною часто рассказывал мне о его действиях против Пугачева и горько жаловался на интриги, которыми хотели затмить его службу. — Здесь невольно вспоминаю я о стихе Державина: — «Заслуги в гробе созревают», так и Михельсону история отдает справедливость [Пушкин VIII: 219].

26 января 1837 г. Пушкин в благодарственном письме отметил:

Не менее порадовало меня мнение Вашего сиятельства о Михельсоне, слишком у нас забытом. Его заслуги были затемнены клеветою <...>. Жалею, что не удалось мне поместить в моей книге несколько строк письма Вашего для полного оправдания заслуженного воина [Пушкин VIII: 224].

Одну из важнейших своих задач Пушкин видел в восстановлении репутации достойной уважения личности. В этой связи обратим внимание на некоторые черты поэтики *КД*.

Как указал А. Л. Осповат, в повести реальные исторические лица — А. И. Бибилов и П. И. Панин — присутствуют имплицитно [Осповат:

47–52], а комендант Оренбурга генерал Иван Андреевич Рейнсдорп, прототип пушкинского персонажа, назван генералом Андреем Карловичем Р. Наряду с Пугачевым и Екатериной II только князь Голицын и полковник Михельсон прямо названы в *КД*⁸. В тринадцатой главе в единственной фразе Пушкин констатирует: «Пугачев бежал, преследуемый Иван Ивановичем Михельсоном» [Пушкин VIII (1): 364]. Это краткое упоминание представляется смыслообразующим.

В *КД* действуют двое военных из немцев: генерал Андрей Карлович Р. и Иван Иванович Михельсон. Кроме Михельсона есть еще три героя с именем Иван: офицер Иван Иванович Зурин, комендант Белогорской крепости Иван Кузмич, гарнизонный поручик Иван Игнатьевич. Эти соименные персонажи не лишены недостатков, но наделены высоким нравственным достоинством. Иван Кузмич и Иван Игнатьич, не изменив присяге, достойно умирают, Зурин верно служит императрице. В пропущенной главе *КД* именно этот персонаж (но под другой фамилией) спасает из плена главного героя, его родителей и Машу.

В окончательном тексте *генерал Р.* назван Андреем Карловичем, этот персонаж сближен с отцом Гринева Андреем Петровичем (они, как известно, вместе служили и были старыми друзьями). Однако в черновике *генерал Р.* именуется Иваном Карловичем [Пушкин VIII (2): 920]. Изменив имя героя, Пушкин исключил *генерала Р.* из ряда «военных Иванов», которые не уронили своей чести и повели себя достойным образом в кризисной ситуации. *Генерал Р.*, постоянно твердящий о военной дисциплине, избирает при обороне Оренбурга проигрышную оборонительную тактику, что приводит к осаде города. (На собрании у *генерала Р.* Гринев предлагал наступательную тактику⁹, которая для читателя *ИПБ* ассоциировалась с именем Михельсона.)

В *КД* упоминанию Михельсона предшествует въезд Гринева в сожженную Казань, осада которой была снята в результате смелых действий полководца. В черновом варианте перед именем Михельсона стоит эпитет «храбрый» [Пушкин VIII (2): 918], обозначающий то качество, которое отличает полковника от *генерала Р.*

Пушкинский прием — выбор имени и отчества для генерала-немца Андрея Карловича Р. — ввел случайный дополнительный акцент. Среди военных николаевской эпохи в турецкую войну 1828–1829 гг. отличился будущий инженер-генерал-лейтенант, а в то время скромный инженер-прапорщик Андрей Карлович Роде. Если пушкинский генерал по собственной вине оказался осажденным в городе, то немец-инженер Роде, наоборот, участвовал в осаде крепости Силистрия, за что был награжден главнокомандующим армией орденом Св. Анны 3-й степени с бантом. Это возникшее случайно противопоставление двух военных усиливает авторскую иронию по отношению к герою *КД* и также указывает на имеющуюся в повести типологию немцев-командующих.

26 января 1835 г. к письму к Бенкендорфу Пушкин приложил «Замечания о бунте», адресованные Николаю I. В «Общих замечаниях» поэт резюмировал свои главные мысли, одна из которых была следующей:

Все немцы, находившиеся в средних чинах, сделали честное свое дело: Михельсон, Муфель, Диц, Деморан, Дуже etc. Но все те, которые были в бригадирских и генеральских, действовали слабо, робко, без усердия: Рейнсдорп, Брант, Кар, Фрейман, Корф, Валленштерн, Билов, Декалонг etc. etc. [Пушкин IX (1): 375].

Личный выбор между трусостью и храбростью был для Пушкина тесно связан с вопросом о сохранении или утрате офицерской чести, доброго имени — что отразилось в характере номинации героев КД: генерал Р. или Иван Иванович Михельсон.

Фигура Михельсона оказалась одной из точек идеологического сопряжения ИПБ и КД. Согласно моему предположению, упоминание в КД полковника Ивана Ивановича Михельсона под полным именем является, с точки зрения автора ИПБ, памятником недооцененному, оклеветанному полководцу¹⁰. Представляется закономерным и важным то обстоятельство, что в «башаринском» плане КД Пушкин привел отказавшегося от присяги и стремившегося впоследствии восстановить свою честь героя именно к полковнику И. И. Михельсону, истинному образцу исполнения долга.

Примечания

¹ Предложенная статья продолжает цикл работ, посвященных комментированию «Истории Пугачевского бунта» А. С. Пушкина. См.: [Гузаиров 2010а; Гузаиров 2010б; Гузаиров 2011; Гузаиров 2012а; Гузаиров 2012б].

¹ См. пушкинскую выписку, озаглавленную «Взятие Ильинской крепости»: «Заева, лекаря Егерсона и многих офицеров изрубили и искололи, ряд<овых> и унд<еров> и капр<алов> чел<овек> 200 убили, а кап<итана> Башарина, прап<орщика> Воронова и остальных погнали в означ<енную> тат<арскую> деревню. Пугачев велел пред себя привести кап<итана> Камешкова, да прап<орщика> Воронова, да сотника каз<ачьего> и спросил: зачем вы шли на меня, на вашего государя. На что Кам<ешков> и Вор<онов> отвечали: ты нам не госуд<арь>, а у нас в России г<о>с<у>дарыня имп<ератрица> Ек<атерина> А<лексеевна> и наслед<ник> цес<аревич> П<авел> П<етрович> — а ты самозванец и Бунтовщик. — Пугачев приказал их тут же повесить; потом привели к нему кап<итана> Башарина, и Пугачев не сказав ему ничего, велел было его повесить, но солд<аты> чис<лом> 30, просили за него, что-де он был до них добр и в солдатских нуждах их не оставлял. На что он сказал: когда он был до вас добр, то я его от смерти прощаю. — И велел ему и солда<там> остричь волосы по-казацки, а раненых, чел<овек> 60, отвезть в крепость» [Пушкин IX (2): 699].

¹ См.: «Потом привели капитана Башарина. Пугачев, не сказав уже ему ни слова, велел было вешать и его. Но взятые в плен солдаты стали за него просить. Коли он был до вас добр, сказал самозванец, то я его прощаю» [Пушкин IX (1): 36].

¹ Суждение Бантыша-Каменского могло основываться на историческом прецеденте. Когда в 1831 г. в военных поселениях начался бунт, солдаты, начав избивание офицеров, хотели также убить полковника Н. И. Панаева. Полковник объявил, что переходит на сторону восставших, и в какой-то момент возглавил действия бунтовщиков. Одновременно Панаев, обманывая солдат, отправил в Петербург секретное донесение о своем положении, которое было перехвачено бунтовщиками. Хитростью полковнику Панаеву удалось избежать смерти и удерживать солдат в повиновении до самого приезда императора и верных ему войск. Панаев сделал военную карьеру, дослужившись до звания генерал-майора (см.: [Эйдеман: 214—222]).

- ¹ См. рецензию Пушкина: [Пушкин XI: 92–93].
- ¹ Образы генералов Кара, Бибикова, Панина в *ИПБ* подробно рассмотрены в специальной работе: [Гузаиров 2012б].
- ¹ См. из «Эпистолы к генералу Михельсону на защищение Казани» Державина: «Пусть Панину венец и блеск и звук и честь — / И, можно чем еще заслуги превознести, / Военный трубный глас и сладки лирные струны / Сogleсьем заглушат и громы и перуны. / Пускай ему триумф, восторг и торжество И сыплет русское щедроты божество: / Он душу ревностну, в отечество влюбленну, / Имея жалостью и мужеством вспаленну, / Пожарский как Москву избавить шел от бед, / Так он пошел с Москвы низвергнуть русский вред» [Державин 1866: 313].
- ¹ См.: «Вскоре князь Голицын разбил Пугачева и, казалось, нанес бунту последний и решительный удар» [Пушкин VIII (1): 363].
- ¹ См. отрывок из десятой главы:
Между тем собрались и прочие приглашенные. <...> «Теперь, господа», — продолжал он, — надлежит решить, как нам действовать противу мятежников: *наступательно*, или *оборонительно*?» <...> Я встал и, в коротких словах описав сперва Пугачева и шайку его, сказал утвердительно, что самозванцу способа не было устоять противу правильного оружия. <...> Наконец генерал, выслушав все мнения, вытрехнул пепел из трубки и произнес следующую речь:
<...> я соглашаюсь с большинством голосов, которое решило, что всего благоразумнее и безопаснее внутри города ожидать осады, а нападения неприятеля силой артиллерии и (буде окажется возможным) вылазками — отражать [Пушкин VIII (1): 339–340].
- ¹ Не отменяя предложенного объяснения, А. А. Долинин и А. Л. Осповат в частной беседе указали на возможность иной интерпретации: Михельсон незаулаированно представлен в *КД*, так как он не соприкасается с вымышленными героями, находится вне сюжетной коллизии. Предложенная статья продолжает цикл работ, посвященных комментированию «Истории Пугачевского бунта» А. С. Пушкина. См.: [Гузаиров 2010а; Гузаиров 2010б; Гузаиров 2011; Гузаиров 2012а; Гузаиров 2012б].

Литература

- Бантыш-Каменский — *Бантыш-Каменский Д.* Словарь достопамятных людей русской земли <...> известных по участию в событиях Отечественной истории: В 5 ч. М., 1836. Ч. 4.
- Гузаиров 2010а — *Гузаиров Т.* Новое качество фактов: из комментариев к «Истории Пугачевского бунта» // Пушкин и время: Сб. статей. Томск, 2010. С. 100–110.
- Гузаиров 2010б — *Гузаиров Т.* «Клок бороды»: исторические события и художественный образ в пушкинской «Истории Пугачевского бунта» // *Сop amoge*. Историко-филологич. сб. в честь Любoви Николаевны Киселевой. М., 2010. С. 137–146.
- Гузаиров 2011 — *Гузаиров Т.* Повести о Пугачеве в структуре «Истории Пугачевского бунта» // Пушкинские чтения в Тарту, 5: В 2 т. Тарту, 2011. Т. 1. С. 145–153.
- Гузаиров 2012а — *Гузаиров Т.* Случайные факты и непредсказуемые смыслы: вопрос к «Истории Пугачевского бунта» // (He)музыкальное приношение, или *Allegro Affettuoso*. Сб. в честь 65-летия Б. А. Каца. СПб., 2013. С. 212–219.
- Гузаиров 2012б — *Гузаиров Т.* «Simplicité naïve» А. С. Пушкина: выбор и организация фактов в «Истории Пугачевского бунта» // *Pushkin Review* / Пушкинский вестник. Vol. 15. 2012. Р. 1–12.
- Державин 1866 — *Державин Г. Р.* Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1866. Т. 3. Стихотворения. Ч. III.

Лотман — *Лотман Ю. М.* Пушкин. СПб., 1995.

Оренбургская энциклопедия — Оренбургская Пушкинская энциклопедия: Путешествие-1833; Реалии «Истории Пугачева»; Прототипы «Капитанской дочки»; Исследователи и интерпретаторы / Авт. и сост. Р. В. Овчинников, Л. Н. Большаков. Оренбург, 1997.

Осповат — *Осповат А. Л.* Исторический материал и исторические аллюзии в «Капитанской дочке»: Статья первая // Тыняновский сборник. Вып. X. М., 1998.

Пушкин — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959.

Эйдельман — *Эйдельман Н.* Секретная династия. М., 2006.

Эткинд — *Эткинд Е. Г.* Божественный глагол. Пушкин, прочитанный в России и во Франции. М., 1999.

Пушкин в школе: curriculum и литературный канон в XIX в.*

Алексей Вдовин (Москва, НИУ ВШЭ — Тарту,
Тартуский университет),
Роман Лейбов (Тарту, Тартуский университет)

1. Проблема и материал исследования

Что такое *канонический текст*? Ответить на этот вопрос, оставаясь в рамках историко-литературного знания, нельзя, если не учитывать способ и объема репликаций текста в культуре, которые могут и должны быть измерены. Когнитивный аспект такого измерения, наиболее популярный ныне, при этом должен быть дополнен *мнемотрическим аспектом*, включающим как синхронные описания «иерархий коллективной памяти», так и диахроническую картину динамики таких иерархий. Необходимым шагом на этом пути будет исследование того, какие тексты, почему и как запоминались и циркулировали в прошлом.

Наши заметки — первая попытка применить этот подход к богатому и совсем не разработанному русскому материалу — индексации литературных текстов в школьных хрестоматиях XIX в. Школа в России, как известно, на протяжении двух веков была и остается самым эффективным институтом мнемоники, а обязательное чтение и заучивание наизусть — главными механизмами запоминания [Gronas: 2–8, 82–88]. Проект по изучению имперских школьных хрестоматий вылился у нас в создание большой базы данных, которая содержит около 10 тысяч записей, фиксирующих бытование текстов в «школьном каноне» — важной составляющей канона национального. Ниже речь пойдет лишь о текстах Пушкина — центральной фигуры русского школьного канона на протяжении последних полутора веков его существования.

Материалом исследования послужили 94 школьные хрестоматии и книги для чтения¹, предназначенные для гимназий и училищ и изданные на территории Российской империи с 1805 по 1912 г. Из них 58 (62%) — для русских гимназий и училищ; 29 (31%) — для Остзейских провинций и 7 (7%) — для школ Финляндии, Польши, Виленского края, а также для татарских школ. Сразу оговорим, что мы попытались хотя бы в первом приближении учесть тиражность изданий, поэтому в базе данных отражены дополненные новыми текстами переиздания наиболее популярных хрестоматий И. Пенинского (1837), А. Галахова (1849, 1853, 1859, 1860, 1866, 1912), П. Басистова (1870), А. Филонова (1873), К. Козьмина (1905)².

Важно также, что фокус нашего внимания наведен не на социологию гимназического чтения и рецепцию литературы, а на измерение количе-

* Статья написана при поддержке гранта ETF № 8471 «Формирование русского литературного канона».

ственной и отчасти качественной репликации текстов внутри школьного канона. Особенно значимыми в этом случае становятся случаи утери или изменения авторства (например, приписывание стихотворения Полежаева «Море» Пушкину в остзейской хрестоматии Шафранова и Николыча, 1860–1865), а также фрагментация больших текстов. В качестве яркого примера этого процесса ниже мы коснемся судьбы «Евгения Онегина» в школьных хрестоматиях.

2. Диахрония вхождения Пушкина в хрестоматии: 1829–1912

История вхождения Пушкина в школьные хрестоматии не написана. Общая пушкинская библиография фиксирует лишь некоторые включения его текстов в школьные пособия. Так, например, Н. П. Смирнов-Сокольский выявил индексацию текстов поэта в прижизненных хрестоматиях В. Золотова (1829) и И. Пенинского (1834) [Смирнов-Сокольский: 572, 603–604], а у В. И. Межова, Н. Синявского и М. Цявловского значится лишь несколько пособий конца XIX в. [Межов; Синявский, Цявловский]. Не решили проблемы и фундаментальные исследования А. П. Скафтымова и В. Ф. Чертова по истории преподавания литературы в русской школе XIX в. [Скафтымов; Чертов].

Между тем история пушкинских текстов в школе составляет особый сюжет и может быть очень условно разделена на четыре периода: 1829–1837; 1838–1855; 1856–1881; 1882–1905. Остановимся лишь на основных ее вехах.

В 1880-е гг. известный педагог и составитель знаменитой «Русской хрестоматии» А. Д. Галахов в статье «История одной книги» изложил мифологизированную версию своего педагогического триумфа. Если верить педагогу, именно его пособие впервые познакомило русского школьника с наследием Пушкина:

Пушкин еще не допускался в школу, хотя уже прошло несколько лет после его смерти. В хрестоматии Пенинского, в то время единственной и исключительно принятой в учебные заведения министерства народного просвещения, стихотворений Пушкина еще не имелось: он был под запретом [Галахов, 1999: 284].

На самом деле Галахов преднамеренно или невольно исказил факты: пушкинские тексты не только содержались в книге Пенинского, но впервые оказались на страницах школьной хрестоматии гораздо раньше — в 1829 г. в пособии В. А. Золотова «Русская стихотворная хрестоматия». Это семь текстов: «Возрождение», «Жуковскому» («Когда к мечтательному миру...»), «Козлову», «К Овидию», «К портрету Жуковского», «Песнь о вещем Олеге» и отрывок из «Кавказского пленника». В 1833 г. в «Новой русской хрестоматии» В. Эртеля впервые появляется отрывок из «Руслана и Людмилы», а в 1834 г. в Петербурге выходит «Российская хрестоматия»

И. Пенинского, которая давала гораздо более обширную подборку из 17 текстов. Повторяя некоторые тексты Золотова и Эртеля, Пенинский включил в пособие 13 новых: стихотворения «Бородинская годовщина», «Воспоминание в Царском Селе», «История стихотворца», «Клеветникам России», «К портрету ***», «Кавказ», «Мадонна», «Поэт», «Сонет»; отрывки из поэм «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Руслан и Людмила» и из «Бориса Годунова». В январе 1837 г. (т. е. еще при жизни поэта) при переиздании хрестоматии, сразу ставшей основным и самым популярным школьным пособием, Пенинский добавил к этому списку отрывки из «Полтавы», «Медного всадника» и «Сказку о рыбаке и рыбке».

История посмертной судьбы Пушкина в школьном curriculum началась в 1838 г. Важно отметить, что в промежутке между книгами Пенинского и Галахова вышло три хрестоматии с пушкинскими текстами. Все они были предназначены для имперской периферии — две хрестоматии Ивана Павловского 1838 и 1842 гг. для остзейских немецких школ (Дерпт и Митава), а третья, В. Рклицкого, — для царства Польского (Варшава, 1838–1839). Если Рклицкий в Варшаве добавил к репертуару Золотова и Пенинского «Коня», «Бонапарта и черногорцев» и «Обвал», то лектор русского языка в Дерптском университете И. Павловский³ в 1838 г. впервые включил в хрестоматию начало поэмы «Цыганы», а в издании 1842 г. — отрывок из третьей песни «Полтавы». В 1840 г. В. Эртель в «Цветнике русской литературы» (СПб.) опубликовал стихотворение «Чистый лоснится пол...» из «Подражаний древним», которое более не включалось в школьные книги для чтения.

Верно, однако, что хрестоматия Галахова, появившаяся после выхода собрания сочинений Пушкина 1841 г. и декларировавшая ориентацию на современную литературу [Галахов 1843: V–VI], затмила все предшествующие пособия по количеству и качеству репрезентации пушкинского творчества. Сопровождаемая упреками рецензентов в том, что книга нанесет непоправимый ущерб едва установившемуся литературному канону, хрестоматия Галахова, в самом деле, его радикально перекраивала, а в отношении Пушкина сигнализировала о начале первой посмертной волны его канонизации в начале 1840-х гг. Всего в первом издании 1843 г. оказалось 54 текста (или фрагмента), из которых около 30 были включены впервые, и почти все они с тех пор не выходили из школьного употребления вплоть до 1917 г. Приведем список текстов полностью: «Ех ungue leonem», «Анониму», «Бесы», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Была пора, наш праздник молодой...», «В час забав иль праздной скуки...», «Вновь я посетил...», «Памятник», «Перед гробницею святой...», «Последние цветы», «Приятелям», «Пророк», «Расчет», «Редает облаков летучая гряда...», «Труд», «Туча», «Уединение», «Художнику», «Чем чаще празднует лицей...», «Эхо», «Я пережил свои желанья», «Сказка о мертвой царевне...», «Евгений Онегин», «Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка», «Путешествие в Арзрум»⁴. Помимо постоянных переизданий хрестоматии Галахова, пополнявшихся новыми текстами, в период с 1843 по 1855 г. пушкинский корпус увеличился на 14 текстов за счет других автор-

ских пособий. Большую роль в этом сыграла «Книга для чтения и упражнений в языке, составленная для уездных училищ и нижних классов гимназий» (СПб., 1846) Пенинского, в которой впервые в педагогике появились пушкинские «Делибаш», «Для берегов отчизны дальной...» и «К морю».

На этом фоне самой оригинальной из хрестоматий конца 1840-х гг. стала «Русская хрестоматия» проф. С. И. Барановского (Гельсингфорс, 1848), впервые познакомившая школьников с пушкинскими «Женихом», «Отцами пустынножителями», «Пиром Петра Великого», «Птичкой» (позже станет весьма частотной), «Утопленником», сценой дуэли из «Евгения Онегина» и др. Любопытно, что стихотворение «Герой» (1830) единожды в хрестоматиях XIX в. встречается лишь у Барановского.

Таким образом, к 1855–1856 гг., рубежным как в смысле изучения Пушкина, так и в социально-политическом, ядро пушкинского «школьного» канона было в целом сформировано⁵. Этому способствовали и министерские программы, в которые Пушкин попал в 1852 г. В «Программу русского языка и словесности», составленную Ф. Буслаевым и А. Галаховым и ставшую основой для всех последующих министерских нормативов, вошли пушкинская лирика, отрывки из «Евгения Онегина», «Бориса Годунова», поэм и повестей. Оба педагога при этом опирались на свои хрестоматии 1840-х гг., поэтому можно утверждать, что авторский опыт и выбор предшествовали министерской кодификации, а не наоборот⁶. В целом, говоря о соотношении программ и хрестоматий, следует подчеркнуть, что содержание любой хрестоматии всегда было богаче, чем официальные министерские списки.

Цензурные послабления и бурное развитие педагогики в царствование Александра II повлекли за собой неслыханную либерализацию школьных программ и появление множества авторских пособий, выходящих за их пределы. Так, с 1856 по 1881 г. пушкинский корпус пополнился здесь 53 новыми текстами. Самые частотные из них (восемь и более вхождений): «Осень» (1859), «Зимний вечер» (1860), «Муза» (1860), «Отрок» (1860), «Зимняя дорога» (1861), «Безумных лет угасшее веселье...» (1863), «Поэту» (1863), «Поэт и толпа» (1866), «Вурдалак» (1880), «Пир во время чумы» (1861), «История села Горюхина» (1861), «Table-talk» [о Румянцеве] (1861).

По 1–5 вхождений имеют следующие тексты (по годам):

- 1860: «Буря», «Воевода», «Война», «Заклинание», «Гусар», «Дон», «Дорожные жалобы», «Румяный критик мой...», «Русалка», «Сто лет минуло, как тевтон...», «Телега жизни», «Узник», «Послание Дельвигу», «Наполеон».
- 1861: «Движение», «К Наташе», «Сказка о попе и его работнике».
- 1863: «Ангел», «Дар напрасный...», «К вельможе», «Монастырь на Казбеке», «Что же сухо в чаше дно...».
- 1864: «Вишня», «Зимнее утро», «Два ворона», «Еще дуют холодные ветры...», «Золото и булат», «Гробовщик».
- 1865: Письмо о смерти Дельвига, «Из записок бригадира Моро де Бразе».
- 1866: «19 октября», «Воспоминание», «Приметы», «Поэт и толпа».

- 1869: «Анчар», «Полководец».
 1872: «Три ключа».
 1874: «Демон», «Казак».
 1880: «Городок», «Ночь».
 1885: «Ода Анакреона».

Специфика этого периода состоит в том, что многие стихотворения, включенные в хрестоматии в 1860-е гг. на волне послаблений, могли более не перепечатываться в учебных книгах (ср. «Воевода», «Война», «Гусар», «Русалка») или быстро исчезнуть из них в 1870–1880-е («Буря» — до 1876 г., «Телега жизни» до 1879 г.). Кратковременность бытования таких текстов была связана с их спецификой. Так, анонимная хрестоматия «Русская лира. Хрестоматия, составленная из произведений новейших русских поэтов» (1860) была явно ориентирована на простонародную аудиторию, почему и включала такие балладные стихи Пушкина, как «Воевода», «Гусар», «Русалка». Легко предположить, что в последующих хрестоматиях они не прижились из-за эротических сюжетов. Не менее занимательно проникновение в школьный круг чтения дубиального и откровенно фривольного стихотворения «Вишня», зачин которого появился в 1864 г. в «Родном слове» Ушинского.

Нельзя не упомянуть также и о хрестоматии преподавателей остзейских гимназий С. Шафранова и И. Николича, которые в 1860 г. попытались существенно расширить корпус пушкинских текстов. Они включили в свою «Русскую хрестоматию» (Ревель, 1860–1865) 15 произведений, из которых четыре с тех пор более никогда не попадали в школы («Война», «Дорожные жалобы», «Заклинание», «Из записок бригадира Моро де Бразе»), а 11 вошли до школьников впервые («Буря», «Дон», «Муза», «Наполеон», письмо о смерти Дельвига, «Отрок», «Послание Дельвигу», «Румяный критик мой...», «Сто лет минуло, как тевтон...», «Узник» и «Телега жизни»). Особенно показательны здесь «Узник», совсем не популярный в дореволюционной школе, и, конечно, «Телега жизни», печатавшаяся с многоточием вместо легко опознаваемого общенного выражения.

Начиная с 1870-х гг. свобода составителей стала более регламентированной, поскольку с 1872 г. школьная программа для учреждений разного уровня и типа (гимназии, реальные училища и т. д.) была унифицирована, опубликована в «Журнале Министерства народного просвещения» (1872, № 7) и отныне распространялась на все учебные заведения империи.

С наступлением царствования Александра III в период с 1882 по 1905 г. пушкинский корпус пополнился всего 17 текстами: «На перевод Илиады» (1885), «К Жуковскому» (1888), «Элегия» (1888), «Песня о Григории Черном» (1891), «Няне» (1894), «Зимняя картина» (1903), «Терек» (1903), «Если жизнь тебя обманет...» (1908), «Я помню чудное мгновение...» (1908), «Цветок» (1908), «Кто видел край, где роскошью природы...» (1909), «Сон» (1909), «Тазит» (1894), «Золотой петушок» (1882), «Сказка о Медведихе» (1894), «Выстрел» (1883), «Моцарт и Сальери» (1899).

Закрепился в учебных пособиях лишь отрывок «Няне» (семь вхождений, 1894–1909). Опубликованный в 1855 г., он лишь в конце века входит в школьный оборот. Причиной могла стать поздняя мифологизация пушкинской няни — не ранее пушкинских праздников 1880 и 1887 гг. Другой интересный факт связан с единичным вхождением вполне канонического ныне «Я помню чудное мгновенье...». До революции лишь один раз, в 1908 г., оно попадало в хрестоматию.

Таким образом, в 1856–1881 гг. пушкинский канон пополнился максимальным количеством новых текстов (53), однако его ядро было сформировано в 1843–1855 гг. (47 текстов).

3. Репертуар: ядро канона (жанры, периоды творчества, частотность)

Что касается репертуара, то всего в пушкинский школьный канон, по имеющимся у нас данным, входит 139 оригинальных текстов, из них 108 стихотворений, роман «Евгений Онегин», представленный исключительно во фрагментах; семь поэм («Руслан и Людмила», «Кавказский пленник», «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы», «Полтава», «Медный всадник», «Тазит») и шесть сказок («Сказка о рыбаке и рыбке», «О царе Салтане», «О попе...», «Сказка о Медведихе», «Сказка о мертвой царевне», «Сказка о золотом петушке»); четыре драматических текста («Борис Годунов», «Скупой рыцарь», «Пир во время чумы», «Моцарт и Сальери») и отрывки из 13 прозаических текстов («Путешествие в Арзрум», «Арап Петра Великого», «Дубровский», «Капитанская дочка», «История Пугачева», «История села Горюхина», «Гробовщик», «Выстрел», «Джон Теннер», «О Дельвиге», «Table Talk», «Записки бригадира Моро де Бразе», письмо о смерти Дельвига).

В процентном соотношении жанры распределяются следующим образом: более 50% приходится на стихотворения (если приплюсовать к ним фрагменты «Евгения Онегина», то получится более 60%), 23% составляют поэмы и сказки, около 9% — проза, чуть более 3% — драматические тексты.

Таким образом, в сознании школьников XIX в. Пушкин был скорее поэтом, чем прозаиком или драматургом. Качественный же состав прозы существенно отличен от школьного канона XX в.: это Пушкин без «Повестей Белкина» («Гробовщик» и «Выстрел» имеют единичные вхождения), Пушкин исторической прозы и травелога («Капитанской дочки» и «Путешествия в Арзрум»; 47 и 28 вхождений соответственно). Из драматических текстов преобладают «Борис Годунов» (44) и «Скупой рыцарь» (18). Последнее обстоятельство, думается, обусловлено в первую очередь воспитательными целями составителей пособий.

С ядром поэтического канона ситуация еще интереснее. Десятка самых частотных стихотворений выглядит так (через тире — число вхождений, в скобках — дата первого из них):

1. «Песнь о вещем Олеге» — 49 (1829).
2. «Бесы» — 36 (1843).
3. «Утопленник» — 29 (1848).
4. «Пророк» — 29 (1843).
5. «Туча» — 27 (1843).
6. «Кавказ» — 27 (1834).
7. «Вновь я посетил...» — 27 (1843).
8. «Клеветникам России» — 24 (1834).
9. «Поэт» — 24 (1834).
10. «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» — 24 (1843).

Однако если мы будем рассматривать отрывки из «Евгения Онегина», поэм и сказок как самостоятельные фрагменты, циркулировавшие как стихотворения, то картина изменится. Перечислим наиболее частотные фрагменты:

1. «Сказка о рыбаке и рыбке» — 32.
2. «Цыгане шумною толпой...» («Цыганы») — 29.
3. «Гонимы вешними лучами...» («Онегин») — 28.
4. «Птичка Божия...» («Цыганы») — 25.

Обращает на себя внимание, конечно же, полное отсутствие в школьном каноне XIX в. свободлюбивой и любовной лирики, внесенной туда в советское время из неподцензурных устной и рукописной сфер. В официальном же школьном каноне XIX столетия доминируют балладные тексты («Песнь о вещем Олеге», «Бесы», «Утопленник») и пейзажные зарисовки, которые в большей степени отражали прагматику школьных хрестоматий.

4. Фрагментация: случай «Евгения Онегина»

Отдельный значимый сюжет, который пока мы можем рассмотреть лишь приблизительно, — репертуар отрывков из крупных пушкинских текстов, представленных в хрестоматиях. Функция этих отрывков двояка: с одной стороны, метонимически они представляют целое (роман, поэму, повесть) — как правило, хрестоматии указывают источники отрывка; с другой стороны, такие указания вовсе не обязательны, а отрывки, обособленные от целого, воспринимаются как самостоятельные фрагменты.

Несомненно, это связано как с педагогически-эдиционной практикой (затруднительностью включения в обязательное чтение / хрестоматию целых обширных текстов), так и с внутрилитературными процессами (становление внежанровой «фрагментарной» лирики⁷). Уже в XIX в. складывается дошедший до современных пособий канон — устойчивый репертуар фрагментов, которые переходят из хрестоматии в хрестоматию.

Рассмотрим в первом приближении лишь один из таких «фрагментарных школьных канонов» XIX в. — корпус отрывков из «Евгения Онегина».

Отметим, во-первых, достаточно обычное бытование фрагментов без прямой ссылки на роман в хрестоматии. Во-вторых, укажем, что эти фраг-

менты часто подвергаются в хрестоматиях внутреннему купированию⁸, что происходит, например, в книге Галахова, впервые в России включившего отрывки пушкинского романа в хрестоматию. Помещенные в раздел «дидактическая поэзия», фрагменты демонстрируют, как многоголосие пушкинского романа в стихах вступает в противоречие с дидактико-педагогическими целями ее составителей («воспитание чувства любви к родной природе, наблюдательности») и как текст Пушкина приносится в жертву дидактике.

Остановимся на репертуаре фрагментов из «Евгения Онегина», задавшись вопросом о том, как выглядела *энциклопедия русской жизни* для детей позапрошлого века, каков был ее словарь и из каких разделов она состояла. Пушкинский роман принципиально многосоставен: собственно нарративная его составляющая, включающая описание событий, происходящих с героями, их монологи/интроспекции и диалоги, развертывается на фоне разных локусов, сопровождается «жанровыми» фрагментами, живописующими быт, включает дескриптивные фрагменты разного рода и оркестрована разнообразными отступлениями (лирическими, нравоописательными, метапоэтическими).

Зададимся вопросом: насколько эта многосоставность отражена в хрестоматийных фрагментах?

Всего роман в стихах представлен, по нашим данным, в хрестоматиях фрагментами 170 раз (не учтены единичные случаи публикации почти целых его глав).

Большинство случаев составляют *пейзажно-календарные фрагменты с вкраплениями «деревенского» жанра (около 50%)*. Здесь представлены в основном четыре отрывка из романа (мы перечисляем их в порядке убывания частоты, не рассматривая сейчас подробно важного вопроса о границах фрагмента в конкретных хрестоматиях): «Гонимы внешними лучами...» (7, I); «В тот год осенняя погода...» (вместе с «Зима, крестьянин, торжествуя...» и «Вот бегают дворовый мальчик...» или по отдельности — 5, I—II); «Уж небо осенью дышало...» (вместе с «Встает заря во мгле холодной...» или по отдельности — 4, XL—XLI); «Но лето быстрое летит...» (вместе с «Вот север, тучи нагоняя...» — 7, XXIX—XXX, или по отдельности). Эти пейзажные фрагменты представлены, как правило, в хрестоматиях, предназначенных для младших школ.

Можно выделить также обширные группы фрагментов, представляющих собственно сюжетику романа в стихах. Это, с одной стороны, статические *характеристики героев* (описание деревни Онегина и его быта (2, I—V), характеристики Онегина и Татьяны, описание воспитания Онегина, его кабинета, характеристика Ленского, Ленский и Онегин и, с другой стороны, *сюжетные сцены, диалоги* (дуэль, бал, Татьяна и няня, последнее свидание героев, именины); к ним примыкают *субтексты (письма, сон Татьяны)*.

К этой группе тяготеет и более или менее тесно связанная с главными героями романа и сюжетными коллизиями «*урбанистика*» (описание приезда Лариных в Москву, московские строфы, утро в Петербурге).

Особняком стоят составляющие вместе менее 10% «*этнографическая группа фрагментов* (святочные гадания, песня девушек) и *афористика*; представлены всего два фрагмента: названный составителем «Скоротеч-

ность жизни» («Увы! на жизненных браздах...» — 2, XXXVIII) и метапоэтически-«этнографический» отрывок из «Путешествия Онегина» под названием «Отчизна» («Какие б чувства ни таились...»).

Состав и ядро этого корпуса фрагментов определились довольно рано: уже в николаевское время наметились два полюса и их тяготение к хрестоматиям для разных возрастных аудиторий. Хрестоматия Галахова (1843), впервые вводящая роман в круг школьного чтения, дает такой набор фрагментов:

Этнография: 1. Гаданье на святках.

Жанр: 2. Деревня Онегина.

Урбанистика: 3. Москва («Но вот уж близко... и стаи галок на крестах»).

Пейзажи: 4. «Гонимы вешними лучами...» (Появление весны); 5. «Но лето быстрое летит...» (Появление зимы); 6. «Уж небо осенью дышало...» (Осень и зима).

Субтексты: 7. Сон Татьяны.

Отступления: 8. «Увы! На жизненных браздах...» («Скоротечность жизни»).

Галахов задает две линии репрезентации романа в хрестоматиях:

1) фрагментарное представление разных пластов пушкинского текста (на первый план, однако, здесь уже выдвигаются календарно-пейзажные фрагменты, в ткани романа занимающие достаточно скромное место);

2) попытки построить подборку фрагментов целиком по принципам сюжетной вершинной композиции, поставив в центр героев и расположив эпизоды в последовательности, подсказанной романом.

Характерно, что фрагменты из «Онегина» располагаются в разных разделах галаховской хрестоматии: фрагменты 2, 6, 1, 7 и 3 входят в раздел «Эпическая поэзия» (подраздел «Романтическая поэма») и образуют последовательность, соответствующую развитию фабулы романа; остальные фрагменты включены в раздел «Лирическая поэзия» (фрагмент 8 — в подраздел «Элегии», остальные — в подраздел «Описательная поэзия»).

Второй способ построения подборки фрагментов из романа выдвигается на первый план лишь в двух поздних хрестоматиях, Сосницкого (1885) и Баталина (1888)⁹. Однако такое решение остается скорее эпизодом на общем фоне.

Согласно министерской программе 1890 г. большие произведения, читаемые учителем в классе в отрывках, дома ученикам следовало прочесть полностью [Программа: 36]. Однако если школьник был нерадив и предпочитал читать роман по хрестоматии, то, надо думать, «энциклопедия русской жизни» (афористическое определение Белинского появилось в 1845 г.) редуцировалась в его сознании до пейзажных зарисовок и статичных характеристик героев, а прихотливый романский сюжет нивелировался до простой зеркальной симметрии любовных отказов и яркой сцены дуэли.

5. Заучивание наизусть

Говоря о каноничности стихов Пушкина, нельзя не упомянуть о школьной мнемонике в ее соотношении с другими каналами заучивания наизусть.

У нас пока слишком мало мемуарных данных о том, насколько много и качественно¹⁰ пушкинские тексты выучивались в школе. Однако мы располагаем нормативными программами с 1852 по 1908 г., в которых определялся круг текстов, подлежащих обязательному заучиванию. Вот как он выглядел: «Пророк», «Поэту», «Поэт и чернь», «Эхо», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...», «Вновь я посетил...», «Безумных лет угасшее веселье...», отрывки из «Руслана и Людмилы» (Пролог и бой Руслана с головой), отрывки из «Кавказского пленника» (нравы черкесов и «Черкесская песня»), «Птичка», «Песнь о вещем Олеге», отрывки из «Цыган» (начало, «Птичка Божия...», рассказ старика об Овидии), отрывки из «Бориса Годунова» (монологи Пимена и Бориса), «Ангел», «Кавказ», отрывки из «Полтавы» (полтавский бой), «Бесы», «Клеветникам России», отрывки из «Евгения Онегина» (воспитание Онегина, характер Татьяны, песня девушек, гадание и сон Татьяны, «Уж небо осенью дышало...», «В тот год осенняя погода...»), вступление к «Медному всаднику», «Сказка о рыбаке и рыбке», «Туча», «Пир Петра Первого», «Памятник».

Как видно, список включает указанные выше наиболее частотные пушкинские тексты.

6. Пушкин и другие: контрастивный фон

Чтобы понять, насколько каноничным Пушкин выглядит на фоне других поэтов XVIII—XIX вв., представленных в хрестоматиях, необходимо сравнить частоту вхождения его текстов с другими популярными в XIX в. авторами. Из таблицы 1 следует, что с 1838 г. пушкинские тексты составляют абсолютное большинство в школьных хрестоматиях. Если поначалу с ним еще может конкурировать Жуковский (1838—1859), то с 1860-х гг., т. е. со времени широкого распространения школ, на второе место после Пушкина выходит Крылов. На рубеже XIX—XX вв., однако, соотношение авторов, занимающих вторую и третью позиции, меняется, и Крылов, Лермонтов и Жуковский количественно оказываются очень близки друг к другу.

Табл. 1. Количественная репрезентация по периодам
(в скобках — количество вхождений)

1800–1837	1838–1859	1860–1881	1882–1912
Дмитриев (85)	Пушкин (269)	Пушкин (629)	Пушкин (649)
Крылов (78)	Жуковский (250)	Крылов (591)	Крылов (269)
Жуковский (63)	Крылов (186)	Жуковский (305)	Лермонтов (258)
Державин (57)	Дмитриев (137)	Лермонтов (247)	Жуковский (243)
Пушкин (28)			Майков (118)

В заключение наших подсчетов укажем, что доля пушкинских текстов во всех рассмотренных хрестоматиях составляет около 15% (на втором месте Крылов с 12%). Этот показатель может колебаться лишь на 0,5–1,5% для хрестоматий, изданных в столицах (Москва, Петербург) или в остзейских провинциях, что указывает на устойчивость позиции Пушкина в школьном каноне, вне зависимости от региона Российской империи.

7. Выводы

1. Подсчеты индексации текстов в русских хрестоматиях XIX в. — один из методов, который позволяет хотя бы приблизительно оценить степень воспроизводимости, а значит, и каноничности текста в массовой культурной памяти (vs. цитация в «высокой» литературе).

2. Расчеты по Пушкину существенно меняют наши представления о хронологии вхождения его текстов в массовый школьный обиход, об их частотности и качественном составе. Теперь мы располагаем корпусом текстов *официального* школьного канона XIX в., отличающегося как от канона XX и XXI вв., так и от неинституализированной, кружковой/устной/неподцензурной циркуляции.

3. С начала 1840-х гг. Пушкин уверенно и решительно занимает первые позиции по частотности в школьных хрестоматиях, навсегда сохранив в них первенство. Лишь в 1860–1870-е гг. Крылов соперничает с ним, ввиду широкого распространения книг для народного чтения, где басни составляли большой процент текстов.

4. Дальнейшее изучение темы, предполагающее, в частности, обращение к советскому школьному канону, не может ограничиться лишь составлением подобной базы данных, но должно ответить на вопросы, в какой момент и как произошел сдвиг в корпусе пушкинских текстов, который привел к складыванию современных коллективных представлений о главном русском поэте.

Примечания

¹ Объем статьи не позволяет привести все сведения о них полностью. Укажем лишь, что в базу вошли русские хрестоматии и некоторые «книги для чтения», начиная с книг И. Гайма (1805), Н. Греча (1812), В. Золотова (1829), В. Эртеля (1833) и до хрестоматий Л. Вейнберга (1905) и М. Бубликова (1907). Собрания образцовых стихотворений, антологии начала XIX в., песенники, сборники для чтецов-декламаторов — т. е. все, что располагается вне школьной системы с ее особым типом селекции материала, не вошло в базу данных. Библиографию русских книг для чтения XVIII–XX вв. см. в: [Сенькина: 250–254].

² Хрестоматии Галахова и Козьмина выдержали 35 и 30 изданий соответственно.

³ О Павловском и судьбе его книги см.: [Исаков: I; 91–93].

⁴ С. П. Шевырев советовал Галахову включить «Птичку», «Розу» и «Золото и булат» Пушкина и «Ласточку» Державина [Шевырев: № 5, 224–225]. Недоумение Шевырева

- вызвал также сам выбор современных поэтов и их текстов. Так, он удивлялся, как можно было не включить «Спор» Лермонтова; ужасался выбору поэмы Сокольского «Мироздание»; предлагал удалить Кольцова в пользу Языкова и Хомякова и исключить слабые стихотворения Красова, Майкова, Огарева, повести Панаева [Там же: № 6, 508–514]. Нетрудно заметить, что эти рекомендации в значительной степени предсказали развитие школьного канона.
- ⁵ К 1855 г. в школьном обиходе были также: «Сказка о царе Салтане», «Джон Теннер», «Скупой рыцарь» (все с 1849 г.); «История Пугачева», «Стансы» и «О Дельвиге» (с 1852 г.).
 - ⁶ В 1858–1859 гг. Буслаев принимал участие в составлении программы чтения для наследника Николая Александровича, который должен был прочесть «Бориса Годунова», «Полтаву», «Медного всадника», «Скупого рыцаря», отрывки из «Евгения Онегина», «Кавказского пленника», «Путешествия в Арзрум», отрывки из «Записок», «Гробовщика», «Капитанскую дочку» и «Дубровского» [Буслаев: 331–333]. Все эти тексты либо уже входили в хрестоматии, либо вошли позже («Гробовщик»).
 - ⁷ Можно поставить вопрос об участии этих отрывков в формирующейся поэтике лирической фрагментарности.
 - ⁸ О фрагментации целостной картины — и русской литературы вообще, и больших текстов в частности, как о главном недостатке хрестоматии Галахова писал уже Шевырев [Шевырев: № 5, 222].
 - ⁹ В последней хрестоматии представлены следующие фрагменты: *Воспитание Онегина*; *Времяпрепровождение Онегина*; *Характеристика Онегина*; *Онегин в деревне*; *Вл. Ленский*; *Татьяна*; *Письмо Татьяны к Онегину*; *Объяснение Онегина с Татьяной*; *Последнее свидание Онегина с Татьяной*.
 - ¹⁰ В рецензии на хрестоматию Галахова Шевырев предлагал равномерное распределение всех образцов по семи классам/годам гимназии и заучивание их наизусть [Шевырев: 224]. О широко распространенной практике заучивания стихотворений Пушкина (особенно вольнолюбивых) наизусть уже при его жизни см. в книге М. Гронаса: [Gronas: 83–88].

Литература

- Буслаев — *Буслаев Ф. И.* Мои воспоминания. М., 1897.
- Галахов 1999 — *Галахов А. Д.* Записки человека. М., 1999.
- Галахов 1843 — *Галахов А. Д.* Полная русская хрестоматия. СПб., 1843. Ч. 1–2.
- Исаков — *Исаков С. Г.* Русский язык и литература в учебных заведениях Эстонии XVIII–XIX столетий. Тарту, 1973–1974. Вып. 1–2.
- Межов — *Ruschkiniana*: Библиографический указатель статей о жизни А. С. Пушкина, его сочинений и вызванных ими произведений литературы и искусства / Сост. В. И. Межов. СПб., 1886.
- Программа — Учебные планы и примерные программы предметов, преподаваемых в мужских гимназиях и прогимназиях. СПб., 1890.
- Сенькина — *Сенькина А. А.* «Книга для чтения» как вид учебного пособия для начального обучения: вопросы типологии и истории издания (конец XVIII — первая половина XIX в.) / Дисс. ... к.ф.н. СПб., 2010.
- Синявский, Цявловский — Пушкин в печати. 1814–1837: Хронологический указатель произведений Пушкина, напечатанных при его жизни / Сост. Н. Синявский и М. Цявловский. Изд. 2-е, испр. М., 1938.
- Скафтымов — *Скафтымов А. П.* Преподавание литературы в дореволюционной школе (сороковые и шестидесятые годы) // Уч. зап. Саратовского гос. пед. ин-та. Саратов, 1938. Вып. 3. С. 118–232.

- Смирнов-Сокольский — *Смирнов-Сокольский Н. П.* Рассказы о прижизненных изданиях Пушкина. М., 1962.
- Чертов — *Чертов В. Ф.* Русская словесность в дореволюционной школе. М., 1994.
- Шевырев — *Шевырев С. П.* Полная русская хрестоматия... Составил А. Галахов // Москвитянин. 1843. Ч. 3. № 5. С. 218—248; № 6. С. 501—533.
- Gronas — *Gronas M.* Cognitive Poetics and Cultural Memory: Russian Literary Mnemonics. New York, London: Routledge, 2011. (Routledge research in cultural and media studies; Vol. 28).

Научная диглоссия в историческом образовании Александра II (Лекции о Петре Великом)*

Дамиано Ребеккини (Милан,
Università degli Studi di Milano)

Вопрос об историческом образовании Александра II, на наш взгляд, важен не только потому, что позволяет реконструировать интеллектуальный облик царя. Рассмотрение этого вопроса поможет понять, как именно монарх интерпретировал фундаментальные изменения, происходившие в России в начале его правления. Выявляя источники и интерпретируя объяснительные модели, усвоенные им в течение 1830-х гг., мы сможем лучше уяснить, как Александр оценивал главные исторические события последующих двух десятилетий, как начинал свою реформаторскую политику. На сегодняшний день в нашем распоряжении нет специальных исследований, которые с максимальной полнотой и систематичностью восстановили бы перечень и содержание учебных дисциплин и текстов, прослушанных и прочитанных наследником в период его обучения, а также подготовительные материалы и дидактические методы его наставников. Не претендуя на исчерпывающее прояснение этого сюжета¹, мы разберем один пример, способный проблематизировать, на первый взгляд, очевидное понятие «историческое образование», — то, как будущий Александр II изучал правление Петра Великого.

История обучения будущего царя часто оказывалась в тени славы Василия Андреевича Жуковского, который с июля 1826 г. был официально назначен наставником великого князя Александра Николаевича. Несмотря на то что именно Жуковскому принадлежат общий план образовательной подготовки наследника, отбор многих преподавателей и приобретение учебников и книг, по которым учился наследник, образование будущего монарха все же было системой, в которой взаимодействовали люди разных национальностей, говорившие на разных языках (не только в лингвистическом, но и в научном смысле слова) и связанные с разными культурными традициями. В особенности нас интересуют многоязычие, свойственное историческому образованию будущего царя, и взаимосвязи между различными языками внутри системы преподавания.

Между 1832 (в этом году наследнику исполнилось 14 лет) и 1837 гг. Жуковский сам курсов не читал, этим занималась многочисленная группа учителей, излагавших свои предметы на разных языках: французском, русском, немецком, английском и польском. В этой, заключительной фазе образовательной программы Жуковский ограничился тем, что следил за общим ходом других дисциплин, лично занимаясь лишь вечерним индивидуальным

* Настоящая работа написана при поддержке «Alexander von Humboldt Fellowship for Experienced Researcher» (Alexander von Humboldt Stiftung, Centre Marc Bloch — Deutsch-Französisches Forschungszentrum für Sozialwissenschaften, Berlin 2010/2011).

чтением наследника и составлением его обширной программы, чему поэт приписывал особенную важность. Кроме того, Жуковский захотел, чтобы один и тот же предмет повторялся разными преподавателями на разных языках. Это, по замыслу наставника, делало понимание и освоение дисциплины учеником более глубокими². Курс всемирной истории с 1829 г. был доверен Жуковским немцу Фридриху Леберехту Липману, преподавателю из престижного петербургского пансиона протестантского пастора Йоханна Мюральта. Нам мало что известно о Липмане: прежде чем переселиться в Россию, он защитил диссертацию в Берлинском университете, а в пансионе Мюральта считался чрезвычайно авторитетным преподавателем³. Разумеется, он не был ученым или профессиональным историком: у нас нет данных о том, что он публиковал собственные исторические сочинения на русском или немецком языках. Между 1829 и 1833 гг. Липман читал наследнику и его товарищам — Александр Николаевич обучался вместе с Иосифом Михайловичем Виельгорским и Александром Владимировичем Паткулем — курсы древней и средневековой истории; с 1834 г. до середины 1835-го он занимался с учениками изучением истории Нового времени вплоть до Французской революции. Затем, с середины 1835 г., Липман изложил своим подопечным курс современной истории — от Французской революции до 1830 г.⁴

В настоящей статье мы не имеем возможности подробно останавливаться на выборе учебников, книг и общем контуре курса Жуковского и Липмана по всемирной истории (этой теме посвящена наша специальная работа⁵). Ограничимся лишь указанием на то, что в рамках этой дисциплины профессора решили ориентироваться прежде всего на труды и методы историков из Геттингенского университета, в частности Й. Х. Гаттерера, А. Л. Шлецера, И. Мюллера и А. Геерена. Жуковский впервые познакомился с некоторыми из их трудов благодаря Михаилу Никитичу Муравьеву, который, будучи куратором Московского университета, пригласил в Россию из Геттингена целую группу немецких ученых. Однако особенно пристально Жуковский изучал работы историков Геттингенской школы в начале 1810-х гг., пользуясь указаниями братьев Тургеневых, в свое время посещавших этот университет⁶.

Для курса по всемирной истории Жуковский избрал именно труды геттингенских ученых, предпочтя их, скажем, классикам французской и английской историографии эпохи Просвещения или французской романтической историографии. Прежде всего, Жуковский руководствовался такими достоинствами немецкой школы, как научность, систематичность и умеренно реформистский характер⁷. Одним из фундаментальных элементов научности так называемой «прагматической историографии» Геттингена, в сравнении, скажем, с более тенденциозной историографией эпохи Просвещения, было повышенное внимание к «исторической причинности». В одном из программных сочинений школы, «Vom historischen Plan, und der darauf sich gründenden Zusammenfügung der Erzählungen» (1767), Гаттерер настаивал на необходимости различать прежде всего «Hauptrevolutionen», основные изменения в истории, не теряясь в сложных переплетениях второстепенных каузальных связей, что порой происходило в английской историографии эпохи Просвещения. Внимательное изучение причин и степени их влияния

на факты вкупе со скрупулезным исследованием понятия «точки зрения» гарантировали, согласно Гаттереру, ту степень научности, которой зачастую не хватало предшествующей традиции. Кроме того, акцент на разных уровнях причинности предопределил уникальное расширение историографической перспективы вплоть до включения в нее таких дисциплин, как география, этнография, политэкономия, статистика, история торговли, транспорта, наук и техники. Именно эта широта дисциплинарных горизонтов отличает труд, который Жуковский избрал в качестве основного учебника для курса современной всемирной истории, предназначенного наследнику, — «*Handbuch der Geschichte des Europäischen Staatensystems*» Геерена (1809)⁸.

Другим важнейшим «прозрением» прагматической историографии Геттингена, заимствованным из естественных наук, стало восприятие истории как системы. Шлецер хотел, чтобы всемирная история строилась как *Systema Historiae*, организованная и описанная по образцу *Systema naturae*. Гаттерера, Шлецера и Геерена в большей степени интересовали связи между историческими событиями и разными уровнями причинности, которая эти события обуславливала. Именно это они и называли прагматической историей. Гаттерер писал: «Высшей ступенью прагматизма в истории могло бы послужить изображение взаимосвязи вещей в мире. Ведь ни одно событие в мире не является, так сказать, изолированным. Все вещи зависят друг от друга»⁹. Эта систематичность была фундаментальной характеристикой «*Handbuch der Geschichte des Europäischen Staatensystems*» Геерена. Вводя понятие «система европейского равновесия», Геерен рассматривал европейскую историю как совокупность тесно взаимосвязанных силовых полей. Он писал в предисловии к своему учебнику: «История Европейской государственной системы не есть повествование об отдельных государствах. Она скорее может быть названа Историей их взаимных отношений»¹⁰. В этом смысле историография Геттингена активно пропагандировала синхронизирующий подход и развивала сравнительный взгляд на разные национальные истории¹¹. Именно комплексное видение связей и взаимной зависимости государств в европейском мире должно было стать, по мнению Жуковского и Липмана, фундаментальной чертой образования современного монарха, управлявшего системой Священного союза.

Кроме того, труды историков из Геттингена давали Жуковскому и Липману еще одно преимущество в сравнении, например, с романтической французской историографией: их умеренно реформистский монархический характер. В 1829 г. Жуковский завершил свой программный для образования наследника текст — «Польза истории для государей» — цитатой из любимого им Мюллера: «В заключение слова Иоанна Мюллера, коими он оканчивает свою Всемирную Историю: умеренность! порядок! а смысл их: не упускай никогда из виду своей цели; подвигайся вперед, не быстро, но постоянно; строй без спеха, но для веков; исправляй не разрушая»¹². Подобных умереннореформистских позиций держался в своем учебнике и Геерен, в чем можно легко удостовериться, бросив беглый взгляд на страницы, посвященные Французской революции, подчеркнутые и внимательно проанализированные Жуковским¹³.

Геттингенские учебники, с их научным систематичным подходом и умеренной реформистской направленностью, прекрасно подходили для курса по всемирной истории. При всем том Жуковский во время сеансов вечернего чтения решил представить молодому великому князю и целую серию откровенно либеральных сочинений, как это прямо следует из дневника Александра Николаевича и книжных реестров из его библиотеки. Например, весной-летом 1835 г. поэт читал наследнику целый ряд текстов, таких как «История голландского восстания» Шиллера, «Размышления о главных событиях Французской революции» мадам де Сталь и тогда еще запрещенная в России «История французской революции» Минье (1824), что позволило Жуковскому учесть взгляды, весьма далекие от тех, что изучались в немецких учебниках или циркулировали в придворных кругах¹⁴. Таким образом, разбирая с учеником европейскую историю, Жуковский и Липман использовали серьезный научный язык и подход синхронно-сравнительного типа, заимствованный из прагматической немецкой историографии. В политическом смысле наставники чаще всего занимали умеренно реформистскую позицию, иной раз прибегая к куда более либеральному тону французской романтической школы.

Достаточно близок к установкам прагматической историографии Геттингена был и преподаватель наследника по русской истории, русской географии и русской статистике Константин Иванович Арсеньев¹⁵. Если Липман был прежде всего отличным педагогом, то Арсеньев, читавший свои курсы между 1828 и 1837 гг., являлся самым настоящим ученым. Уже в 1819 г., будучи адъюнктом, он начал преподавать географию и статистику в Петербургском университете. Когда Арсеньев стал одним из учителей наследника (Николай I успел оценить его преподавательские качества по работе в Инженерном училище), он уже был автором нескольких значительных трудов. Помимо популярнейшей «Краткой всеобщей географии» (1818) и учебника по истории Древней Греции он выпустил «Обозрение физического состояния России и выгод от того проистекающих для народных промыслов, ныне существующих» (1818) и особенно важное «Начертание статистики Российского государства» (1818–1819), одно из первых сочинений по русской статистике, методом и постановкой задач многим обязанное статистике Шлецера¹⁶. Хотя профессиональная компетенция Арсеньева и его особенные отношения с царем могли гарантировать ему относительную независимость от Жуковского, на первом этапе обучения никаких особых разногласий с поэтом у Арсеньева не было.

В курсах по русской истории первых лет обучения, когда Александр был еще ребенком, выбор базового текста был почти предопределен — «История государства Российского» (1818–1826) Н. М. Карамзина. «История» Карамзина была идеальна по многим параметрам: она соединяла литературную изысканность и богатство источников, несвойственное русской историографии той поры. Кроме того, это был «официальный» труд, изображавший русскую историю в отчетливо монархической перспективе. Престиж историка при дворе был неоспорим, Николай I считал его официальным историографом империи. Кроме того, в глазах Жуковского труд Карамзина, в осо-

бенности после смерти последнего, с течением времени все более и более наделялся нравственным и символическим значением¹⁷. Жуковский использовал историческое сочинение Карамзина при составлении своих дидактических пособий: «Введение в историю государства Российского. Обзорение Российской империи», «Хронологические таблицы истории государства Российского» и «Черты истории государства Российского»¹⁸. В последнем из перечисленных трудов, как уже отмечалось исследователями, начинают отчетливо проявляться признаки определенной тенденции в изображении Жуковским российской истории — дидактического подхода, уже совсем не историцистского, далекого от научного духа историографии Геттингена¹⁹.

Расхождения между историческими «языками», которыми пользовались Жуковский и Арсеньев, явно обнаружили себя на втором этапе обучения (в особенности между 1834 и 1836 гг.). В этот период наследник начинает изучать ключевые моменты недавней русской истории, в частности правление Петра Великого. В данном случае нельзя недооценивать особенную роль «семейного языка», усвоенного наследником в ранние годы его жизни и в целом свойственного придворному кругу: исторический язык, с помощью которого Николай I описывал своих предшественников, оказывал несомненное воздействие не только на его сына, но и на исторические теории двух его учителей. Например, Плетнев вспоминал: «Государю более всего занимателен бывал экзамен из истории, в которой он беспрестанно заставлял отвечающего сводить современные события к одному какому-нибудь происшествию Русской истории»²⁰.

Как следует из дневника молодого Александра, уже в апреле 1827 г. Николай I подарил сыну на девятилетие портрет Петра Великого, советуя «быть ему подобным»²¹. Не совсем понятно, впрочем: подобным в чем именно? Хорошо известно преклонение Николая перед Петром, привлекавшим своего потомка редкой активностью, самоотречением ради государственной службы и военной доблестью, но вовсе не своей склонностью к радикальному реформированию²². В мемориальных жестах, инициированных Николаем во время его царствования и призванных увековечить память его предка, в особенности превозносились трудолюбие Петра, его скромность в повседневной жизни, величие и доблесть на поле боя (об этом говорят, например, реставрация домика Петра в петербургском Летнем саду и его жилища в голландском Саардаме, а также проект Малого тронного зала Зимнего дворца)²³. Плетнев вспоминал, что одним из источников николаевского восхищения Петром были читанные еще в молодости мемуарные «Деяния Петра Великого» И. И. Голикова (1788–1789), богатые информацией, но изображавшие действия царя некритично: «Он [Николай I] изволил, между прочим, рассказывать, что в детстве, напав случайно на многотомное сочинение „Деяния Петра Великого“, он имел терпение два раза прочитать его все»²⁴.

Восхищенное отношение Николая, сформированное чтением Голикова, уже в 1829 г. дублируется в воображении Александра Николаевича эпико-имперским образом, нарисованным Пушкиным в «Полтаве», тексте, который и в последующие годы особенно ценился при дворе²⁵. В 1829 г. Жуков-

ский читал и разбирал со своими учениками обширный отрывок из новой пушкинской поэмы, опубликованной под названием «Полтавский бой» и включенной наставником во второй том учебной хрестоматии «Собиратель»²⁶. Выбор фрагмента говорит о том, что Жуковский не снизошел до любовной линии в «Полтаве» — до мира чувств, раздвоенного вследствие конфликта. Напротив, он сконцентрировал все внимание Александра исключительно на военной доблести царя и героическом значении его победы над шведами.

Гораздо более четкой и в научном смысле основательной была интерпретация петровского царствования, которую предложил своему ученику Арсеньев несколькими годами позже, в курсах по русской истории и русской статистике (1834—1836). Правлению Петра Великого в курсах было отведено больше места, чем царствованию любого другого русского государя. В целом ряде лекций по русской истории, читавшихся с июня 1834 г. по июль 1835 г. (образовательная программа Александра предусматривала восемь часов занятий по русской истории в неделю²⁷), Арсеньев прояснил для ученика смысл трех различных этапов петровской политики: период более интенсивных контактов с Ганзейской лигой и народами Восточной Европы, что сигнализировало о первых робких попытках реформаторской активности (1689—1700); фаза более глубоких и взаимных отношений с Западной Европой, сопровождавшихся радикальными реформами внутри России (1700—1720); наконец, этап утверждения политического и военного господства России в Северной Европе (1720—1725)²⁸. Помимо «Деяний Петра Великого» Голикова Арсеньев пользовался многочисленными мемуарами и документами начала XVIII в., опубликованными Ф. Туманским в «Собрании разных записок и сочинений, служащих к доставлению полного сведения о жизни и деяниях Петра Великого» (1787—1788)²⁹, а также большим количеством архивных материалов (как из Государственного архива, так и из Архива Министерства иностранных дел)³⁰. Глубокое знание документов позволило Арсеньеву через несколько лет завершить две фундаментальные монографии о непосредственных преемниках Петра: «Царствование Екатерины I» (закончено в 1839 г., однако, что показательно, вышло в свет лишь в 1856 г.) и «Царствование Петра II» (1839).

Лекции Арсеньева о Петре Великом, по-видимому, были живыми, увлекательными, полными деталей. Возможно, глубокие знания Арсеньева о Петровской эпохе могли оказать некоторое влияние и на исторические разыскания Пушкина. Один из современников вспоминал, что Арсеньев был способен часами говорить о временах Петра:

Я лично не могу до сих пор забыть того поражающего впечатления, которое произвела на меня обширность сведений Арсеньева, когда я, в конце 1834 года, увидел его впервые в доме П. А. Плетнева, беседующим с Пушкиным о лицах и событиях времен Петра Великого, историю которого собирался тогда написать великий поэт; о лицах этих и их отношениях между собой, родственных и служебных, говорил Арсеньев с такими подробностями, точно был современником их и близким человеком³¹.

Александр в своем дневнике (в записи от июня 1834 г.) также подчеркивал занимательность лекций Арсеньева о Петре³². Как можно судить по записям лекций, сохранившимся в архиве, мнение Арсеньева о Петре и его реформаторской деятельности, на первый взгляд, было абсолютно положительным. «Приступая к Петру Великому, мы приступаем ко всему *Новому*, — замечал он на вступительной лекции 3 августа 1834 г. — С сих пор начинается наша *Новая История, новая жизнь* и даже новое направление самого правительства, которое доселе обращено было единственно на Восток, а теперь, напротив, обратилось на Запад»³³. Согласно Арсеньеву, во второй период петровского царствования, в эпоху более интенсивных реформ, три фактора — новые институты, постепенное распространение образованности и царский выбор государственных чиновников согласно их настоящим заслугам — оказали сильнейшее влияние не только на нравы подданных, но и на саму политику:

Началось моральное и умственное преобразование, политика сама получила противное направление. С сих пор начались вводиться учреждения и распространение образованности и мало-мальски большое влияние и на улучшения нравственные. Холопство столь унижительное было уничтожено³⁴.

Подчеркнуто лаконично и сжато Арсеньев говорил и об упразднении Петром патриаршества, которое учитель объяснял исключительно государственными резонами: «Царь, видя опасность сего знания (патриарха. — Д. Р.) решил уничтожить его и для сего поручил управление Патриаршим приказом и монастырями епископу рязанскому Степану Яворскому, дал ему на помощь Мусина-Пушкина»³⁵.

Однако наиболее отчетливо установка на прагматизм, научность и систематизм в духе геттингенской школы проявилась в курсе Арсеньева по русской статистике, который он читал наследнику с августа 1835 г. по июнь 1836 г.³⁶ В этой дисциплине много места было отведено преобразованиям, которые произошли в России во время царствования Петра. Если курс по русской истории касался прежде всего политической истории, то в курс по статистике Арсеньев ввел элементы экономической истории, истории административных учреждений, демографии, социальной истории и истории государственных институтов, сыгравших важную роль в формировании будущего государя. Показательно, какими словами, якобы произнесенными самим Петром в 1721 г., открывается тетрадь с записями Александра по курсу статистики Арсеньева: «Нельзя управлять тем хорошо, чего не знаешь хорошо (Петр I)»³⁷.

Петр предстает здесь как царь, чья политическая деятельность в первую очередь основана на точном знании настоящего положения дел в империи. В курсе для наследника Арсеньев почти в точности воспроизводит структуру и сведения из собственного «Начертания статистики Российского Государства» (1818–1819). В том, что касалось статистических методов, Арсеньев отталкивался от традиции, основанной его учителем Карлом Германом, автором «Всеобщей теории статистики» (1809), многим обязанной Шлеце-

ру. Кроме того, Арсеньев иногда заимствовал статистические данные, известные по «Статистическому описанию Российской Империи» проф. Е. Ф. Зябловского. Вместе с тем общая позиция Арсеньева была куда более либеральной и прогрессистской³⁸. Развившись и приобретя усилиями Августа Шлецера строгий научный характер, статистика, как считал Арсеньев, позволяла государю прямо применить ее в политике, а его подданным сулила множество очевидных преимуществ³⁹. Там, где существовало глубокое знание статистики или соотношения сил в социальной и экономической жизни государства, действия правительства могли быть легко обращены к процветанию подданных.

В то же время возникала возможность ограничить политический или деспотический произвол государя. «Статистика и деспотизм между собой не ладят», — написал Шлецер в «Теории статистики»⁴⁰, а Герман в своем труде подчеркнул, что исследователь статистики — это «контролер правительства»⁴¹. Арсеньев в «Начертании статистики» не ограничился изложением физических и социо-экономических характеристик различных областей империи, но достаточно ясно описал препятствия к их экономическому развитию и очертил круг мер, которые могли быть приняты правительством для роста благосостояния подданных и богатства наций. «Весь класс не производящий в политико-экономическом отношении совершенно ничтожен, — с впечатляющей смелостью писал он в своем учебнике, — он есть тягостное бремя для Государства, ибо каждый потребитель должен быть содержим на счет производителя»⁴². Признавая отдельные его достоинства, Арсеньев осмелился в самый разгар аракчеевщины назвать в числе представителей этого «не производящего» класса государственных чиновников, военных, монахов, дворовых и др.

Кроме того, Арсеньев без колебаний нападал на крепостное право как на институт, чрезвычайно вредный для развития нации:

Крепостность земледельцев есть также великая преграда для улучшения состояния земледелия. Человек, неуверенный в полном возмездии за труд свой, в половину не произведет того, что в состоянии сделать человек свободный от всяких уз принуждения. Доказано, что земля, возделанная вольными крестьянами, дает обильнейшие плоды, нежели земля одинакого качества, обработанная крепостными⁴³.

Апеллируя к «Теории политэкономии» Шарля Ганиля (1816), Арсеньев в своем учебнике обнаруживал прямо либеральные убеждения:

Истина непреложная, утвержденная опытами многих веков протекших, что свобода промышленника и промыслов есть самое верное ручательство в приумножении богатства частного и общественного, и что для поощрения к большей деятельности и к большему производству нет лучшего, надежнейшего средства, как совершенная, неограниченная ничем, гражданская личная свобода, единый истинный источник величия и совершенства всех родов промышленности⁴⁴.

На самом деле во вдохновившем Арсеньева тексте Ганиля делалась попытка смягчить теоретические принципы либерализма «Исследования о природе и причинах богатства народов» А. Смита («невидимая рука»). Если Ганиль прибег к менее теоретичному и более прагматичному подходу, то в «Начертании» научный инструментарий Адама Смита все еще ощущался в полной мере⁴⁵.

Из записей, которые Александр делал на курсе статистики Арсеньева летом 1835 г., ясно видно, сколь важной считал учитель теорию Смита. Среди разных экономических доктрин, смысл которых Арсеньев излагал наследнику — меркантилизм, теория физиократов и либералов, — именно на учение Адама Смита, в котором центральное место отводилось труду, Александр обратил особенное внимание и энергично подчеркивал в своих заметках⁴⁶.

Одновременно Арсеньев не случайно цитировал во введении к своему «Начертанию» «Теорию политэкономии» Ганиля. Ей ученый был обязан стремлением избежать превращения смитовского либерализма в концепцию «laissez-faire», высказываясь за прямое вмешательство правительства и государства (здесь Арсеньев прямо обращался к Александру I) в регулирование экономического развития и в поощрение торговли. Так, Александр Николаевич указывал в своем конспекте на конкретные меры, принятые Петром для модернизации государства через ряд четких законодательных актов — от устройства первой переписи населения до усовершенствования почтовой системы и улучшения путей сообщения.

Особую роль Арсеньев отводил образованию, в том числе низших классов, как стимулу к производственной деятельности и в целом элементу, важному для роста благосостояния народа: «Образование всей массы народа есть главнейшая основа всего просвещения <...> Механические искусства, фабрики и все вообще роды промышленности бесконечно много от того выиграют»⁴⁷. Именно эта деталь отмечена в записях Александра: все формы производства (от земледелия и скотоводства до мануфактур) растут с распространением «общего образования»⁴⁸.

В заключении Арсеньев подчеркивал глубоко реформаторскую роль Петра как монарха, запустившего процесс государственной модернизации — например, с помощью устройства первой переписи — и способствовавшего распространению знаний, необходимых для роста благосостояния подданных и народа:

Петр Великий по всей справедливости заслуживает наименование преобразователя России. Он устремлял все свое внимание на просвещение своего народа. Преемники его, идя по стезям им проложенным, умножали и распространяли им основанное и устроенное⁴⁹.

Вновь идя по стопам Шарля Ганиля, Арсеньев писал о важности торговли в целом и, в частности, развития в России водных и наземных путей сообщения как основы для развития городов и экономической жизни нации (ту же мысль Александр приводил и в своем интимном дневнике⁵⁰). При

этом добросовестность историка заставила Арсеньева сделать следующий вывод: рядом своих решений Петр Великий, возможно, неосознанно, развивал один из институтов, который в наибольшей степени затруднял экономический прогресс в России, а именно — крепостное право:

Никакое узаконение столько не содействовало к утверждению крепостности или неволи крестьян в России, как два постановления Петра Великого: первое, по которому помещик обязывался платить казне подушные деньги за крестьян на его земле живущих, а второе, по которому он должен был ставить известное число рекрут. Сии оба постановления заставили помещиков пещись о том, чтобы ни один из их крестьян не оставлял своей родины без позволения владельцев земли⁵¹.

Совмещая статистический анализ в духе Шлецера и либеральное видение политэкономии, Арсеньев дал очень точное и научно строгое изображение исторической роли Петра Великого в русской истории.

Важно подчеркнуть, что Жуковский использовал в разговоре с наследником о Петре Великом и идиоматику, решительно отличавшуюся от научного и статистического языка Арсеньева. Первоначально, в 1828 г., взгляды Жуковского на Петра, казалось, были идентичны воззрениям Арсеньева. Поэт писал, размышляя о своем ученике:

Быть Русским Государем есть любить Россию, гордиться именем Русского, желать блага Русским предпочтительно перед другими народами, действовать для того, чтобы поставить русских на ту степень, на которой стоят народы, более их образованные. Страстно желать, чтобы Русские наравне с другими народами могли пользоваться всеми благами гражданства, даруемыми единым просвещением, наконец, неусыпно стремиться к тому, чтобы облагородствовать и ум и характер их всех, что составляет истинное достоинство человечества. Такую любовь России имел Петр Великий. Он знал, чего недоставало его народу, но он за то не презирал его! И от того имел он во всем успех⁵².

Подобное рассуждение было частью традиционной просвещенческой интерпретации Петра, которого Вольтер считал гением, позволившим России войти в число цивилизованных стран. И тем не менее уже в начале 1829 г. позиция поэта начала постепенно меняться. Жуковский сделал своему молодому ученику новогодний подарок — бюст Петра, который сопроводил краткой надписью на случай — «Петр Великий», описав различные черты этого монарха:

В почтении к должности ему подобных нет:

Его назвал великим свет

За то, что с высоты властительного трона,

Неподсудимый, он был верный раб закона»⁵³.

Петр изображался здесь не как царь, радикально изменивший государственную структуру и нравы русских, выведя их на путь европейской цивилизации, но как монарх, полностью преданный своей задаче, охотно подчи-

нявший себя тем законам, которые сам устанавливал. Жуковский стремился передать своему ученику видение Петра как законопослушного царя, стараясь заставить наследника уважать те правила, которые предписывались их учебной системой. Одновременно поэт, возможно, принимал во внимание и все более и более участвовавший произвол и злоупотребления законом, присущие Николаю I в первые годы его правления. Тот же молодой Александр, как кажется, усвоил эти воззрения на Петра как на «верного раба закона», скопировав собственной рукой надпись своего наставника к бюсту Петра и подарив ее наставнику по случаю дня его рождения⁵⁴.

И все-таки в 1830-е гг. взгляды Жуковского на Петра претерпели эволюцию: прежде всего радикальным образом изменилась его общая концепция правления Петра. С течением лет, одновременно с усилением николаевского деспотизма, поэт все более и более склонялся к тому, чтобы, следуя Карамзину, отвергнуть энергичную политику великого царя-реформатора, интерпретируя ее как результат насилия и произвола. Акцент смещался с центральной роли закона и права в реформаторской активности монарха в сторону осуждения чрезмерно жестокого и неуважительного обновления Петром обычаев и нравов его народа.

Важнейшим моментом в подаче Александру нового образа Петра стало чтение ему Жуковским в 1836 г. сочинений Карамзина, в первую очередь записки «О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношении». 25 января 1836 г. наследник записал в дневнике: «От 10 до 12 Вас<илий> Анд<реевич> читал мне сочинение Карамзина о теперешнем и прошедшем (?) состоянии России, которое он сочинил (?) [нрзб] по просьбе В. К. Екатерины Павл<овны>»⁵⁵. Речь, конечно же, шла об известном памфлете, который Карамзин написал в начале 1811 г. по просьбе великой княгини Екатерины Павловны, показавшей затем этот текст Александру I. Подобный выбор был, по всей видимости, очень смелым шагом со стороны поэта: многие все еще считали записку, которую Пушкин безуспешно старался опубликовать в своем «Современнике», крамольной. Павел Анненков вспоминал, что этот трактат «ходил по рукам секретно, в рукописях, как оппозиционный и, по мнению других, даже агитаторский голос непризванного советчика»⁵⁶.

Карамзин, обозревая ключевые моменты современной русской истории, с удивительной откровенностью изобличал реформы, проводившиеся русскими царями в XVIII в. При Петре в России, благодаря тесным связям с Европой, писал Карамзин, без сомнения, произошел уникальный переворот в просвещении, однако при всем том полное усвоение западных обычаев и нравов привело к стиранию типичных черт русской жизни, составлявших силу и нравственное основание России. «Русская одежда, пища, борода не мешали заведению школ», — полемически замечал историк⁵⁷. Конечно, эпоха Петра служила водоразделом между старой и новой Россией, продолжал Карамзин, и усвоение европейских нравов часто вело, пусть и с помощью невероятной жестокости, к улучшению условий жизни большинства населения. Однако при этом «мы с приобретением добродетелей человеческих, утратили гражданские <...> Мы стали гражданами мира, но перестали быть, в некоторых случаях, гражданами России»⁵⁸. В вопросе же об

отмене крепостного права Карамзин был как никогда категоричен: он утверждал, что крестьяне не привыкли к свободе и, получив ее, в любом случае будут лишены земли, поскольку та принадлежит дворянам. Решение, которое предлагал Карамзин, а Жуковский передавал молодому наследнику, заключалось в необходимости поддерживать между помещиками и крестьянами ту же патриархальную связь, что на государственном уровне существовала между монархом и подданными: «В Монархе Российском соединяются все власти. Наше правление есть отеческое, патриархальное»⁵⁹.

Речь, таким образом, идет о позиции, значительно отличавшейся от воззрений, усвоенных наследником из лекций Арсеньева. Возможно, Жуковский и не разделял всех пунктов этой программы, однако она, несомненно, соответствовала патриархальному и националистическому взгляду на русскую историю, который поэт, вослед Карамзину и Руссо, вынашивал в 1830-е гг. Об этом свидетельствует также и то, что в последующие месяцы он читал с наследником другие две статьи Карамзина, вышедшие в «Вестнике Европы» в 1802 г. и скрепленные той же установкой⁶⁰. В остальном аналогичная линия интерпретации Петра развивалась Жуковским и впоследствии. В 1839 г., например, осматривая Зимний дворец, реконструированный после пожара 1837 г., Жуковский отметил поспешную и грубую выделку — , отпечаток, наложенный на Россию Петром:

...совершенный образец России: огромно, без точности, без общей связи, выражение одной общей воли, которая, повелевая, рабствует. Во всех мелочах отражает тот характер, который дал России Петр Великий: *скорей во что бы то ни стало*. Мы не идем вперед, а скачем от пункта к пункту, вперед ли, назад ли — все равно⁶¹.

В 1843 г., после окончания учения, Жуковский в письме к своему воспитаннику сравнивал Петра Великого с Наполеоном из-за его воли к власти и титанического характера. Он писал Александру:

Не думайте, чтобы Вы могли устроить по воле своей будущее Ваше и Вашего народа. Нет, это — обман! Наполеон пережил свое создание. Петр Великий, могучий наш созидатель, оставил нам кучу обломков. Бог не терпит в своем царстве соперника⁶².

В июне 1848 г., под влиянием европейских революций, Жуковский еще яснее обнаружил признаки исторического взгляда на Россию, утратившего свои западнические черты и все более сближавшегося с воззрениями славянофилов. Так, поэт писал Александру Николаевичу 4 июня 1848 г.:

Для меня теперь стало еще яснее, что ход России не ход Европы, а должен быть ее собственный; это говорит нам вся наша история, вопреки тому *насилию*, которое сделала нам могучая рука Петра, бросившая нас на дорогу нам чужду⁶³.

Следуя за Карамзиным, Жуковский перешел от вольтерьянской концепции Петра Великого к позиции, куда более руссоистской, если не прямо славянофильской⁶⁴.

Таким образом, с одной стороны, трактуя всеобщую историю, Жуковский прививал Александру Николаевичу научный и систематичный взгляд, который вел его к определению константы и общих тенденций, проявлявшихся в недавней европейской истории. Особый акцент ставился на синхронистическом подходе и компаративном габитусе, которые ученик вряд ли применял бы в будущем исключительно к истории Европы. С другой стороны, анализируя во время учебных чтений отечественную историю, поэт воспроизводил националистическое и почти патриархальное видение русской истории, которое, возможно, было способно устранять разрывы с николаевской идеологией. В подтверждение этой двойственности позиции Жуковского напомним, что поэт и его ученик в августе и сентябре 1835 г. одновременно читали, с одной стороны, «Историю французской революции» Минье и, с другой, рукописные мемуары А. С. Стурдзы «Отрывок из истории XIX века», предлагавший отчетливо националистический и консервативный взгляд на русскую историю в эпоху французской Реставрации и Священного союза⁶⁵.

Так устанавливалось не только характерное различие между историческим языком Арсеньева и языком, который использовал Жуковский для описания недавней русской истории, но также и своеобразная политико-идеологическая диглоссия в педагогическом дискурсе самого поэта. Когда Жуковский говорил со своим учеником о русской истории, он использовал патриархально-консервативный язык, отчетливо выстроенный по карамзинской модели, достаточно близкой и понятной наследнику, — в духе теории «официальной народности» Уварова или непосредственно со славянофильскими интонациями. Когда же Жуковский повествовал о европейской истории, то прибегал к либерально-реформистскому языку, по образцу геттингенской школы, схожему с языком его друга Александра Тургенева и того же Арсеньева⁶⁶. Не исключено, что эта диглоссия не была полностью осознанной и в значительной степени обуславливалась возможностями русского и европейского книжного рынков, а также личными и интеллектуальными пристрастиями поэта. Важно то, что специфическое двуязычие смогло оказать прагматическое воздействие на формирование исторических взглядов наследника, способствуя делегитимации официальной идеологии, усвоенной Александром в придворном обществе, тем самым образовав трещину в его версии семейной мифологии.

В заключение необходимо заметить, что концепция царствования Петра, предлагавшаяся Александру, была сложносоставной и порой противоречивой. Она вмещала в себя образ решительного Петра, которым всецело восхищался Николай I, Петра — смелого и радикального реформатора в трезвой и позитивной научной оценке Арсеньева, наконец, критическое и традиционалистское видение истории первого русского императора, сложившееся у Жуковского в 1830-е гг. вслед за Карамзиным и под воздействием европейского политического контекста.

Примечания

- ¹ Работ, посвященных образованию Александра II, немало, однако содержанию пройденных им курсов, спискам литературы для чтения и методам обучения до сих пор внимания уделялось явно недостаточно. См.: *Степанов Н. П.* Жуковский как наставник царя освободителя. СПб., 1902; *Михневич А.* Жуковский как педагог // Педагогический сборник. 1902. № 12. С. 361–389; *Самовер Н. В.* Воспитание Александра II // Россия и реформы 1861–1881: Сб. статей. М., 1991. С. 5–13; *Шмидт С. О. В. А.* Жуковский — великий русский педагог. М., 2000; *Wortman R.* The Scenarios of Power. Myth and Ceremony in Russian Monarchy. Vol. 1. Princeton, 1995 (рус. пер.: Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М., 2004. Т. 1.); *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* Бедный Жозеф. Жизнь и смерть Иосифа Вильгельмского. М., 1999. С. 75–332; *Гузаиров Т.* Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. Тарту, 2007. См. также остающуюся наиболее авторитетной биографию Александра II: *Татищев С. С.* Император Александр Второй. Его жизнь и царствование. СПб., 1903 (3-е изд. — 1996).
- ² *Жуковский В. А.* Сокращенный план учения Его императорского Высочества Великого Князя Наследника Цесаревича // Сборник Императорского Русского Исторического Общества Т. 30: Годы учения его Императорского Высочества Наследника Цесаревича Александра Николаевича. 1826–1838. СПб., 1880. С. 23, 28 (далее — Годы учения).
- ³ См.: *Réminiscences de la pension du pasteur Jean de Murald de 1825–1831. Par un ancien élève de cette pension.* SPb., 1874. P. 4.
- ⁴ Годы учения. С. 51–55.
- ⁵ О курсе по всеобщей истории, который слушал Александр II, см.: *Rebecchini D. V. A.* Žukovskij, Alessandro II e la storia universale // *Russica Romana*. Vol. XIX. 2012. S. 77–102.
- ⁶ Об исторических занятиях А. И. Тургенева в Геттингенском университете см.: *Истрин В.* Русские студенты в Геттингене в 1802–1804 гг. // Журнал Министерства народного просвещения. 1910. № 7. С. 95 и далее; *Lehmann-Carli G.* Die Göttinger Aufklärungshistorie, der Russlandhistoriker A. L. Schlözer und das „Geschichtsstudium“, Al. I. Turgenevs // *Lehmann-Carli G., Brohm S., Preuss H.* Göttinger und Moskauer Gelehrte und Publizisten im Spannungsfeld von russischer Historie, Reformimpulsen der Aufklärung und Petersburger Kulturpolitik. Berlin, 2008. S. 31–56.
- ⁷ См., например, суждение Жуковского о Геерене в письме к А. И. Тургеневу от ноября 1810 г.: *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 4. С. 475–476.
- ⁸ Годы учения. С. 54. Кроме этого труда наследник на своих занятиях по всеобщей истории пользовался также книгами К. Х. Л. Пелица «Die Weltgeschichte» (Leipzig, 1818) и В. Менцеля «Geschichte unsere Zeit seit dem Tode Friedrichs der Zweiten» (Berlin, 1829), притом что текст Геерена на протяжении всего обучения оставался базовым. О том, как Жуковский работал с учебником Геерена, о записях на полях и подчеркиваниях, оставленных поэтом, см.: *Янушкевич А. С. В. А. Жуковский и Великая французская революция* // Великая французская революция и русская литература. Л., 1990. С. 124–129.
- ⁹ *Gatterer J. C.* Vom historischen Plan // *Allgemeine historische Bibliothek*. Halle, 1767. Vol. 1. P. 85.
- ¹⁰ *Heeren A.* Handbuch der Geschichte des Europäischen Staatensystems und seiner Colonien. Göttingen, 1830. P. X (рус. пер.: Руководство к истории политической системы европейских государств и их колоний. СПб., 1832. Ч. 1. С. 7).
- ¹¹ На важности синхронистского подхода Жуковский особенно настаивал в: Годы учения. С. 55. См. также хронологические таблицы в тетради «Synchonisme» 1833 г.: ГАРФ. Ф. 678 (Император Александр II). Оп. 1. Ед. хр. 242.
- ¹² *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. СПб., 1902. Т. 10. С. 24.
- ¹³ *Янушкевич А. С.* Жуковский и Великая французская революция. С. 124–128.

- ¹⁴ См.: Архив Государственного Эрмитажа (далее — АГЭ). Ф. 2. Оп. XIVж. Ед. хр. 21 («Bibliothèque de Son Altesse Impériale Monseigneur le Grand Duc Héritier. Livre de notes. Sortie et rentrée des ouvrages prêtées»). Л. 79–80. Об опыте чтения Минье см. также заметки в дневники наследника от августа 1835 г. (ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 284 («Дневник Александра Николаевича за 1835 г.»). Л. 6 и далее).
- ¹⁵ О К. И. Арсеньеве см.: *Пекарский П.* О жизни и трудах Академика Константина Ивановича Арсеньева. СПб., 1871. С. 1–60; *Перчик Е. Н.* Арсеньев и его работы по районированию России. М., 1960 (там же см. библиографию).
- ¹⁶ Начертание статистики российского государства составленное Главного педагогического института Адъюнкт-профессором Константином Арсеньевым. Ч. I. СПб., 1818. С. 1. Об этом тексте см.: *Пекарский П.* О жизни и ученых трудах Академика Константина Ивановича Арсеньева // *Записки Императорской Академии наук.* Т. 20. Приложение 1. СПб., 1871. С. 22–34.
- ¹⁷ См.: *Вацуро В. Э.* Подвиг честного человека // *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. М., 1986. С. 75, 83–95.
- ¹⁸ Годы учения. С. 117–166, 169–196. См. также: *Гузаиров Т.* Жуковский — историк и идеолог николаевского царствования. С. 43–52; *Гузаиров Т.* Учебные пособия по истории В. А. Жуковского // *Статьи на случай: Сб. к 50-летию Р. Г. Лейбова.* Тарту, 2013 (www.ruthenia.ru/leibov_50/guzairov.pdf).
- ¹⁹ См.: *Канунова Ф. З.* Русская история в чтении и исследованиях В. А. Жуковского // *Библиотека В. А. Жуковского в Томске.* Томск, 1978. Т. 1. С. 446–449.
- ²⁰ См.: ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Часть 2. Ед. хр. 2527 («Воспоминания П. А. Плетнева о воспитании цесаревича Александра Николаевича под руководством Мердера и Жуковского»). Л. 17.
- ²¹ *Захарова Л.* Наследник // *Историк и художник.* 2004. № 1. С. 185.
- ²² Об этом см.: *Riasanovsky N. V.* The image of Peter the Great in Russian History and Thought. Oxford, 1985. P. 107–108; *Уортман Р. С.* Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. М., 2004. Т. 1. С. 95–396.
- ²³ См.: *Hughes L.* Peter the Great: a Biography. Yale University Press, 2002. Гл. 12ю. См. также энтузиазм Александра Николаевича относительно военного могущества Петра и его скромного образа жизни в письмах к отцу — из Полтавы (*Венчание с Россией. Переписка великого князя Александра Николаевича с императором Николаем I в 1837 году.* М., 1999. С. 124 и после посещения домика Петра в Саардаме (Переписка цесаревича Александра Николаевича с императором Николаем I. 1838–1839. М., 2008. С. 385).
- ²⁴ ГАРФ. Ф. 728. Оп. 1. Часть 2. Ед. хр. 2527 («Воспоминания П. А. Плетнева о воспитании цесаревича Александра Николаевича под руководством Мердера и Жуковского»). Л. 17.
- ²⁵ См. записки вел. кн. Ольги Николаевны в книге: *Николай I. Муж, отец, император* (М., 2000. С. 225).
- ²⁶ *Собиратель.* № 2 (1829). С. 13–17.
- ²⁷ Годы учения. С. 46–47.
- ²⁸ См.: ГАРФ. Ф. 678 (Император Александр II). Оп. 1. Ед. хр. 260 («Учебное пособие великого князя Александра Николаевича по русской истории. 1834»). См. также ед. хр. 261 и 261а.
- ²⁹ См.: *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 20, 31. См. также записи в дневнике Александра Николаевича от 10 и 14 августа 1834 г.: ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 280. Ч. 1. Полный список трудов о Петре Великом, к которым обращался Арсеньев, см.: АГЭ. Ф. 2. Оп. XIVж. Ед. хр. 21. Л. 25–28.
- ³⁰ *Пекарский П.* О жизни и ученых трудах Академика Константина Ивановича Арсеньева. С. 52.

- ³¹ Григорьев В. В. Санкт-Петербургский университет в течение первых пятидесяти лет его существования. СПб., 1870. С. 8.
- ³² См., например, запись от 8 июня 1834 г.: ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 280.
- ³³ ГАРФ. Ф. 678 (Император Александр II). Оп. 1. Ед. хр. 260 («Учебное пособие великого князя Александра Николаевича по русской истории. 1834»). Л. 1 (курсив автора. — *Д. Р.*).
- ³⁴ Там же. Л. 2.
- ³⁵ ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 261а. Л. 6 об.
- ³⁶ ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 263 («Статистические записки по лекциям г. Арсеньева»).
- ³⁷ Там же. Л. 1.
- ³⁸ О том, сколь многим Арсеньев был обязан статистическому методу К. Ф. Германа, см.: Арсеньев К. Начертание статистики российского государства. Ч. I. СПб., 1818. С. I. О «Начертании...» см.: Пекарский П. О жизни и ученых трудах Академика Константина Ивановича Арсеньева. С. 23–26; Перчик Е. Н. К. И. Арсеньев и его работы по районированию России. С. 13–49.
- ³⁹ Август Шлецер многожды и по разным поводам писал Екатерине II о важности статистики как инструмента политического действия и государственных реформ. Об этом см.: *Lehmann-Carli G. Göttinger Historiker und Katharina II. S. 26–27.*
- ⁴⁰ *Schlözer A. L. Theorie der Statistik. Nebst Ideen über das Studium der Politik überhaupt. Göttingen, 1804. P. 51.*
- ⁴¹ Герман К. Ф. Теория статистики. СПб., 1809. С. 98.
- ⁴² Арсеньев К. Начертание... Ч. 1. С. 102.
- ⁴³ Там же. С. 106. О том же Арсеньев уже писал в книге «Обозрение физического состояния России и выгод от того произтекающих для народных промыслов, ныне существующих» (СПб., 1818. Т. 1. С. 36).
- ⁴⁴ Арсеньев К. Начертание... Ч. 1. С. 106–107. Подобные утверждения, содержащиеся в «Начертании...», стоили в 1821 г. Арсеньеву обвинений во вредном воздействии на университетскую молодежь и многолетних преследований со стороны Д. Рунича и М. Л. Магницкого, порицавших его учебник за «возбуждение народного ропота» и «открытое» выступление «против самодержавия». См.: Исторические бумаги, собранные Константином Ивановичем Арсеньевым, приведены в порядок и изданы П. Пекарским. Приложение II. Сб. Отделения русского языка и словесности Академии наук. СПб., 1872. Т. IV. С. 69–78; Перчик Е. Н. Арсеньев и его работы по районированию России. С. 45–47.
- ⁴⁵ О «*Théorie d'économie politique*» Ганиля см.: *Henderson W. Charles Ganilh's an Inquiry into the Various Systems of Political Economy and Subsequent Writing: English and French Contexts // Journal of the History of Economic Thought. Vol. 30. № 4. 2008. P. 513, 520.*
- ⁴⁶ См., например, лекцию, прочитанную 23 августа 1835 г.: ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 263. Л. 7 об.
- ⁴⁷ Арсеньев К. И. Начертание... Ч. 1. С. 207–208.
- ⁴⁸ ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 263. Л. 8.
- ⁴⁹ Арсеньев К. И. Начертание... Ч. 1. С. 243.
- ⁵⁰ См. дневник Александра Николаевича, записи от 7 и 23 января 1836 г.: ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 286. Часть 1. См., впрочем, и работы Арсеньева того же периода: «Гидрографическо-статистическое описание городов Российской империи с показанием всех перемен, прошедших в составе и числе оных в течение двух веков, от начала XVII века и доньше», опубликованные в «Журнале Министерства внутренних дел» в 1832–1834 гг. См.: Перчик Е. Н. Арсеньев и его работы по районированию России. С. 67–81.
- ⁵¹ Арсеньев К. И. Начертание... СПб., 1819. Ч. 2. С. 89.
- ⁵² Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем. М., 2004. Т. 13. С. 303–304.

- ⁵³ Цит. по: *Лямина Е. Э., Самовер Н. В.* Бедный Жозеф. С. 108.
- ⁵⁴ Там же.
- ⁵⁵ ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 286 («Дневник Александра Николаевича за 1836 г.»). Л. 22.
- ⁵⁶ П. В. Анненков и его друзья: Литературные воспоминания и переписка 1835–1885 гг. СПб., 1892. С. 421. Об этом см. также: *Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И.* Сквозь «умственные плотины». С. 102. Не исключено, что именно Арсеньев передал «Записку» Карамзина Жуковскому, который, в свою очередь, ознакомил с ее текстом Пушкина. См.: *Пекарский П.* О жизни и ученых трудах Академика Константина Ивановича Арсеньева. С. 48; см. также письмо Жуковского Пушкину от марта 1836 г.: *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1960. Т. 4. С. 520.
- ⁵⁷ *Карамзин Н. М.* О древней и новой России в ее политическом и гражданском отношениях. Берлин, 1861. С. 30.
- ⁵⁸ Там же. С. 32–33. Карамзин, в противоречии с собственными воззрениями, какими мы их знаем по «Письмам русского путешественника», воспроизводит аргумент Руссо в полемике с Вольтером. См. об этом: *Живов В. М.* Чувствительный национализм: Карамзин, Ростопчин, национальный суверенитет и поиски национальной идентичности // Новое литературное обозрение. 2008. № 91. С. 124–127.
- ⁵⁹ Там же. С. 138.
- ⁶⁰ См. записи в дневнике Александра Николаевича от 22 февраля, 7, 10 и 11 сентября 1836 г.: ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 286 (Дневник Александра Николаевича за 1836 г.). Л. 48, 245, 247. Вероятно, Жуковский читал наследнику статью Карамзина «Всеобщее обозрение, или Приятные виды, надежды и желания нынешнего времени», вышедшую в «Вестнике Европы» (1802. № 1, 12). См.: *Карамзин Н. М.* Избр. соч.: В 2 т. М., Л., 1964. Т. 2. С. 258–277.
- ⁶¹ *Жуковский В. А.* Полн. собр. соч. и писем. Т. 14. С. 179.
- ⁶² Письмо Жуковского Александру Николаевичу от 30 августа 1843 г.: Письма В. А. Жуковского к Государю Императору Александру Николаевичу // Русский архив. 1883. № 4. С. LXXXVI.
- ⁶³ Цит. по: *Веселовский А. Н.* В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904. С. 378.
- ⁶⁴ Об интерпретации образа Петра в сочинениях Вольтера и Руссо см.: *Groh D.* Russland und das Selbstverständnis Europas. Luchterhand, Neuwied, 1961. Гл. 2. Об эволюции воззрений Карамзина на петровское царствование см.: *Живов В. М.* Чувствительный национализм... С. 124–127.
- ⁶⁵ ГАРФ. Ф. 678. Оп. 1. Ед. хр. 284. Л. 5–19. О Стурдзе и его мемуарах см.: *Ghervas S.* Alexandre Stourdza (1791–1854): Un intellectuel orthodoxe face à l'Occident. Genève, 1999; *Лямина Е. Э.* Новая Европа: мнения «Деятельного очевидца». А. С. Стурдза в политическом процессе 1810-х годов // Россия/Russia. Вып. 3. 1999. С. 135–145.
- ⁶⁶ Схожий случай «диглоссии» отмечен В. А. Мильчиной на материале отзывов Пушкина к событиям французской революции 1830 г. и действиям России во время польского восстания 1830–1831 гг. См.: *Мильчина В. А.* 1830: Историко-политический контекст спора на бутылку шампанского // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000. С. 104–136.

Язык сцены и язык драмы в имперском идеологическом строительстве 1830-х гг.

Любовь Киселева
(Тарту, Тартуский университет)

Вопрос о соотношении языков театра и драматургии неизбежен, когда идет речь о постановке на сцене драматургического сочинения. То, что два взаимосвязанных вида искусства (драматургия и драматический театр) пользуются разными художественными языками — очевидно. При театрализации драмы происходит ее перевод на язык другого искусства, что приводит к неизбежным и иногда существенным трансформациям первоначального словесного текста. Отчасти поэтому в драматургии выделяются «пьесы для чтения»¹, не предназначенные авторами для театра (что не исключает, правда, их последующей театрализации). Когда исследователи обращаются к эпохам, предшествовавшим появлению технических средств записи спектаклей, они крайне ограничены в средствах для реконструкции языка сцены в его реализации в конкретной постановке. Режиссерские и актерские решения, характер использования декораций, костюмов, реквизита, музыкального сопровождения, световых и шумовых эффектов и пр. во многом скрыты от последующих поколений. Рецензии на спектакли, критические статьи в прессе, отзывы современников в письмах, дневниках и мемуарах, в случае удачи — сохранившиеся зарисовки декораций, костюмов — вот то немногое, что имеется в распоряжении исследователей для того, чтобы понять, из чего складывалось то театральное зрелище, которое привлекало в зал зрителей, вызывая их восторженную или негативную реакцию. Именно поэтому историки театра вынуждены уделять особое внимание драматургическому тексту, пытаясь реконструировать по самой пьесе, чем она могла понравиться или не понравиться зрителям. Однако, как мы попытаемся показать в настоящей статье, в распоряжении ученых имеются некоторые еще не использованные резервы.

Мы будем говорить о соотношении языков драмы и сцены на примере конкретных пьес 1830-х гг. и их театрализаций в связи с другим аспектом, обозначенным в заглавии статьи, — участие театра в имперском идеологическом строительстве, и этим и обусловлен выбор нашего материала.

В начале 1830-х гг., когда в период становления идеологии «официальной народности» в русской драматургии резко увеличилось число так называемых *национальных* драм и трагедий, т. е. «идеологических» пьес-манifestов на темы из русской истории, вопрос о способах их театрализации встал со всей остротой. Их «риторичность», большая пригодность для чтения, чем для сцены, была очевидна, но была очевидна и их востребованность разными слоями общества², и императорский театр не хотел терять возможности активно включиться в разработку входивших в моду концептов «пра-

вославия — самодержавия — народности», которую такие пьесы представляли.

Первый уровень трудностей на пути пьесы на сцену был связан с цензурой. Известно, что театральная цензура всегда была строже и придирчивее цензуры печатных изданий, причем в николаевскую эпоху она была особенно изощренной в своих придирках [Дризен]. Публикация текста пьесы далеко не всегда означала допуск к постановке на сцене. Известно, что барону Розену пришлось переделывать для театра свою пьесу «Россия и Баторий» [Розен 1833], вызвавшую одобрение императора, в новое сочинение, поскольку среди действующих лиц имелись царственные особы (см.: [Киселева 2012]). Результатом переделки, в которой участвовал и В. А. Жуковский, стала «Осада Пскова» [Розен 1834].

Второй уровень трудностей был связан уже собственно с языком театра. Время спектакля по определению ограничено, тем более так было в 1830-е гг., когда еще не отказались от практики представления двух, а то и трех пьес за один вечер. Например, 15 января 1834 г., когда на сцене Александринского театра шла премьера «Руки Всевышнего...» Кукольника, сразу за ней следовали комедия «Мирандолина» (переделка комедии К. Гольдони «Хозяйка гостиницы») и водевиль Д. Т. Ленского «Хороша и дурна, и глупа и умна» (см. объявление о спектакле: [СП 1834. 15 янв. № 11. С. 41]). Текстовый объем пьес был заведомо большим, чем можно было вместить в представление, и понятно, что в таких условиях сокращения текста были неизбежны. Постановщикам приходилось вычеркивать реплики и целые диалоги, чтобы хоть как-то выйти из трудного положения и не оставить зрителей ночевать в театре³.

В настоящей статье мы будем заниматься сокращениями и вытекающими из них трансформациями, которым подверглись при постановке в 1834 г. две «национальные» трагедии драматургов-соперников — «Рука Всевышнего Отечество спасла» Н. В. Кукольника и «Осада Пскова» барона Е. Ф. Розена⁴. В качестве исходного материала мы будем использовать режиссерские, а также так называемые «закулисные» и/или «суфлерские» рукописи, хранящиеся в Отделе рукописей и редких книг Государственной театральной библиотеки Санкт-Петербурга. Они дают в распоряжение исследователей один из важнейших источников для реконструкции того, в каком виде пьеса звучала со сцены. Изучение рукописей показало, что сокращения и изменения, произведенные постановщиками в уже утвержденном театральной цензурой тексте, оказались далеко не нейтральными. Они носили концептуальный характер и касались как раз того компонента, изменений которого можно было менее всего ожидать, — идеологического.

Вначале обратимся к ставшей эталонной для «официальной народности» драме Н. В. Кукольника «Рука Всевышнего Отечество спасла». Напомним, что в 1834 г. вышло два издания этой пьесы. Первое, цензурное разрешение на которое А. В. Никитенко подписал еще 31 октября 1833 г. и которое рецензировал Н. А. Полевой в февральском номере «Московского телеграфа», дошло до читателей в середине января 1834 г. Как сообщала своим читателям «Северная пчела», драма

уже кончена печатанием, и на будущей неделе, во Вторник 16-го числа сего месяца, поступит в продажу; на сей же неделе, в Понедельник 15-го числа, Драма сия будет представлена на Александринском театре, в пользу Г. Каратыгина ст<аршего>. Автор, применяясь к требованиям нашей сцены, принужден был для представления пропустить некоторые явления, а в иных местах сделать различные пропуски или расширения. Драма издается в полном ее виде, но без театральных вариантов [СП 1834. 13 янв. № 10. С. 37].

Информация оказалась точной, что подтверждается отзывом на премьерный спектакль, написанным Амплием Очкиным и датированным 16 января, где уже сравнивается печатный текст со сценическим: «Монолог Минина, которым начинается печатная Драма, при представлении был выпущен. Акт первый начинается в Новгороде» [СО 1834. Т. XLI. С. 201] (это наблюдение подтверждают и театральные рукописи). Через несколько номеров в том же «Сыне Отечества» сообщалось: «Нестор Васильевич Кукольник сделал в своей Дrame некоторые сокращения», и далее следовала публикация сцен, опущенных при постановке. Они же были помещены в приложении ко второму изданию «Руки Всевышнего...» [СО 1834. Т. XLI. С. 201; Кукольник 1834б], вышедшему во второй половине 1834 г. с обозначением имен актеров, занятых в спектакле (цензурное разрешение датировано 26 июля).

Знакомство с цензурным [Кукольник Рук. 1] и с «закулисным» [Кукольник Рук. 2] экземплярами драмы убеждает в том, что спектакль готовился по тексту, близкому к первому печатному изданию «Руки Всевышнего...» [Кукольник 1834а], но не совпадающему с ним⁵. Однако изъятия, известные нам по рукописи, гораздо обширнее, чем было отмечено рецензентом. Делались они на протяжении всего текста, и, как нам представляется, осуществлял их не автор, а постановщик, возможно — по согласованию с Кукольником, но точно мы этого, вероятно, уже никогда не узнаем. Театральную цензуру винить в сокращениях не приходится. Театральный цензор Евстафий Ольдекоп одобрил «Руку Всевышнего...» к представлению 9 ноября 1833 г., его резолюция написана чернилами на обороте титульного листа⁶, а подпись стоит в нижнем правом углу страницы через предусмотренное правилами число листов. Им были вычеркнуты всего пять стихов из реплики Пожарского в V акте, начиная со стиха: «Я знаю, что меж вами много есть...» [Кукольник 1834б: 96]. На этом же экземпляре, явно после одобрения цензора, карандашом обозначены имена актеров (они совпадают с игравшими на премьере) и тем же карандашом сделаны купюры, которые нас и интересуют. На «закулисном» экземпляре сделаны примерно те же изъятия. Поскольку «закулисный» экземпляр определенно использовался во время постановки (там имеются ремарки о выходах актеров, освещении, реквизите и пр.), то мы работали именно с ним⁷. Когда точно были сделаны эти сокращения — перед премьерой или после первых спектаклей, также неизвестно (одна из возможных версий — для обновленной постановки, представленной 21 февраля 1834 г.). Мы не сможем рассмотреть всех примеров, но постараемся указать основные направления работы постановщиков.

Итак, какой же текст слышали зрители со сцены Императорского Александринского театра? В соответствии с временными рамками спектакля количество стихов было сокращено на четверть (25,6%): из 2154 осталось 1602⁸. Стратегия прослеживается вполне отчетливо: сцены, построенные на диалогах с короткими репликами, сохраняются, длинные монологи редуцируются. Разумеется, и сюжет, и концепция драмы остались неизменными, но многие концептуальные фрагменты драматургического текста были элиминированы. Например, огромный финальный «визионерский» монолог Пожарского в 59 стихов, где герой при избрании Михаила «прозревает» события в Костроме (уговоры Михаила принять венец), а также будущее Руси/России, в частности величие Петра I («Неизмерим сей Русский полубог!»), создание русского флота и пр. [Кукольник 1834б: 101–103], сокращен до 13 стихов:

Свершилось! Бог благословил отчизну!
И Русский царь, помазанный от века,
Приемлет Русь в родительские руки.
О ты, святая мать, Русь родная!
Красуйся под державой Михаила!
Что б дня сего не истребилась память,
Что Русский род об милости Господней
Не забывал; Я к вам взываю, братья,
Святой Руси бесчисленные дети!
Из века в век, пока потухнет солнце,
Пока людей не истребится память,
Святите день избранья Михаила!
День 21-й Февраля (эта строка приписана карандашом. — Л. К.)

Весьма показательно, каким образом был трансформирован выход 3-й в 4-м акте [Кукольник 1834б: 78–79]. У Кукольника Пожарский перед решающей битвой за Москву произносит монолог в 21 строку. В театре он был сокращен до 10 строк и переделан в эффектную мизансцену с пушкой. По ремаркам режиссера, пушка сначала стреляла «тихо», потом «сильно», потом «переставала». В первом случае шумовой эффект сопровождал слова героя: «Господь! Твое святое око блещет: / То радость Божия о Русском войске! / То благодать на Русь святую льется!»; во втором заменял их. Вот пропущенный текст:

О! кто велик перед народом Русским!
Орудия гремят. То Божий Ангел
Уносит жизнь по Божьему веленью.
Я узнаю сей гром великолепный!
Другой напев у нашей Русской пушки!
Ее слова — последний суд и казнь!

В третьем случае прекращение выстрелов иллюстрировало слова: «Но гром замолк! Что это значит?..» Очевидно, что режиссер стремился избежать назойливого повторения слова «русский» и соединения его с именем Божиим. Той же тенденции подчинено и удаление следующих двух, для Кукольника, без сомнения, принципиальных строк: «Любовь к отечеству — ты Божий Ангел, / Твое же небо — Русская душа». Но, кроме того, постановщики пытались ввести как можно больше динамики в достаточно статичную пьесу, поэтому единая реплика «голоса из народа» [Кукольник 1834б: 43] была разделена между отдельными персонажами: «Сергеев: Я все даю и сам иду. — Кузмич (в печатном тексте Козьмич. — Л. К.): Я также. — Петров: Я также» и пр.

«Рука Всевышнего...» представляет собой почти буквальную реализацию формулы «православие — самодержавие — народность», поэтому и исправления, внесенные в сценическую версию текста, затронули по преимуществу идеологическую составляющую. Трудно сказать, иллюстрации к какому из компонентов уваровской формулы⁹ подверглись наибольшим изменениям, хотя, пожалуй, к первому. Слишком частое упоминание имени Божьего и настойчивое педалирование непосредственного вмешательства Промысла в исторические судьбы Руси постановщик явно старался обойти¹⁰, хотя полностью достичь этого в пьесе с заглавием «Рука Всевышнего Отечество спасла» было заведомо невозможно. Нельзя не признать, что театральные деятели проявили больше такта в обращении с религиозными концептами, чем автор. Были исключены несообразные строки о смерти Заруцкого: «И Сам Господь ядро в него направил, / И Сам Господь за Русь Свою вступился» [Кукольник 1834б: 88]¹¹, удалены почти кощунственные заклинания Минина, призванные выпросить у Бога исцеление Пожарскому:

Осыпь меня болезнями, страданьем;
Моя жена пускай меня разлюбит;
Пусть дочь моя умрет в недуге тяжком <...>
Нет, отними здоровье, честь и жизнь,
Терзай меня на раскаленных углях... [Там же: 26],

а также его настойчивые призывания чуда. Хотя выражение «русский Бог» сохранилось, однако часть монолога Марины Мнишек:

О Русский Бог! Сильна Твоя десница!
Ты ослепил меня, ты отнял юность,
Ты отнял красоту, богатство, гордость, —
И, обнажив меня передо мною,
Ты грозно рек: живи своим стыдом! [Там же: 30] —

постановщики редуцировали до двух строк: «О Русский Бог! Сильна Твоя десница! / Ты грозно рек: живи своим стыдом!», верно почувствовав неуместность подобных «уточнений».

Кукольниковская радикальная концепция божественной природы самодержавия также была значительно смягчена. Зрители не услышали принципиальных утверждений:

Царь на земле Господний представитель!
Он мудростью небесною исполнен,
Он крепостью небесной препоясан

и т. д. [Там же: 94];

...кого Господь венчал,
Кого Господь помазал на державу,
Тот приобщен Его небесной силе,
Тот высший дух, уже не человек,
Хотя хранит обыкновенный образ! [Там же: 87].

Народный характер у Кукольника проявляется в двух вариантах: идеальном (его воплощение — Козьма Минин) и сниженном. Народ в целом — это легкомысленные дети, которые нуждаются в строгом руководителе. Но постоянные упреки в адрес народа были постановщиками по возможности редуцированы. Пожалуй, самый характерный пропуск — это слова Пожарского:

Страдала Русь и кровью обливалась, <...>
о Божий перст карал вас за неверность,
За легкомыслие, за страх, за ропот!
Вы отвращались сердцем от Царей,
Вы не хотели служб служить, как должно!
Не видано, не слыхано доньше,
Чтоб Русский изменял; — вы изменяли!
Вы нарушали долг Святой присяги!
Пылала Русь, вы умножали пламя!

а также ответная «реплика»: «Народ (*рыдая*). Помилуй, Князь, помилуй!» [Там же: 87].

Подобные сокращения, касающиеся русских, переключаются с редуцией линии Марины Мнишек (с 314 стихов до 155, т. е. на 50,6%) и избеганием негативных высказываний в адрес поляков. Справедливости ради отметим, что и у самого Кукольника антипольских выпадов немного¹², в исключенных им из основного текста сценах польские военачальники представлены, можно сказать, достойными противниками. Главными виновниками бедствий Руси оказывались не они, а изменники и предатели среди русских, самый страшный, по Кукольнику, — Заруцкий, так как он еще и помышляет о царском венце.

Обобщая сделанные нами наблюдения, заметим, что постановщики старались сглаживать любой радикализм, даже благонамеренный. В этом они

шли в одном русле с николаевской цензурой. Н. В. Дризен приводит замечательный пример, как цензор Ольдекоп чуть не запретил либретто «Жизни за царя», так как:

считал совершенно неприемлемым изображение автором вражды поляков к России: «С какой стати, — спрашивал он, — воскрешать вражду, когда-то столь пагубную? Цензура ничего не может противопоставить выражениям, которые употребляют поляки в этой пьесе, тем более, что эти выражения соответствуют настроению эпохи, которую опера представляет, но она вправе спросить, одобряет ли правительство подобные выражения?» [Дризен: 64].

«Непристойными» и «неуместными» для театра признавались любые сцены, которые хоть каким-то образом могли дискредитировать в глазах зрителей не только чиновных и должностных лиц, но и всё, что было связано с положительными идеалами (поэтому и «святую Русь» слишком порочить не полагалось — ср. выше пропуск инвектив Пожарского).

При этом, как мы уже упоминали, проводилась четкая разница между печатным текстом и сценическим. Деятели, связанные с театром, в том числе и цензоры, обнаружили достаточно глубокое понимание природы театрального искусства — массового и публичного зрелища. Если печатные издания были рассчитаны, по крайней мере, на грамотную публику, тиражи книг в начале 1830-х гг. исчислялись лишь сотнями экземпляров, а чтение происходило индивидуально или в узком домашнем кругу, то театр был самым демократическим из видов искусств и не предполагал для зрителей даже ценза грамотности. Своей синтетической природой театр был способен гораздо сильнее возбуждать чувства, создавая у зрителей иллюзию соучастия и соприсутствия в сценической «реальности». К воздействию актерской игры, музыки, костюмов, декораций, театральной машинерии добавлялся и эффект коллективного переживания. Зал Александринского театра вмещал до полутора тысяч зрителей, и те коллективные эмоции, которые возникали во время спектаклей, конечно, заботили их устроителей.

Из такого понимания природы театра исходили и постановщики «Руки Всевышнего...». Хотя цензор Е. И. Ольдекоп и позволил произносить со сцены почти весь текст пьесы Кукольника, но те, кто непосредственно занимался сценической версией, решили иначе. С нашей точки зрения, их усилия во многом диктовались художественными соображениями — попыткой хотя бы отчасти редуцировать риторичность Кукольника и уменьшить ту самую «театральную декламацию», преувеличенные эффекты, за которые потом упрекал автора Н. А. Полевой. Характерно, что именно люди театра, лучше понимавшие его законы, стремились уменьшить в спектакле долю плохо понятой «театральности». Если Кукольник создавал идеологический манифест и полагал, что идеологической риторикой пьесу не испортишь, то актеры думали иначе. Не случайно в рукописи заменено жанровое определение: Кукольник назвал «Руку Всевышнего...» драмой, а постановщики — трагедией. Думается, что «Северная пчела» ошибалась, полагая, что это было сделано «для афишного эффекта» [СП 1834. 23 янв. № 18. С. 69]. Вопрос

о жанре постоянно обсуждался в критике. Н. А. Полевой полагал, что «из освобождения Москвы Мининым и Пожарским невозможно создать драмы», это предмет для гимна или оды [МТ 1834. № 3. С. 499]. Любопытно, что через несколько месяцев ему почти буквально вторил рецензент «Северной пчелы», разбирая предмет гораздо более безопасный (учитывая судьбу «Московского телеграфа») — трагедию Розена «Осада Пскова». Автор статьи упорно именовал пьесу драмой: «В новой Дrame Барона Розена <...> есть отдельные превосходные сцены, но нет Драмы» [СП: 1834. Прибавление № 1. 14 окт. С. 3]. Далее рецензент уточнял:

Припадки лирического восторга, открывающего будущее, на сцене не могут быть терпимы. Они превосходны на бумаге, в Оде, но на сцене всегда кажутся невероятными, невозможными. В Дrame действуют и развиваются силы человеческие, страсти; зачем вводить в нее силы сверхъестественные? Достоинство новой Драмы состоит именно в том, что она отвергла древний *fatum*, против которого человек не может бороться. Дать человеку сверхъестественную силу значит поставить его на ходули [Там же: 4].

Сказанное с не меньшим основанием могло быть отнесено к «Руке Всевышнего...», возможно, что рецензент это подразумевал.

Постановщики пьесы Кукольника, именуя ее трагедией, стремились подчеркнуть и серьезность сюжета, и глубину исторического конфликта. Они не хотели «унизить» предмет побочными «драматическими» линиями (ср. редукцию линии Марина — Пожарский)¹³. Полевой (об этих усилиях театральных деятелей ничего не знавший) писал о том, что у Кукольника «нет основания для драмы», а есть «мелодрама» — «несколько театральных сцен». Постановщики сделали все возможное, чтобы скрасить навязчивое и прямолинейное «декламаторство», которое могло вызвать у части зрительного зала реакцию, противоположную ожидаемой.

Можно ли считать, что «Рука Всевышнего...» обрела статус национальной драмы — драмы «истинно народной», да еще «дюжей и плечистой», как назвал ее Очкин [СО 1834. № 3. С. 208]¹⁴? Полного и единодушного одобрения она явно не вызвала. По крайней мере, часть зрителей смотрела на нее негативно (см.: [Вацура, Гиллельсон: 160–161, 163]). Ведущие литераторы эпохи, как известно, относились к Кукольнику и к его «Руке Всевышнего...» иронически. Кукольник никогда не смог простить Пушкину его уничижительного отзыва в свой адрес, который, надо думать, отразился не только в дневниковой записи поэта от 2 апреля 1834 г., но и в устных высказываниях: «Он кажется очень порядочный молодой человек. Не знаю, имеет ли он талант. Я не дочел его Тасса и не видел его Руки» и пр. [Дневник: 10–11]. Положительные рецензии на постановку в Александринском театре дали болгаринские издания — «Северная пчела» и «Сын Отечества и Северный архив» (Полевой, напомним, рецензировал не спектакль, а литературное сочинение). Правительственные круги приняли пьесу положительно и вначале усердно посещали спектакли. «Северная пчела» писала о представлении 21 февраля 1834 г.:

Театр был наполнен лучшею публикою. В ложе Министра Императорского Двора видели мы Фельдмаршала Варшавского и Московского Военного Генерал-губернатора Князя Д. В. Голицына. Многие Генералы и знаменитые государственные сановники занимали места в ложах и креслах [СП 1834 февр. № 47. С. 187].

Однако, как водится, этот начальственный наплыв скоро схлынул, а с ним и общее одушевление. Если в течение 1834 г. «Руку Всевышнего» давали 16 раз, то в 1835 и 1836 гг. — по три, а в 1837 и 1838 гг. — вовсе по одному разу. Всего с 1835 по 1856 г. пьеса шла в Петербурге 20 раз.

В исследовательской литературе утвердилось прочное мнение, со ссылкой на К. А. Полевого [Полевой: 316], что император Николай I присутствовал на премьере и одобрил драму. Второе утверждение верно, а первое — нет. Еще Б. Л. Модзалевский, ссылаясь на газетные сообщения, указал, что царь посетил *четвертое* представление «Руки Всевышнего» 25 января 1834 г. и пожаловал автору и актеру В. А. Каратыгину по драгоценному бриллиантовому перстню (см.: [Дневник: 115]; ср.: [СП 1834. 3 февр. № 27. С. 106]). Разумеется, подарок свидетельствовал о том, что спектакль понравился, но этот жест монаршей милости не содержал в себе ничего чрезвычайного — подобные подарки были явлением вполне обычным.

Между тем под пером мемуаристов и исследователей история о посещении Николаем *премьеры* и о якобы связанных с этим событиях развернулась в самостоятельный сюжет. Его истоки, по-видимому, следует искать в рассказах М. Ф. Каменской. Юной девушкой она была влюблена в Кукольника и пишет о нем в мемуарах восторженно. Каменская приводит даже текст записки, будто бы полученной драматургом от императора: «Николай Романов ждет к себе Кукольника в девять часов утра» (см.: [Каменская: 211]), повествует и о самом приеме, происшедшем, по ее словам, *до премьеры* «Руки...»¹⁵. Император якобы вызвал Кукольника в Зимний, чтобы с ним познакомиться, поскольку был наслышан о его драматическом таланте и о новой пьесе, на первое представление которой обещал приехать [Там же: 212].

Заметим, что фамилия Кукольник была царю известна: отец Нестора — Василий Григорьевич Кукольник — когда-то преподавал великим князьям Николаю и Михаилу Павловичам юридические науки. Однако вряд ли это обстоятельство, как и интерес к новому драматическому таланту (до «Руки...» мало кому известному), могли стать поводом для вызова во дворец недавно приехавшего в столицу молодого провинциала.

М. Ф. Каменская опубликовала свои мемуары в 1894 г., но ее устные рассказы были известны задолго до публикации в «Историческом вестнике». Не исключено, что именно к ним восходят сообщение в «Хронике петербургских театров»¹⁶ и воспоминания Теобальда — жандармского генерала и заштатного писателя Василия фон Роткирха (1819–1891), напечатавшего их в 1889 г. [Теобальд: 509–511].

Это пламенное, но совершенно фантастическое повествование вышло из-под пера человека, который по биографическим обстоятельствам свиде-

лем премьеры быть не мог. Неизвестно, был ли знаком он с Нестором Кукольниковым¹⁷, но кое-что мог слышать о нем от его брата Павла Кукольника в Вильне почти через 50 лет после описываемых событий. Не останавливаясь на пересказе этих фантазий (они требуют отдельного комментария), обозначим лишь схему. Еще до премьеры Кукольник «чувствовал, что или в игре актеров или в самой пьесе как будто чего (sic!) недостает», но не мог себе объяснить, чего именно. На премьере трепещущий автор следил за реакцией императора, тот милостиво кивал, а после спектакля через флигель-адъютанта вызвал Кукольника на следующий день в Зимний дворец. Во время аудиенции Николай I будто бы прочитал с автором всю пьесу, «указал на излишние длинноты, на новые сцены, которым следовало бы дать место в драме, на неестественность некоторых положений и т. п.» [Теобальд: 511]. Кукольник переделал драму «согласно с указаниями императора Николая Павловича, и она в этом виде известна в русской литературе» [Там же]¹⁸.

Таким образом, к рассказу Каменской Теобальд добавил еще известие о переделке пьесы под руководством императора. Сюжет приобрел пуант, а Николай I оказался непосредственно причастен к драматургическому творчеству.

При всей фантастичности «Воспоминаний» Теобальда-Роткирха какой-то след реальных разговоров вокруг переделки пьесы для театра они до нас доносят. В этом убеждают нас театральные рукописи и связанные с постановкой драмы Кукольника театральные рецензии. Из них мы узнаем, что премьерных спектаклей «Руки Всевышнего...» было два — после первой премьеры 15 января 1834 г. спектакль шел трижды, а затем был обновлен в годовщину избрания на царство Михаила Романова:

В Среду, 21-го Февраля, представлена была вновь, на Александринском Театре, прекрасная Драма Г. Кукольника: *Рука Всевышнего отечество спасла*, с некоторыми удачными изменениями и поправками, сделанными в ней Автором. В этот раз пьеса была дана, как следует, с новыми декорациями¹⁹ и костюмами. Декорацией 1-го акта изображен был Нижний Новгород; в последнем увидели мы внутренность Грановитой Палаты, снятую с натуры близко и очень искусно. Костюмы главных действующих лиц сделаны по указаниям Истории. Особенно отличалась великолепием и вкусом одежда Пожарского. Как прекрасен, как величествен был в нем (sic!) наш прекрасный, величественный Каратыгин! — И второстепенные действующие лица одеты были прилично и хорошо: исчезли домовитые Бухарские халаты, в которых красовалась Боярская Дума в первые представления сей пьесы [СП 1834. 27 февр. № 47. С. 187].

Из рецензии «Северной пчелы» мы узнаем важную подробность: спектакль завершился пением «Песни Русскому Царю» (как выразилась газета). Полагаем, что подразумевался новый гимн «Боже, царя храни». Конечно, это придало спектаклю особый и официальный характер²⁰. Впоследствии, по распоряжению императора, гимном завершались представления русской национальной оперы «Жизнь за царя» М. И. Глинки. Однако присутствие

императора, как и на первой премьере, отмечено не было, более того, прямо оговаривалось: «Не было тех Особ, коих присутствие всегда рождает искренний восторг в сердцах зрителей» [Там же: 188]²¹.

Так кто же устранял длинноты и неестественные положения в «Руке Всевышнего...»? С документальной достоверностью ответить на этот вопрос нам вряд ли когда-либо удастся, однако можем предположить с достаточной долей вероятности, что это был В. А. Каратыгин, который часто выступал в роли режиссера собственных ролей. Имена режиссеров не обозначались тогда на афишах, но на практике постановщиками становились ведущие актеры. Каратыгин на тот момент был ведущим трагическим актером Александринского театра, пьеса Кукольника была поставлена в его бенефис, а он сам исполнял главную роль Пожарского. Возможно, он был не единственным, кто трудился над постановкой, поэтому осторожнее будет говорить о *постановщиках*. Надо полагать, что именно они откорректировали текст, смягчив, насколько было возможно, кукольниковский национально-монархический радикализм. Разумеется, мы ничуть не подготавливаем постановщиков в оппозиционности. Они трудились на пользу правительственного дела, а не во вред ему, проявив гораздо более вкуса и такта в отстаивании «православия — самодержавия — народности», чем драматург. Они же решили завершить спектакль 21 февраля пением нового гимна, надеясь, что император приедет в театр. Но он не приехал.

Нам остается ответить на вопрос, была ли редукция идеологически «ударных» мест при постановке «Руки Всевышнего...» случаем единичным или можно привести другие примеры. Для сравнения обратимся к «Осаде Пскова» барона Розена, поставленной на александринской сцене 1 октября 1834 г. и выдержавшей после премьеры еще два спектакля в том же месяце. За ней явно не было такой «группы поддержки», хотя Пушкин и считал, что «барон Розен имеет более таланта» по сравнению с Кукольниковым и даже с Хомяковым, как он отметил в дневнике в уже цитировавшейся записи [Дневник: 11]. Вместе с тем о неуспехе также говорить не приходится, так как автор по окончании спектакля²² был вызван. Первой об этом написала «Северная пчела» в довольно, впрочем, сдержанной рецензии на «Осаду Пскова»:

Барон Розен был вызван, и этот вызов тем для него лестнее, что в нем приняли участие многие дамы. Где дело идет о чувствах, там дамы судят лучше мужчин: они вызывали Барона Розена — и против их суда нет апелляции [СП: 1834. Прибавление № 1. 14 окт. С. 4].

Потом те же сведения повторил «Сын Отечества» (см.: [СО 1834. № 43. С. 535]; мы приводили текст в нашей статье [Киселева: 2012]). Розен в ответе на критику использовал эпизод с «дамским» одобрением в свою пользу:

...я бы и теперь смолчал на отзыв <...>, если бы благодарность к тем особам, которые меня удостоили вызовом, не возлагала на меня обязанности ска-

зять нечто в мое оправдание. Сия благодарность тем важнее и священнее для меня, что она относится и к прекрасному полу вообще, и в особенности к одной из почтеннейших и образованнейших дам высшего класса, которая в мою защиту ополчила ангельский легион красавиц, и одержала решительную за меня победу. Я не имею чести знать этой общеуважаемой владычицы вкуса; я даже никогда не видал ее — и тем лестнее и драгоценнее для меня ее могущественное посредничество [СП 1834. 24 окт. № 241. С. 961].

Разумеется, таким неловким жестом и неудачным выражением немедленно воспользовался В. М. Строев, который начал свою критику на печатное издание «Осады Пскова» словами:

Трагедия Барона Розена была дана на здешнем театре в прошлом Октябре месяце, и за нее (по словам Барона Розена) ополчился ангельский легион красавиц, и одержал решительную победу. Но в то же время, когда ангельский легион красавиц одерживал решительную победу, — какой-то критик сделал на *Осаду Пскова* внезапное, изменническое нападение, которое чуть-чуть не поколебало одержанной легионом красавиц победы [СП 1834. 17 нояб. № 262. С. 1045].

Полагаем, что развернувшаяся в печати критика и решила сценическую судьбу трагедии: скорее всего, Розен сам взял пьесу из театра. Дирекция потратилась на постановку (рецензент специально благодарил ее за декорацию, явно новую, где лагерь Батория был представлен в зимнюю лунную ночь; см.: [СО 1834. № 43. С. 535]) и могла рассчитывать на продолжение спектаклей. Но самолюбивый Розен остро реагировал на малейшие уколы в свой адрес и не захотел более искушать судьбу. Полагаем, что по тем же причинам он в конечном итоге не отдал на сцену своих трагедий, опубликованных в 1835 г. — «Петр Басманов» и «Дочь Иоанна III», хотя разрешение на постановку второй из них и было дано 26 июля 1837 г. (см.: [РГИА Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 13. № 152. Л. 152])²³.

Розен во всех отношениях был не столь расторопен, как Кукольник. «Осада Пскова» была завершена в начале 1834 г. — см. письмо Розена к Жуковскому от 4 февраля 1834 г.: «Сию минуту получил тетрадь от переплетчика и вам посылаю» [РС 1903. № 8. С. 455], а разрешение на постановку было дано уже 9 марта 1834 г. (см.: [РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 10. № 38. Л. 45]), за семь месяцев до премьеры. Скорее всего, первоначальный успех Кукольника отвлек дирекцию и актеров, поскольку состав исполнителей был почти тождественным: главные роли в обеих пьесах играли В. А. Каратыгин (Пожарский/Прозоровский) и Я. Г. Брянский (Минин / Курбский), были заняты также И. П. Борецкий, П. И. Толченев, П. Д. Радин, П. И. Хотяинцев, П. А. Каратыгин. Публикация «Осады Пскова» тоже затянулась: цензурное разрешение было выдано 12 марта 1834 г., а вышла она из печати лишь в ноябре (см. раздел «Новые книги»: [СП 1834. 17 нояб. № 262. С. 1045]) — к этому времени его соперник дважды сумел опубликовать свою «Руку Всевышнего...». Конечно, само-

любивому Розену было до крайности обидно, что его во всем опередили, хотя его «Россия и Баторий» стала известна публике до пьесы Кукольника²⁴, и только цензурные препятствия не дали ему возможности быть на сцене *первым* по времени в этом развернувшемся соревновании.

Однако не исключаем, что была еще одна причина, по которой Розен надолго прервал свои отношения с театром²⁵. Вернемся к постановочному экземпляру «Осады Пскова». В случае с этой пьесой мы не имеем такого четкого рукописного «закулисного» экземпляра, как с «Рукой Всевышнего...»: одна рукопись с нумерованными страницами, переписанная разными почерками [Розен Рук. 2], содержит карандашную редакционную правку и отчеркивания на полях, скорее всего, указывающие на сокращения, но этого нельзя утверждать уверенно. Другая рукопись, переписанная одним почерком [Розен Рук. 3], представляет собой копию цензурного экземпляра, и текст в ней, за мелкими разночтениями, совпадает с печатным. Обширная карандашная правка (на этот раз явно режиссерская) имеется на экземпляре печатного издания [Розен Рук. 1].

Выскажем предположение, что постановкой «Осады Пскова» занимался В. А. Каратыгин (исполнитель главной роли), который попытался применить к ней ту же тактику, что и к пьесе Кукольника. Были ли рассматриваемые далее изъятия в тексте, аналогичные сокращениям из «Руки Всевышнего...», сделаны до премьеры (и соответствующая театральная рукопись просто не сохранилась), или постановщики отредактировали текст после октябрьских спектаклей, чтобы обеспечить пьесе лучший прием у зрителей, мы не знаем. Последнее не исключено, и тогда снятие «Осады Пскова» из репертуара и отказ Розена от сотрудничества с театром могли быть вызваны несогласием автора, который оказался не таким покладистым, как Кукольник, с вмешательством в его текст.

Рассмотрим лишь некоторые примеры, хотя заметим, что идеологически нагруженные реплики изымались из пьесы последовательно. Вот, например, как выглядит у Розена монолог князя И. П. Шуйского в начале 2-го действия:

Поборники Христовы и Царевы!
Мы обошли с святынями, с крестами,
С хоругвями Церковными наш город!
Возверзли мы на Господа надежду
И поклялись отстаивать твердыни,
Покуда кровь дыханья не зальет!
Держите в Русском сердце сей обет!
Он неким будь кладезем святым
Из коего засохшая душа
В жару побоища прохлад напьется
И жизнью разыграется опять!..
Промеж собой мы разделили город
И ратников; расставили пищаи
И ручницы и пушки; не должны
Старейшинством считаться: всяк из нас

Присяжник Божий и присяжник Царский,
И равную воспримет честь от битвы,
И равную от Бога благодать,
И от Святых Мощей, хранящих город! [Розен 1834: 29–30].

После режиссерских переделок получилось:

Князья, бояре, псковичи,
Промеж собой мы разделили город
И ратников; расставили пищаи
И ручницы и пушки; не должны
Старейшинством считаться: всяк из нас
Присяжник,
И равную воспримет честь от битвы [Розен Рук. 1: Л. 29–30].

В результате затянутый и избыливающий прихотливыми метафорами монолог превращен в удобопроизносимый и функциональный. Однако если изъятие выражений типа «возверзли», «покуда кровь дыханья не зальет», обет как «святой кладезь», «из коего засохшая душа / В жару побоища прохлад напьется» носит чисто стилистический характер, то превращение «поборников Христовых и Царевых» в «князей, бояр и псковичей», «присяжников Божьих и присяжников Царских» в просто «присяжников», изъятие упоминаний «русского сердца», Божьей благодати, «Святых мощей, хранящих город» — это уже вторжение в идеологию пьесы в самых чувствительных ее местах. Чуть ниже изъятые следующие выражения: «над тобой / Благоволенье Царское почило!», «И Русский меч, как молния Господня, / Над бездною Литовскою возблещет!», а реплика воевод: «Мы победим, мы с Богом победим! / Святую Русь мы грудью отстоим!» редуцируется до одной строки: «Мы победим, и Псков мы грудью отстоим!» [Там же: Л. 31]. Безжалостный карандаш вычеркивает обращение Шуйского к псковичам:

На нас в сей миг торжественно глядит
Царево око и Господне око! <...>
Я вас мечом на жизнь благословляю —
Во имя Русской доблести в бою!
Во имя Русской верности Царю!
Во имя Русской веры в Провиденье! [Там же: Л. 32–33].

Последовательно изымаются формула «святая Русь», упоминания о непосредственном вмешательстве Бога в действия героев. Рассказ о явлении Богородицы Дорофею [Там же: Л. 33–35] и о спасении Пскова от гнева Грозного юродивым Николкой [Там же: Л. 49–51] удалены. Постановщики элиминировали и кичливую реплику Бахтеярова «У Русского и рана не болит, / Когда Поляк в летучий пух разбит!» [Там же: Л. 44]²⁶. Аналогично редактуре той сцены в «Руке Всевышнего...», где пушечный

выстрел убивает Заруцкого, из соответствующей розеновской сцены вычеркнута кощунственно-агрессивная реплика, обращенная одним из псковичей к пушке Трескотухе: «Тебе сама велела Богоматерь / Разить врага — рази же на убой!» [Там же: Л. 39]. Симптоматично изъятие части монолога Батория, где он говорит о преимуществе самодержавия:

Чтобы блюсти спокойствие народа,
Чтоб свой народ прославить, возвеличить,
Так надо быть в венце — Самодержавным —
Где власть слаба, там ненадежно все! [Там же: Л. 93],

и его же сравнение характера поляков и русских (в пользу русских!) [Там же: Л. 95].

Таким образом, от сокращений пострадала главная концепция Розена — его трактовка святой Руси, верности русских царю, их пламенной веры в Бога²⁷. Героические эпизоды обороны Пскова остались, но ударные для Розена (и, заметим, для официальной народности) реплики исчезли.

Итак, в настоящей статье мы были сосредоточены на работе режиссеров Александринского театра начала 1830-х гг. над сценической версией драматургического текста. На примере «Руки Всевышнего...» Кукольника и «Осады Пскова» Розена мы убедились в том, что театральный текст существенно отличался от авторского не только по объему, но и идеологически. Объяснить этот факт, на который ранее не обращали внимания, можно, с нашей точки зрения, разным статусом и разной прагматикой печатного и сценического текстов. Печатный текст стабилен, именно он репрезентирует идеологическую позицию автора в глазах власти и общественности. Сценический — изменчив, включен в сложное театральное действо, успех которого определяется не только (и часто — не столько) исходным словесным материалом. Язык театра диктует свои законы, даже когда речь идет о государственной идеологии. Как оказалось, театральные деятели начала 1830-х гг. довольно чутко реагировали на замечания критики, на реакцию зрительного зала, они старались по возможности сдерживать ретивый пыл драматургов-идеологов, полагавших, что чем больше верноподданности, тем лучше. Постановщики отнюдь не были оппозиционерами, но они понимали, что реакция зрительного зала на бесконечные повторения идеологических клише может быть непредсказуемой. Кроме того, они хотели играть, а не только декламировать, им нужна была динамика на сцене, они стремились представить свои роли достойно и не выглядеть смешными в глазах образованной части зрительного зала.

Получается, что придворные актеры и театральные деятели не были простыми ретрансляторами заданных писателями идеологических концептов. Они вносили в пьесы важные коррективы, стремясь всеми доступными им средствами добиться более сильного эмоционального воздействия на аудиторию. Таким образом, они активно, но своеобразно участвовали в идеологическом строительстве николаевской эпохи, хотя и оказывались за кулисами этого сложного и многогранного процесса.

Примечания

- ¹ К этому виду рецензент не без основания причислил драму Розена «Россия и Баторий» [Розен 1833]: «Драма не могла быть поставлена на сцене. Она была писана для чтения» [СП 1834. Прибавление № 1. 14 окт. С. 3].
- ² Со стороны не только правительственных кругов, но и зрительской аудитории, что доказал последовавший через несколько лет бурный успех народных драм Н. А. Полевого.
- ³ Публикуя текст объемной комедии А. А. Шаховского «Хризомания, или Страсть к деньгам» (переделка пушкинской «Пиковой дамы»), мы отмечаем в примечаниях такого рода режиссерские сокращения [Киселева 1999].
- ⁴ Булгаринские издания всерьез обсуждали вопрос о том, какая из двух интересующих нас пьес более «народна», а их авторы соревновались между собой за негласный «титул» национального драматурга.
- ⁵ В частности, в рукописи раскрыто имя автора (на титуле печатного издания даны только инициалы), среди действующих лиц нет патриарха Гермогена, тогда как в первом издании «Руки Всевышнего...» он присутствует. Поскольку патриарх как духовное лицо появиться на сцене заведомо не мог, то в цензурной рукописи этот персонаж и связанные с ним сцены опущены. В цензурном экземпляре на обороте списка действующих лиц очень аккуратным почерком (тем же, каким раскрыто имя автора на титуле) написано: «NB. Вступление полагаю пропустить в представлении. — Н. К.» [Кукольник Рук. 1]. Следовательно, эти изменения внесены в текст рукою автора. Основной текст первого издания практически совпадает со вторым, поэтому далее мы сравнивали рукописный экземпляр именно с этим изданием, где пропущенные сцены сразу отнесены в приложение.
- ⁶ «№ 295. Одобрено к представлению. Санктпетербург 9 Ноября 1833. Цензор Евстафий Ольдекоп». В делах цензурного комитета имеется более пространная резолюция от того же числа и того же цензора: «Драма из отечественной истории в пяти актах. Сочинение Нестора Кукольника. Для Императорского СПбургского Театра. Сия драма одного содержания с известною трагедиею Пожарский. Предмет обеих пьес тот же освобождение Москвы Князем Пожарским. Но сия драма гораздо пиитическое (sic!). Мы находим в сей драме прекрасные стихи и пьеса воспламеняет в любви к отечеству» [РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 9. № 129. Л. 156].
- ⁷ Листы в этом экземпляре не нумерованы, мы будем указывать на соответствующее место в печатном издании.
- ⁸ Мы производили подсчет по строкам. Кукольник пользуется белым пятистопным ямбом, часто разделяя стих между репликами разных персонажей, например: «Что слышно под Москвой? — / Молчи, лукавый». Мы расценивали такого рода случаи как два стиха. По действиям сокращения неравномерны: 1-й акт — 108 стихов из 515 (22,2%), 2-й — 49 из 437 (11,2%), 3-й — 131 из 590 (22,2%), 4-й — 145 из 340 (42,6%), 5-й — 119 из 272 (43,6%).
- ⁹ При этом, как мы заметили в другом месте [Киселева 2012], сама формула еще не была провозглашена к моменту создания драмы Кукольника (1832 г., если верить автору, или 1833 г.), а к моменту премьеры не получила еще всеобщей известности. Хотя циркуляр С. С. Уварова был разослан по учебным округам 21 марта 1833 г., но опубликован он был в начале 1834 г. в № 1 Журнала Министерства Народного Просвещения.
- ¹⁰ Например, были исключены строки: «Погибли б мы до тла, когда бы Русь / Избранным Царством не была Господним!» [Кукольник 1834б: 88].
- ¹¹ Как явствует из дел цензурного комитета, четвертый акт проходил театральную цензуру вторично 19 февраля 1834 г. Во французской резолюции Ольдекоп (который по-русски именовался Евстафий, а по-французски Auguste) указывал, что изменения касаются смерти Заруцкого: если ранее его арестовывали казаки, то теперь его убивает пушечный выстрел [РГИА. Ф. 780. Оп. 1. Ед. хр. 10. № 26. Л. 31]. Следовательно, редукция в сценическом тексте была сделана именно постановщиками.

- ¹² Презрительно третирует поляков отрицательный персонаж — Заруцкий: «Пан Струс и Пан Гонсевский, / По легковерной глупости своей, / Помогут нам Москвою овладеть» [Кукольник 1834б: 32–33]. Эти и подобные высказывания лишь призваны оттенить его «воровскую» природу. А из реплики идеального героя Пожарского постановщики исключили слова «Не будет Швед, не будет Лях Царем» [Там же: 70].
- ¹³ Полевой полагал, что Шиллер «унизил Орлеанскую Деву», введя в свою драму вымышленную любовь Иоанны к Лионелю [МТ 1834. № 3. С. 500].
- ¹⁴ Н. А. Полевой с возмущением отозвался об этом определении: «Преувеличенная, и при том такая странная похвала, что недоверчивому писателю всего легче почтсть ее за тонкую насмешку!» [МТ 1834. № 3. С. 505].
- ¹⁵ Н. О. Лернер в предисловии к неосуществленному изданию мемуаров в 1930 г. отметил, что рассказ о записке и о приеме не заслуживает доверия (см.: [Каменская: 332]), однако счел достоверным рассказ Теобальда (см. ниже).
- ¹⁶ Ср.: «Кукольник удостоился за свою пьесу чести, весьма редкой для литератора, быть представленным Государю в Зимнем Дворце. Такое лестное внимание ободрило его на дальнейшие труды для театра» [Вольф: 33]. Ссылки на какие-либо источники сведений об этом факте у Вольфа отсутствуют.
- ¹⁷ Хотя в конце текста существует помета: «Со слов Н. В. Кукольника» [Теобальд: 511].
- ¹⁸ Авторы статьи о Н. В. Кукольнике в биографическом словаре, ссылаясь на этот текст, пишут: «Сценический вариант поправлен по указаниям самого Николая I» [Охотин, Ранчин: 213].
- ¹⁹ Известно и имя декоратора — Карл Саботье [ИРДТ: 89].
- ²⁰ Видимо, это было первое публичное исполнение в Петербурге. Гимн исполнялся в Москве в Большом театре 11 декабря 1833 г., а в столице 25 декабря 1833 г. в более узком кругу — в Зимнем дворце при благословении знамен, в день празднования годовщины изгнания наполеоновской армии из России.
- ²¹ Надо полагать, что именно на спектакле 21 февраля 1834 г. присутствовал приехавший в Петербург накануне Масленицы Н. А. Полевой — уже после того, как сдал в печать свою рецензию (поскольку Пасха в 1834 г. была 22 апреля, следовательно, Масленица приходилась на конец февраля). Как свидетельствует К. А. Полевой, его брат был огулен роскошью постановки, присутствием знатной публики и всеобщим одобрением пьесы (см.: [Полевой: 316]).
- ²² Судя по объявлениям «Северной пчелы», в течение первых двух спектаклей 1 и 4 октября шла только трагедия Розена (см.: [СП 1834. № 221. С. 881 и № 224. С. 893]), а 10 октября (см.: [СП 1834. № 229. С. 913]) к ней добавили одноактный водевиль «Жених по доверенности» (переделка с французского Ф. Кони). Розен, стремившийся отгородиться от критики ссылками на зрительское одобрение, рисует в своей статье трогательную сцену: рядом с ним на балконе третьего яруса (важный штрих к характеристике материального положения барона!) сидел человек с бородой и в русском кафтане. Он внимательно следил за действием «Осады Пскова», а после окончания пьесы, хотя давали еще водевиль, встал и покинул зал со словами: «Помилуйте! можно ли слушать Водевиль, когда сердце полно?» Розен хотел его расцеловать, но побоялся раскрыть incognito. Это была, как он замечает, самая лестная похвала его авторскому самолюбию (см.: [СП 1834. 24 окт. № 241. С. 964]). Конечно, подобные аргументы никого из критиков не убеждали.
- ²³ По поводу «Дочери Иоанна III» было заведено большое делопроизводство, из которого выясняется, что Николай I не только разрешил играть трагедию, но и расширил цензурные возможности при постановке исторических пьес. Как явствует из распоряжения министра императорского двора директору императорских театров, сам император позволял «впредь принимать Драмы или Трагедии, но не Оперы, в коих выводятся на сцену Российские Цари до Царствования Романовых, исключая однако ж Святых, как то Александра Невского и других» [РГИА. Ф. 497. Оп. 1. Ед. хр. 7802. Л. 1]. Это было серьезное

- послабление. Вспомним, что всего за четыре года до этого наличие доромановских царственных персонажей в «России и Батории» стало препятствием для постановки пьесы.
- ²⁴ Цензурное разрешение на публикацию «России и Батория» было получено 15 июля 1833 г., а в августовском номере Н. А. Полевой уже опубликовал на нее весьма критическую рецензию [МТ. 1833. Ч. 52. № 16. С. 565–578].
- ²⁵ В 1857 г. была поставлена последняя пьеса Розена — переделка «Осады Пскова» под заглавием «Князья Курбские», выдержавшая три представления.
- ²⁶ См. также важные и характерные вычеркивания: [Розен Рук. 1: Л. 77–78, 83, 86].
- ²⁷ О концепции «Осады Пскова» мы подробнее писали в статье [Киселева: 2012].

Литература

- Вацуро, Гиллельсон — Вацуро В. Э., Гиллельсон М. И. Сквозь «умственные плотины»: Очерки о книгах и прессе пушкинской поры. М., 1986.
- Вольф — Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года. Ч. 1. Годовые обозрения русской и французской драматической сцены, оперы и балета. СПб., 1877.
- Дневник — Дневник А. С. Пушкина 1833–1835 / С коммент. Б. Л. Модзалевского, В. Ф. Саводника, М. Н. Сперанского. М., 1997.
- Дризен — Дризен Н. В. Драматическая цензура двух эпох: 1825–1881. Пг., 1917.
- ИРДТ — История русского драматического театра. М., 1978. Т. 3.
- Каменская — Каменская М. Ф. Воспоминания. М., 1991.
- Киселева 1999 — «Хризомания, или Страсть к деньгам» А. А. Шаховского / Публ. и коммент. Л. Киселевой // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение (Новая серия). III: К 40-летию «Тартуских изданий». Тарту, 1999. С. 179–254.
- Киселева 2012 — Киселева Л. Н. Эстляндец барон Е. Ф. Розен — борец за русскую народность // (Не)музыкальное приношение, или Allegro affettuoso: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2012. С. 242–256.
- Кукольник Рук. 1 — Рука Всевышнего отечество спасла. Трагедия. Из Отечественной Истории. В пяти актах. В стихах. Сочинение Нестора Кукольника // РО ГТБ СПб. I.VII. 2. 28. Инв. № 4507. Нумерация листов начинается с «Вступления».
- Кукольник Рук. 2 — Рука Всевышнего отечество спасла. Трагедия из отечественной истории. В пяти актах. В стихах. Сочинение Нестора Кукольника // РО ГТБ СПб. I. VII. 2. 29. Инв. № 4508. Листы не нумерованы.
- Кукольник 1834 — Рука всевышнего отечество спасла. Драма из отечественной Истории. В пяти актах. Сочинение Н. К. (Писана в Октябре 1832 года). СПб.: В тип. Х. Гинца, 1834.
- Кукольник 1834б — Рука Всевышнего отечество спасла. Драма в пяти актах, в стихах, Сочинения Н. К. Писано в Октябре 1832 года. Изд. 2-е брат. Матвея и Михаила Заикиных. СПб.: В тип. Конрада Вингебера. 1834, 140 с.
- МТ: Московский телеграф.
- Охотин, Ранчин — Охотин Н. Г., Ранчин А. М. Кукольник Нестор Васильевич // Русские писатели: 1800–1917. М., 1994. Т. 3.
- Полевой — Николай Полевой. Материалы по истории русской литературы и журналистики тридцатых годов. Л., 1934.
- РГИА — Российский государственный исторический архив.

- Розен 1833 — Россия и Баторий. Историческая драма в пяти действиях. Сочинение Барона Розена. СПб., 1834.
- Розен 1834 — Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена. СПб., 1834.
- Розен Рук. 1 — Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена. СПб., 1834 // РО ГТБ СПб. I. 17. 2. 75. 8. Инв. № 84295 (Печатный экземпляр с рукописными пометами).
- Розен Рук. 2 — Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Розена // РО ГТБ СПб. I. VII. 1. 56. Инв. № 4443.
- Розен Рук. 3 — Осада Пскова. Трагедия в пяти действиях. Сочинение Барона Егора Розена // РО ГТБ СПб. I. VII. 5. 51. Инв. № 4801.
- РС — Русская старина.
- СП — Северная пчела.
- СО — Сын Отечества и Северный архив, журнал словесности, политики и истории, издаваемый Николаем Гречем и Фаддеем Булгариным.
- Теобальд — «Рука Всевышнего отечество спасла». Драма Н. В. Кукольника. Из воспоминаний Теобальда // Русский архив. 1889. № 12.

«Безумие» и «закон» в николаевское царствование: Петр Чаадаев и Альфонс Жобар*

Михаил Велижев (Москва, НИУ ВШЭ)

Впервые биографии Альфонса Жобара (Jean Baptiste Alphonse Jobard) и Петра Чаадаева связал Ю. Н. Тынянов в статье «Сюжет „Горя от ума“»¹. Тынянов указал, что комедийная интрига с объяснением экстравагантных, с точки зрения московского общества, поступков Чацкого его сумасшествием имела вполне реальные рефлексы в общественной жизни николаевского царствования — в частности, в чаадаевском деле 1836 г. и в разбирательстве вокруг профессора Казанского университета А. Жобара. Если проекции сюжета «Горя от ума» на историю идеологических репрессий середины 1830-х гг. не кажутся нам очевидными, то параллель между поведением Жобара и Чаадаева перед лицом тяжелого для социальной репутации обвинения в безумии представляется несомненной.

Известно, что официальное признание инакомыслящего дворянина умалишенным не являлось в первой половине XIX в. редкостью. Достаточно большое количество документов о соответствующих вердиктах в царствование Александра I и Николая I отложилось в архивах канцелярий московских гражданского и военного губернаторов и Третьего отделения². Эти материалы показывают, что «безумцами», как правило, называли не только людей, высказывавших антиправительственные суждения и сомневавшихся в субстанциальных основах русской монархии, но вообще тех, чье поведение казалось девиантным³. Титло безумца использовалось для идентификации особой категории дворян и духовенства — чья внешняя адекватность была в целом вне подозрений, но которые при этом вели себя «неправильно», оспаривали нормы, которые чаще всего легитимировались посредством апелляции к Богом установленному порядку: служебному, государственному или конфессиональному⁴. Важно, что «безумцами» назначали людей в тех случаях, когда формально им нельзя было вменить совершение какого-либо уголовного преступления⁵.

Вместе с тем именование «умалишенным» нельзя считать чисто репрессивным действием. В некоторых случаях через объявление безумным человека, наоборот, спасали от ответственности. Эта несколько странная практика берет свое начало в 1801 г., когда Александр I радикально изменил законодательство о безумных дворянах: отныне они не подлежали уголовному наказанию — по формулировке указа: «...ибо на таковых нет ни суда, ни закона»⁶. В 1815 г. была введена в действие чрезвычайно сложная про-

* Статья подготовлена в ходе реализации проекта «Кросс-культурная история литературы: комментарий как метод и инструментарий гуманитарных наук» в рамках программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2012 г.

цедура освидетельствования, которая требовала сословного представительства при медицинской экспертизе, посылке итогов обследования в Сенат и т. д.⁷ Как следствие, законные требования освидетельствования систематически нарушались. Возникла характерная ситуация: с одной стороны, объявление умалишенным отнимало у дворянина его социальные привилегии, с другой — ничего специально позорного в официальном безумии не было, поскольку оно часто воспринималось как способ уйти от уголовного преследования. В 1829 г. Д. И. Лобанов-Ростовский совершенно серьезно говорил Д. Н. Бантышу-Каменскому, оспорившему мнение двух сенаторов перед императором:

Оттого-то и проистекают вздор и бессмыслица, кричал на меня вельможа, что ребята, нахватав ордена, выскочив вдруг в чины, не зная службы, действуют не думавши. Жаль, что я теперь не министр, а то, по дружбе к покойному отцу твоему, мог бы спасти тебя от беды; представил бы государю: что ты с ума сошел!⁸

Как бы то ни было, официальное именование «безумцем» вводило дворянина в пространство юридической нечеткости: закон существовал на бумаге, но не исполнялся на практике. Что делать, как защищаться, если тебя объявили умалишенным, было неясно. В этой ситуации единственным ориентиром для «безумца» оказывался конкретный прецедент: именно он формировал ожидания дворянина, диктовал возможные варианты действия, очерчивал границу тех культурно-правовых понятий, которыми можно было описать происходящее, определял реакцию публики на поведенческий сценарий мнимого больного.

В истории с Чаадаевым обнаружить прецедент не составляет большого труда. В 1836 г. предметом салонных разговоров в Москве была судьба французского дворянина, который был объявлен безумцем высшей волей, — его звали Жан-Батист-Альфонс Жобар⁹.

Жобар обладал двумя разными репутациями, в равной степени релевантными для чаадаевского сюжета: одну из них можно реконструировать на основе мемуарных источников, созданных весьма осведомленными москвичами, вторую — исходя из официальных документов, сохранившихся в архивных делах, связанных с московской фазой юридического разбирательства по делу Жобара.

Мы располагаем двумя подробными описаниями жобаровской истории — А. Я. Булгакова и И. А. Арсеньева. Соответствующий фрагмент из «Воспоминаний и современных записок Ал. Б-ва» создан в 1836 г., «Слово живое о неживых» Арсеньева написано позже, во многом по рассказам А. А. Арсеньева, отца мемуариста и известного московского старожилы. Кроме того, мы располагаем краткой запиской о Жобаре П. А. Вяземского, начертанной после 1855 г.

Булгаков рассказывал, что в Москве живет бывший профессор Казанского университета Жобар. Он был изгнан из Казани министром народного просвещения С. С. Уваровым, однако не подчинился, продолжал называть

себя профессором и сочинял дерзкие бумаги, в том числе на имя императора. Как следствие, Жобар был официально признан умалишенным. Француз потребовал провести освидетельствование, по итогам которого была установлена его совершенная вменяемость. Получив доказательство своей правоты, Жобар предложил судить за клевету Уварова и министра юстиции Д. В. Дашкова, которые к тому же, как он считал, должны были уплатить ему тридцать тысяч рублей «за моральный ущерб». Московский военный генерал-губернатор Д. В. Голицын пытался увещевать француза, однако тот своими остроумными ответами сумел снискать снисхождение московского начальника и уйти от наказания. Тем не менее вскоре Жобар был посажен Голицыным в тюрьму, а затем — в конце 1836 г. — выслан с жандармом за границу. В Москве Жобар стал известен в начале 1836 г. благодаря тому, что перевел на французский язык и послал Уварову стихотворение Пушкина «На выздоровление Лукулла»¹⁰.

Арсеньев, в свою очередь, отмечал, что Жобар долгое время жил в Петербурге и преподавал французский язык в учебных заведениях ведомства императрицы Марии Федоровны. Уваров, будучи министром, однажды посетил занятие Жобара, который обошелся с ним весьма фамильярно. Уваров рассердился и сумел добиться увольнения Жобара. Француз в отместку начал сочинять на Уварова пасквили, в том числе перевел «подражание латинскому» «на выздоровление Лукулла», в котором высмеял любовницу министра, которая, пользуясь протекцией Уварова, брала взятки с подрядчика дров на казенные учебные заведения¹¹. Более того, Жобар подал бумагу Николаю I с требованием подвергнуть Уварова уголовному наказанию. Тогда француза выслали из Петербурга, он перебрался в Москву искать справедливости — однако был вскоре выдворен Голицыным¹².

Рассказ Арсеньева отличается хронологической путаницей и содержательными лакунами, но тем не менее точки схождения между двумя мемуарными свидетельствами определить можно. Не считая общеизвестного факта, что своей славой Жобар во многом обязан переводу пушкинского стихотворения, можно выделить три ключевых события его биографии: во-первых, своими несчастиями Жобар был обязан конфликту с Уваровым, во-вторых, Жобар отличался невероятной дерзостью, в-третьих, окончательно справиться с ним сумел лишь Д. В. Голицын. Две составляющих репутации Жобара зафиксированы и в короткой записи Вяземского¹³.

По-видимому, с годами мнимое «безумие» Жобара забылось, однако в 1836 г. — как показывают воспоминания Булгакова — оно было как никогда актуально. И Булгаков, и Арсеньев проводят параллели между Жобаром и Чаадаевым. Арсеньев отметил, что Чаадаев покровительствовал Жобару как «жертве произвола»¹⁴, что имплицитно проецировалось и на его собственную судьбу. Булгаков же прямо называл Чаадаева «домашним, русским Жобаром», рассказ об истории Жобара непосредственно предшествовал описанию чаадаевского дела и как бы комментировал его. Оба подверглись одинаковому наказанию — назначены «безумцами», и оба являются «клеветниками России» — настоящим и потенциальным. Булгаков

писал о высланном Жобаре: «Я не удивлюсь ежели увидим его в числе журналистов изрыгающих яд свой на Россию». Рассказ о двух умалишенных подчеркнуто ироничен, а безумие обоих кажется Булгакову самым подходящим наказанием за дерзость и оскорбления в адрес России.

Между тем существовала вторая история Жобара, которая в основных пунктах не совпадала с версией московских мемуаристов. Об этом мы можем судить по архивным данным из канцелярий московских губернаторов. Отдельные моменты биографии Жобара остаются до сих пор непроясненными¹⁵, поэтому мы остановимся на истории его жизни чуть подробнее.

Жобар родился в 1794 г. во Франции, учился в Митаве, а в 1817 г. стал учителем французского языка в рижской гимназии. В 1820 г. он перешел на службу в Петербург, в Смольный институт, где получил в награду от Марии Федоровны золотую табакерку. Здесь же Жобар познакомился с М. А. Магницким, который в 1822 г. пригласил его в Казанский университет. 29 июня 1822 г. Жобар был утвержден ординарным профессором на кафедрах греческого языка и словесности и латинского языка, в 1823 г. он оставил кафедру классики, и ему была поручена кафедра французской словесности. Однако затем в его карьере происходит перелом¹⁶.

В «Записке по делу господина Жобара» 1834 г. читаем:

После двухлетней службы в Казанском Университете, во время которой он не однократно за усердие свое и за хорошую нравственность получал одобрение Начальства, маловажный спор с другим Профессором о достоинстве некоторых французских слов, в котором Ректор Казанского Университета Фукс несправедливо принял сторону сего последнего, был первоначально причиною всех неудовольствий и гонений, в последствии претерпленных Жобаром¹⁷.

Попечитель казанского учебного округа Магницкий в 1824 г. пожаловался на Жобара в Министерство народного просвещения, кроме прочего объясняя его поведение «безумием». Министр А. С. Шишков вскоре предписал уволить Жобара с надлежащим аттестатом и затем истребовал дело для особого рассмотрения. Француз был действительно уволен, однако с отрицательным отзывом и без надлежащих документов, что и послужило причиной длительного судебного разбирательства. Жобар был убежден в том, что его увольнение было незаконным, и продолжал считать себя профессором Казанского университета.

В 1828 г. правота Жобара была однозначно установлена. 27 декабря этого года Жобару было выдано увольнительное свидетельство от службы при Казанском университете, формальный же аттестат был обещан француз, когда дело его разрешится в Правительствующем Сенате. По случаю переноса дела в шестой департамент Сената Жобар в 1829 г. должен был отправиться в Москву. В Москве все обвинения против него были несколько раз признаны недоказанными; в 1831 г. было утверждено решение о его увольнении со дня объявления сенатского указа и о компенсации ему всех убытков, понесенных неполучением жалованья во время содержания под следствием, из сумм Казанского университета.

Однако здесь — по неизвестным причинам — в дело вмешался министр юстиции Д. В. Дашков. Будучи в Москве, он вынудил сенаторов отменить их решение, хотя, как отмечал в одном из документов Жобар, ни министр, ни сенаторы изменить сентенцию не имели права. Дашков, в прямом противоречии с законом, буквально навязал Сенату новый приговор — «оставить сие дело без дальнейшего исследования». Новый управляющий Министерством народного просвещения Уваров приказал лишить Жобара звания профессора. Однако тот не подчинился — ссылаясь на решение Главного правления училищ от 1828 г., в заключении которого говорилось, что раз у Жобара нет законного документа об увольнении, то его нельзя считать уволенным. В ответ на неповиновение Жобар был осужден на два месяца тюрьмы — в надворном суде его отказались даже выслушать. Тогда он обратился к императору, прося о правосудии, однако его просьбы до Николая не дошли. Жобар адресовался к А. Х. Бенкендорфу и также получил негативный ответ.

В августе 1833 г. Уваров отправил на имя Д. В. Голицына официальное отношение, из которого нам становится известна подоплека ссоры Жобара и Уварова. Так, Жобар подал Уварову письмо, наполненное «дерзкими и неприличными выражениями», а кроме того, продолжал называться профессором Казанского университета. Затем француз доставил два прошения на высочайшее имя, «исполненные жалобами, дерзкими и неуместными выражениями и бездоказательными извещениями на разные особы, высшие Государственные должности занимающие». Письмо Жобара Уваров представил в кабинет министров, который подтвердил справедливость решения не в пользу француз. Эта резолюция была 1 августа 1833 г. утверждена императором. Голицын должен был внушить Жобару,

что дерзость его в отношении к лицам, МОНАРШИМ доверием облученным... оставляются ныне без строгого наказания только потому, что все действия сии приемлются доказательством расстроенного положения умственных его сил... что если он будет вновь упорствовать и утруждать правительство новыми просьбами: то неминуемо уже подвергнется, как лишившийся рассудка, соответственному положению его заключению.

Так, не имея желания наказывать Жобара уголовно, Уваров воспользовался формулой Магницкого: Жобар на самом деле «сошел с ума». Между тем в ноябре 1833 г. Жобар написал оправдательную записку на имя Д. В. Голицына. В этой записке он сообщал, что сентенция кабинета министров, объявившего его безумцем и угрожавшего ему вечным заключением в доме умалишенных, противоречит закону — поскольку обвинение выдвинуто без предварительного освидетельствования.

Голицын вступился за Жобара: в 1834 г. он приказал составить для себя специальный меморандум о Жобаре. Автор меморандума пришел к выводу, что француз полностью невиновен. Этот текст был отправлен Уварову, который тем не менее отказался принимать во внимание доводы Голицына. Тогда Голицын обратился за помощью к Бенкендорфу, который внес записку на рассмотрение кабинета министров. В мае 1835 г. Уваров писал

московскому военному генерал-губернатору, что комитет министров остался при своем прежнем мнении. Уваров добавлял:

За сим обращаясь к вопросу: каким образом поступить ныне с Жобаром, Комитет находил, что дерзость его и неповиновение, если причина оных не может быть отнесена к совершенному расстройству умственных способностей, должны навлечь на него и соразмерное наказание; а потому и полагал: представить Вашему Сиятельству подвергнуть Жобара надлежащему освидетельствованию... и если он окажется действительно лишившимся рассудка, то и поступить с ним как с таковым; в противном же случае предать Жобара, как ослушника, Уголовному суду...

В ответ Голицын возражал:

Имею честь удостоверить Вас, М<илостивый> Г<осударь>, что бывший профессор Казанского Университета Жобар мне лично известен и находится в совершенно здоровом рассудке: следовательно не стоит никакой надобности свидетельствовать его в сумасшествии.

Освидетельствование тем не менее произошло 23 июля 1835 г. и установило, что Жобар разумен.

Сценарий с «умалишенным» не дал результатов, тогда власти решили объявить Жобара «иностранцем». Это выразилось в подключении к делу министра иностранных дел К. В. Нессельроде. В июле 1836 г. он писал начальнику московского гарнизона П. А. Толстому, что император повелел прекратить суд над Жобаром и выслать его из России, с воспрещением возвращаться обратно. Жобар не повиновался. 10 августа 1836 г. Нессельроде писал Толстому о том, что государь, узнав о неповиновении Жобара, повелевает содержать Жобара под арестом. В начале октября 1836 г. требование немедленной отправки Жобара за границу было повторено. Спустя две недели московский обер-полицмейстер Л. М. Цынский написал Голицыну, что Жобар с решением императора не согласился и потребовал копию с высочайшего повеления, если нет — то он «не иначе отсюда выедет, как разве его вышлют закованного в кандалы и с жандармами». Еще через десять дней Бенкендорф, обращаясь к Голицыну, назвал письмо Жобара «наполненным дерзостями и вовсе бессмысленным». Бенкендорф предлагал:

Призвав его, вновь ему объяснить всю непристойность его действий, и за тем объявить ему, что дальнейшее его упорство в исполнении ВЫСОЧАЙШЕЙ воли может быть принято не иначе как за помрачение рассудка или явное ослушание, и будет иметь последствием высылку его за границу под караулом.

Так оказались сведены все три пункта обвинения — Жобара следовало считать «умалишенным» «преступным» «иностранцем».

Затем в дело вмешался французский посол Проспер де Барант, однако и ему ничего не удалось поделать с Жобаром. Бенкендорф настоятельно

советовал Голицыну применить по отношению к Жобару силу. Наконец в начале декабря Голицын решился пойти на это. При всем том Жобар получил 2213 рублей, которые задолжал ему Казанский университет, и 4 января 1837 г. был отправлен из Москвы на границу. Деньги, отданные Жобару, взыскали затем с жившего в Одессе Магницкого, сумма поступила в Московское губернское правление лишь в 1839 г.

Как мы видим, эта версия биографии Жобара расходится с мемуарными свидетельствами: Уваров подключился к делу лишь на поздней его стадии, Голицын откровенно покровительствовал Жобару, а не наказывал его, наконец, дерзость Жобара проистекала из целой серии вопиющих нарушений закона, о которых мемуаристы вовсе умалчивали. Во втором случае история Жобара пересекалась с чаадаевской совершенно в ином контексте: противостояния московских и петербургских властей.

Оправдательная стратегия Жобара сводилась к двум основным пунктам (исключая откровенный эпатаж по отношению к Уварову): во-первых, сколь упорная, столь и безрезультатная апелляция к понятиям «закона» и «правосудия», гарантом которых является монарх (документы, поданные французом, пестрят выписками из Свода законов, а наиболее часто встречающийся термин в этих текстах — «justice»¹⁸); во-вторых, педалирование собственного дворянского статуса, который и делал легитимными призывы Жобара к соблюдению юридических норм¹⁹.

Аналогичным образом характерной чертой позиции московских властей в период чаадаевского дела была постоянная апелляция к правосудию. В декабре 1836 г. попечитель Московского учебного округа С. Г. Строганов даже планировал приостановить действие императорского распоряжения насчет цензора Болдырева, ссылаясь на то, что оно незаконно²⁰. В нарушении закона Голицын и Строганов обвиняли придворную «немецкую камарилью», а свою позицию описывали как следование «национальному принципу»²¹. Письма попечителя за тот период показывают, что Строганов воспринимал «милость» как возможность напрямую, не боясь наказания, говорить с императором. Смысл же обращения состоял в необходимости напомнить монарху о важности «правосудия»²². Парадоксальным образом, «милость» без «правосудия» не имела никакого смысла.

Узнав о своем «сумасшествии», Чаадаев прежде всего обратился к Строганову, так как Голицын в тот момент не было в Москве. В своих мемуарах о Чаадаеве М. И. Жихарев удивлялся этому поступку по двум причинам: во-первых, потому, что Чаадаев выставил себя трусом перед человеком, который затем многократно рассказывал о содержании их разговора; во-вторых, потому, что «неловко-холодный, малодаровитый и чопорно-посредственный» Строганов и не мог ему помочь как «человек отрицательных свойств»²³. Однако реконструкция контекста с мнимым сумасшествием Жобара проясняет, почему Чаадаев — по-видимому, осведомленный об отрицательном отношении к себе Строганова, хорошо знакомого с историко-софской концепцией Чаадаева по салонным беседам²⁴, — все-таки поехал к попечителю. Строганов не терпел вмешательства Петербурга в «московские» дела²⁵ и таким образом мог оказать Чаадаеву поддержку — подобно

тому, как Голицын опекал Жобара, о чем и Строганову, и Чаадаеву было известно.

Ошибка Чаадаева могла, вероятно, состоять в другом. Оправдываясь, он прибег к аргументации, не совсем очевидной для московского попечителя. Если Жобар доказывал свою невиновность через отсылку к правосудию и сословной справедливости, то Чаадаев в разговоре со Строгановым признал собственное безумие, «правосудия» же не искал. Чаадаев объяснял свой приговор в письме к И. Д. Якушкину от 19 октября 1837 г. именно милостью императора — «la grace»²⁶. Безоговорочная сдача всех позиций и отказ от причитавшихся по закону экспертиз освидетельствования в устах родовитого московского дворянина произвели на Строганова отрицательное впечатление. Строганов не скрыл негативного отношения к позиции Чаадаева от салонной Москвы, а в письме к своему помощнику Д. П. Голохвастову обозначил ощущения от встречи с автором «Философических писем» словом «полу-отвратительно»²⁷. Голицын, по возвращении из Петербурга, действительно помог Чаадаеву, однако его рвение по этому делу нельзя сравнить с его поддержкой Жобара.

Сюжет с сумасшествием Жобара позволяет сделать вывод о специфике дел, связанных с официальным «безумием». Особая юридическая практика, сложившаяся вокруг безумия в первой половине XIX в., могла служить поводом для актуализации и деформации традиционной для взаимоотношений монарха и дворянства проблематики — «милости» и «правосудия». Вместе с тем случай Жобара и чаадаевское дело демонстрируют, что указанная оппозиция в 1836 г. волновала лишь высший слой местной административной элиты, московское же дворянство воспринимало ситуацию с «безумцами» вне этого смыслового контекста.

С течением времени безумие в России все больше и больше стало идентифицироваться с болезнью и медициной, а чаадаевский вердикт обретал черты откровенной интеллектуальной репрессии против критически мыслящего общества. У истоков этой мифологии стоял сам Чаадаев. Его обеспокоенный брат Михаил 26 января 1837 г. писал ему:

Если объявление тебя сумасшедшим сделано неправильно, то так как тебе самому нельзя просить, — мой долг от своего имени просить где следует, но для этого надобно знать: как, кем ты объявлен сумасшедшим, — каким присутствием: местом или лицом, откуда последовал указ, как производилось следствие, и прочие все обстоятельства о которых ты меня не уведомил. Разумеется что если все происходило законным порядком, то и просить не о чем, и нельзя²⁸.

Чаадаев так и не поведал брату об этих обстоятельствах и в ответном, февральском письме ограничился замечанием, что все осуществилось в соответствии с законом, поскольку указ о его безумии отражал высочайшую волю²⁹. Воля монарха, таким образом, приравнивалась к высшему правосудию, которое невозможно было оспорить на основе Свода законов Российской империи и следовало интерпретировать через категорию

«милости», отменявшую формальный юридический порядок. В «Апологии безумного» Чаадаев усилил свой тезис: правительство, писал он, лишь исполнило свой долг по отношению к нему³⁰, то есть действовало единственно возможным образом.

Правовое содержание схожего дела Жобара дает ясное представление о том, сколь неправоуказан был приговор Чаадаеву именно с формально-процессуальной точки зрения. Более того, судьба Жобара показывает, что такого рода незаконным приговорам, даже отмеченным монаршей волей, вполне можно было сопротивляться, причем не без помощи московских властей. Во многом в письме к брату Чаадаев стремился избежать крайне невыгодного для себя разговора — о его малодушном поведении непосредственно после объявления вердикта. В дальнейшем свое столкновение с властью Чаадаев трактовал как борьбу правительства с нелояльным общественным мнением.

Как мы пытались показать, стремясь интерпретировать суть конфликта, Чаадаев реагировал на специфические обстоятельства собственного объявления умалишенным, которые открываются при исследовании материалов о безумцах в николаевскую эпоху, и прежде всего дела Альфонса Жобара.

Примечания

- ¹ Тынянов Ю. Н. Сюжет «Горя от ума» // Тынянов Ю. Н. Пушкин и его современники. М., 1969. С. 366–367.
- ² См., например, известное и показательное дело Т. фон Бока, изложенное в письмах начальника Главного штаба П. М. Волконского, в рапортах коменданта Шлиссельбургской крепости Г. В. Плуталова и в записках курляндского генерал-губернатора маркиза Ф. О. Пауллучи (ГАРФ. Ф. 109. Оп. 214. Ед. хр. 25, 27).
- ³ Наш вывод основывается на изучении дел об умалишенных 1820-х гг. из фондов московского военного и гражданского генерал-губернаторов в ЦИАМ (Ф. 16, 17).
- ⁴ Так, М. А. Дмитриев-Мамонов прежде всего считался умалишенным, поскольку был убежден в том, что его род по знатности не уступит императорскому. Далее, как отметил Ю. М. Лотман, «в беседе с Клейнмихелем, одним из присланных для его ареста офицеров, Мамонов отпустил колкости по адресу темного происхождения его рода и осмелся его службу: „Вступил со мною в разговор об отце моем и о моей службе, усмехаясь весьма часто“. В этом Клейнмихель увидал несомненный признак умственной болезни и приписал: „...как обыкновенно с сумасшедшими случается“» (Лотман Ю. М. Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 321). Схожую — «немедицинскую» — аргументацию безумия высказал митрополит Московский и Коломенский Филарет в письме к наместнику Троице-Сергиевой лавры архимандриту Антонию от 10 апреля 1838 г.: «Однажды в Москве, пришед накануне праздника от всенощной, в куче положенных без меня на стол пакетов, полученных с почты и не с почты, раскрыл я один, наполненный ужасными хулами на святое и покланяемое. Кто принес, было неизвестно; но по сочинению виден был человек умоповрежденный» (Митрополит Филарет в письмах к его духовнику, наместнику Троицкой Лавры, архимандриту Антонию // Русский архив. 1877. № 11. С. 315–316). См. также запись в дневнике М. В. Киреевской от 3 декабря 1846 г. о беседе с о. Макарием: «Он мне сказал: Вы живете в кругу в котором все умничают, — и есть безумные которые говорят: несть Бога! Но это явно безумные, — но и те, которые и умны не дают себе порядочно

- отчета во что они верят, им некогда» (ОР РГБ. Ф. 99. К. 25. Ед. хр. 11. Л. 18 об.; подчеркивание автора).
- ⁵ Свод данных о политических «сумасшедших» см.: *Нечкина М. В.* А. С. Грибоедов и декабристы. М., 1951. С. 353–358.
 - ⁶ Полн. собр. законов Российской империи с 1649 года. СПб., 1830. Т. XXVI: 1800–1801. С. 618 (именной указ от 23 апреля 1801 г. «О непредании суду поврежденных в уме людей и учинивших в сем состоянии смертоубийства», в частности, в этом документе читаем: «...считаю нужным заметить вам, что в сем случае надлежало бы только посредством Земской Полиции и Врачебной Управы удостовериться, действительно ли сделал он сие в сумасшествии, и по удостоверению сему отдать его в дом безумных, суду же предавать не было никакого основания; ибо на таковых нет ни суда, ни закона»).
 - ⁷ Подробнее см.: *Баженов Н. Н.* История Московского Долгауза, ныне Московской городской Преображенской больницы для душевно-больных. М., 1909. С. 61–65, 124.
 - ⁸ Шемякин суд в XIX столетии: Записки Д. Н. Бантыш-Каменского // *Русская старина*. 1873. № 6. С. 769. Схожая история произошла с К. Ф. Калайдовичем: «В 1814 году Калайдович занимался, между прочим, Суздальским краем, и в конце этого года ездил во Владимир, но там вышел с ним какой-то „особенный случай“, слухи о котором быстро распространились, и Калайдовичу угрожало „официальное наказание“. В чем, однако, заключался этот „особенный случай“ остается не разъясненным. Знаем только, что 1-го февраля 1815 года отец Калайдовича объявил своего сына сумасшедшим и до половины июля продержал его в доме умалишенных: а затем отправил его в Николо-Песношский монастырь, где он и прожил с 16-го июля 1815 года по 16-е июля 1816 года» (*Барсуков Н. П.* Жизнь и труды П. М. Строева. СПб., 1878. С. 21).
 - ⁹ В высшей степени релевантной для восприятия «безумцев» московской дворянской публикой в 1830-е гг. была и история гр. М. А. Дмитриева-Мамонова, которая, впрочем, требует специального исследования (о ней см.: *Лотман Ю. М.* Матвей Александрович Дмитриев-Мамонов — поэт, публицист и общественный деятель).
 - ¹⁰ РГАЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 8 об.—9, 29–29 об.; о Жобаре и Пушкине см.: *Черейский Л. А.* Пушкин и его окружение. Изд. 2-е. Л., 1989. С. 155–156.
 - ¹¹ Жену обштитывать не буду,
И воровать уже забуду казенные дрова.
(«Pourtant je cesserais d'escroquer ma pouce, Et ne volerais plus le bois de la couronne», цит. по оригинальному письму Жобара Уварову от 13 января 1835 г.: ОПИ ГИМ. Ф. 17. Оп. 1. Ед. хр. 83. Л. 261 об.).
 - ¹² *Арсеньев И. А.* Слово живое о неживых. (Из моих воспоминаний) // Исторический вестник. 1887. № 2. С. 348–349.
 - ¹³ «Жобар был где-то преподавателем французского языка. Вскоре Уваров уволил, или выключил его из службы, с тех пор Жобар преследовал его своими грамотами, перевел и послал (?) ему известную оду Пушкина на выздоровление Шереметева. Жаловался официально и требовал суда за отставку свою и проч. и проч.» (РГАЛИ. Ф. 195. Оп. 1. Ед. хр. 1908. Л. 6).
 - ¹⁴ *Арсеньев И. А.* Слово живое о неживых. С. 349.
 - ¹⁵ О биографии Жобара см., прежде всего: *Костин А. А., Костина Т. В.* Жобар Альфонс Клавдиевич // Иностранные профессора российских университетов (вторая половина XVIII — первая треть XIX в.). Биографич. словарь. М., 2011. С. 90–92; там же см. библиографию.
 - ¹⁶ История московской фазы разбирательства вокруг Жобара реконструируется на основе дел: «О высылке за границу бывшего профессора Казанского Университета Жобара. 1832–1841 гг.» (ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 31. Ед. хр. 993. Л. 16–18, 30–35 об., 60–77, 85–95, 100–101, 105–107, 113–115 об., 123–124, 125–125 об., 129–129 об., 132–133 об., 149, 156, 163, 170–170 об., 202–205) и «О предании суду французского уроженца А. Жобара за неподчинение распоряжению начальства о наименовании себя профессором Казанского университета» (ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 31. Ед. хр. 701. Л. 2–12).

- ¹⁷ По мнению Е. А. Вишленковой, отставка Жобара объяснялась тем, что его «слова и действия были направлены против университетской семейности» (*Вишленкова Е. А.* Казанский университет Александровской эпохи: Альбом из нескольких портретов. Казань, 2003. С. 58).
- ¹⁸ Подробнее см. оправдательную записку Жобара от 8 ноября 1833 г., адресованную Д. В. Голицыну: ЦИАМ. Ф. 16. Оп. 31. Ед. хр. 993. Л. 30–31.
- ¹⁹ Показательно, что Жобар накануне отъезда разослал многим москвичам карточку, где, в частности, аттестовал себя так: «Alphonse Jobard, noble russe, sujet français» (см.: *Булгаков А. Я.* Воспоминания и современные записки Ал. Б-ва. Часть VIII // РГАЛИ. Ф. 79. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 29).
- ²⁰ См.: ОПИ ГИМ. Ф. 404. Оп. 1. Ед. хр. 81. Л. 70–71 об.
- ²¹ См. записку С. Г. Строганова к Д. В. Голицыну от 2 января 1837 г.: РГАДА. Ф. 1278. Оп. 1. Ед. хр. 173. Л. 60–60 об.
- ²² Подробнее о «милости» и «правосудии» см., например: *Неклюдова М. С.* «Милость / правосудие»: о французском контексте пушкинской темы // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000. С. 204–215.
- ²³ *Жихарев М. И.* Докладная записка потомству о Петре Яковлевиче Чаадаеве // Русское общество 30-х годов XIX в.: Мемуары современников. М., 1989. С. 102. Подробнее см.: *Велижев М. Б.* Комментарий // Чаадаев П. Я. Избр. труды. М., 2010. С. 896–897.
- ²⁴ Там же. С. 505.
- ²⁵ См.: *Велижев М. Б.* «L'affaire du Télescope»: письма С. Г. Строганова к С. С. Уварову (октябрь 1836 г.) // Пушкинские чтения в Тарту. 4. Тарту, 2007. С. 300–317.
- ²⁶ *Чаадаев П. Я.* Избр. труды. М., 2010. С. 446.
- ²⁷ Там же. С. 896.
- ²⁸ Там же. С. 834.
- ²⁹ Там же. С. 443.
- ³⁰ Там же. С. 293.

«В Херсонскую их! Пусть их там живут!»: направление походов Чичикова*

*Карла Мария Соливетти
(Рим, Università Roma Tre)*

Прочтение «Мертвых душ» в свете поворота к «топографическому», или «пространственному», подходу («topographical», «spatial» turn) позволяет по-новому взглянуть на многие вопросы поэмы, толкуя ее как объект и медиум социального, культурного, административно-политического, морально-правового и других пространств. Текст в такой оптике выглядит как палимпсест, слои которого сформированы множеством культурных влияний, дисциплинарных практик и т. п. [Certeau]. Взятые вместе, они образуют феномен «производства пространства», где вымысел не воспроизводит реальность, а актуализирует новые невыраженные виртуальности, которые могут взаимодействовать с реальностью и трансформировать ее [Lefevre; Westphal 2000]. Романский жанр оказывается синонимичным административно-политической практике конструирования нации (nation-building): и в том, и в другом случае по определенным правилам и принципам генерируется «воображаемое сообщество» [Андерсон 2001]. Писатель как демиург художественного пространства уподобляется фигуре правителя: они имеют одинаковую пространственную диспозицию (центр, иерархический верх и т. д.).

«Топографический» подход по своему существу был очень близок Гоголю. Это связано не только с впечатляющей широтой географического, геополитического, этнокультурного охвата его произведений (Малороссия, Петербург, русская провинция, Рим, Париж), но и с тем, что он верил: природный ландшафт и климатические условия определяют «дух народов», вектор их исторического развития, выбор государственного устройства, форм и стилей правления. Подчеркивая своеобразие равнинной и степной Малороссии, Гоголь пишет:

<...> прежде всего нужно бросить взгляд на географическое положение этой страны, что непременно должно предшествовать всему, ибо от вида земли зависит образ жизни и даже характер народа. Многое в истории разрешает география [Гоголь VIII: 45].

О пристальном внимании писателя к «пространству» свидетельствует внушительный объем подготовительного материала к лекциям на кафедре всеобщей истории Петербургского университета, к предполагаемым трудам

* Статья представляет собой продолжение и развитие идей, частично сформулированных в предыдущих работах [Соливетти 2009; Соливетти 2010; Соливетти, Марченков; Соливетти 2011а; Соливетти 2011б; Соливетти 2012].

по истории и географии («живой географии» [Гоголь: IX, 642]), к сведениям, заочно собираемым для литературных произведений. Эти заметки выполнены с маниакальной тщательностью: наброски, схемы и таблицы с таксономической точностью систематизируют данные языка, русской и украинской этнографии, флоры и фауны [см. также: Неизданный Гоголь 2001].

Как правило, критика оставляет за кадром эти документы, обращая внимание в первую очередь на этнографические элементы, присутствующие в работах об Украине и Петербурге. Более глубокий анализ геополитических, этнокультурных и климатических аспектов предпринимался в связи с отрывком «Рим», где Гоголь приписывает римлянам тот идеал «красоты», который в русской культуре является этико-эстетической категорией: в «прекрасном человеке» духовные данные гармонично сочетаются с материальными. В «Риме» климатические условия и культурная атмосфера Вечного города в течение веков «сформировали» артистический характер и менталитет его жителей, образующих «патриархальное общество», в основе которого лежат человеческие отношения, что позволяет индивидууму не противопоставлять себя народу, а сливаться с ним [Лотман: III, 70]. В отличие от многих российских мыслителей, аксиологически нагружающих ось «Запад — Восток», для Гоголя принципиально важной является оппозиция «Юг — Север», при которой Диканька и Украина в целом противопоставляются Петербургу, а солнечный Рим — пасмурным Петербургу и Парижу, городам, интерпретируемым обычно критикой в свете оппозиции «традиция — прогресс».

Именно оппозиция «Юг — Север» важна для интерпретации «Мертвых душ». Гоголь не нашел языка для описания возрождения Чичикова, но аллюзии на эту возможность, пусть даже зашифрованные, выраженные с помощью метонимии, синекдохи или «сплетни», можно уловить уже в первом томе — в форме указаний на цели его путешествия, на некоторые точки его маршрута и, следовательно, приблизительное положение города NN.

Мы исходим из неоднократно цитировавшегося разговора двух мужиков в зачине поэмы:

«Вишь ты», сказал один другому, «вон какое колесо! Что ты думаешь, доедет то колесо, если б случилось в Москву, или не доедет?» — «Доедет», отвечал другой. «А в Казань-то, я думаю, не доедет?» — «В Казань не доедет», — отвечал другой» [Гоголь VI: 7].

На первый взгляд, смысл этого незначительного диалога исчерпывается косвенным указанием на географическое положение места действия, которое ближе к Москве, нежели к Казани, и намеком на примечательность колеса через указание на некий сбой, неполадку. Но почему для измерения дальности расстояния выбирается именно этот собственно татарский город, а не, скажем, Петербург, когда дальше в тексте говорится, «что город был не в глуши, а, напротив, недалеко от обеих столиц» [Гоголь VI: 206]. Этот диалог не проясняет ни местоположения города NN, ни цели путешествия героя; скорее, в нем содержится, как всегда у Гоголя, амбивалентный намек

и на бестолковые речи жителей города, и на то место, куда Чичиков не доедет. «В Казань [Наказань?] не доедет!» — комментирует Андрей Белый вышеприведенный диалог, выстраивая фонетико-семантическую цепочку, в которой Казань, название города (топоним, восходящий к татарскому «котел» [Фасмер II: 150]), ассоциируется с *на-казань* и *наказанье*, создавая впечатление, что этот город предстает для Гоголя как место мучения-наказания [Белый: 102]. Казань в эпоху Московской Руси воспринималась как знак крайней удаленности, как нечто, находящееся за пределами Ойкумены, как знак инаковости [Виролайнен: 174–176]. Взятие этого города, находившегося некогда на границе русских земель, запечатлено в русском сознании как религиозно-историческая победа Ивана Грозного над татарами-мусульманами, символически сопоставимая со взятием Константинополя [Плюханова: 177–190].

Еще более ярким свидетельством геополитической и историко-культурологической интуиции Гоголя является упоминание Херсона, важнейшего города в символическом и конкретном пространстве «Мертвых душ», зеркального по отношению к Казани. Херсон расположен на территории, символизирующей историко-религиозный хронотоп российского государства, победу православного мира над очередным татарским ханством. Херсон, контаминируемый с Херсонесом Таврическим, рассматривался как колыбель русского православия, наследие греко-византийской ветви христианства. Завоевание Крыма и граничащих с ним территорий в эпоху Екатерины II являлось еще более важной и значимой победой для православия и всей империи, чем взятие Казани. Как показал Д. С. Лихачев, ось «Север — Юг» имела для России еще большее религиозное, культурное и геополитическое значение, чем ось «Восток — Запад»: она восходила к «пути из варяг в греки», соединявшему Север с Югом от Ладоги до Херсонеса [Лихачев: 22].

Таким образом, Херсон и Казань в поэме Гоголя могут рассматриваться как геополитические пространства, которые, наряду с Москвой, обозначают символические границы русского мира в изображении Гоголя.

Херсонская губерния впервые упомянута в восьмой главе. Сначала это импровизированный (и как будто ложный) ответ Чичикова председателю Ивану Григорьевичу на вопрос о том, куда намечен вывод купленных крестьян, затем в тексте пять раз встречается выражение «херсонский помещик» — как сплетня, циркулирующая по городу и создающая Чичикову репутацию «херсонского помещика», и сам Чичиков, в моменты вдохновения, действительно считает себя «решительно херсонским помещиком» [Гоголь VI: 152].

Ловкий литературный прием — характерная для Гоголя игра, создающая комический эффект и вместе с тем атмосферу неопределенности благодаря двойной диалектике истины и лжи — проявляется здесь на двух уровнях: на уровне читателей и на уровне несведущих жителей города NN. Повторяющееся определение Херсонской губернии как поместья Чичикова, несуществующего, как это известно читателю, механически побуждает последнего воспринимать город Херсон как воображаемую, выдуманную

цель путешествия. Таким образом от читателя ускользает, что в последней, «ретроспективной» главе поэмы, содержащей биографию главного героя, Чичиков уже заранее избрал Херсон для переселения мертвых душ:

А главное, то хорошо, что предмет-то покажется совсем невероятным, никто не поверит. Правда, без земли нельзя ни купить, ни заложить. Да ведь я куплю на вывод, на вывод; теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! в Херсонскую их! пусть их там живут! [Гоголь VI: 240].

Иначе обстоит дело с жителями провинциального города, не знающими истории покупки умерших крестьян и верящими в то, что поместье Чичикова и цель его путешествия — в Херсонской губернии. В поэме представлено гротескно-ироническое, детализированное описание городских «толков, мнений, рассуждений» об осуществимости или неосуществимости чичиковского проекта переселения крестьян «на новую землю». Согласно пересудам, это зависит и от моральных качеств крестьян, и от их управителя, и от характеристик нового пространства. Среди разброса мнений особенно интересны высказывания двух важных особ, которые можно считать предвосхищением возможного искупления Чичикова. Один из них утверждает, что новая местность окажет влияние на поведение крестьян:

Нужно принять во внимание, что вот *тут-то и есть мораль, тут-то и заключена мораль*: они теперь негодяи, а, переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться *отличными подданными*.

А философ-почтмейстер наиболее четко формулирует предстоящую «священную обязанность» Чичикова: ему «предстоит *священная обязанность*, <...> он может сделаться среди своих крестьян *некоторого рода отцом*, <...> ввести даже *благодетельное просвещение* (курсив мой. — К. С.) [Гоголь VI: 155–156].

По сути дела, эта оживленная дискуссия воспроизводит начальную сцену первой главы, в которой двое мужиков спорят о «кривом колесе» и о его неспособности преодолеть большие расстояния: здесь вместо Москвы и Казани присутствует, точнее, подразумевается Херсон: *доедет ли Чичиков со своими крестьянами до Херсона?*²

Чтобы понять взаимопротиворечивое, но и принципиально важное значение этих рассуждений, на первый взгляд, комических и бесполезных для читателя, необходимо учитывать неоднозначность отсылки к Херсону как топониму. С одной стороны, перед глазами читателей и персонажей возникает реальный образ малоосвоенных территорий на южных окраинах империи, вокруг которых появляются легенды о создании для переселенцев особо благоприятных условий, обеспечивающих им личную свободу, т. е. освобождение от крепостной зависимости. С другой стороны, Херсонская губерния ассоциируется с так называемыми «потемкинскими деревнями», созданными графом Григорием Потемкиным-Таврическим при подготовке

к путешествию Екатерины II в Крым¹. За фигурой херсонского помещика на отдаленном историческом фоне встает фигура новороссийского губернатора, и таким образом Гоголь добивается резонирования литературного сюжета с историческим сюжетом, хорошо известным российским читателям. Наконец, в-третьих, — и это, пожалуй, наиболее тонкая метафорическая связь: название южноукраинского города Херсона отсылает к Херсонесу Таврическому.

Гоголю было необходимо найти топоним, который указывал бы не только на природное и социально-историческое, но также и на сакрально-метафизическое пространство, способное выступить символом христианского преображения нации, символом возврата «мертвых душ» — крестьян-христиан — к утраченному ими истоку высшей духовности. Как сама Херсонская губерния, так и ее название весьма подходили для замысла Гоголя.

Название *Херсон* обладало мощным символическим потенциалом. Указ Екатерины II от 9 сентября 1775 г. о создании Херсонской и Славянской епархий с полной очевидностью раскрывал значение имени нарекаемого города и его епархии:

Наречением сим возобновляем мы также и те знаменитейшие названия, которые от глубокой древности сохраняет Российская история, что наш народ есть единоплеменный и сущая отрасль древних славян, и что *Херсон был источник христианства* (курсив мой. — К. С.) для России, где по восприятии князем Владимиром крещения, свет благодатныя веры и истинного богослужения просиял и насажден в России [цит. по: Зорин: 105].

Стоит обратить внимание на то, что здесь сама Екатерина II называет Херсон, а не Херсонес, да и Потемкин осторожно размывает различие между двумя городами, когда пишет императрице: «Таврический Херсон — источник нашего христианства, а потому и людскости, уже в объятиях своей дщери. Тут есть что-то мистическое» [цит. по: Зорин: 100]. В рамках «греческого проекта» Екатерины II Херсон намеренно отождествлялся с греческим Херсонесом-Корсунью, колыбелью русского православия, а Херсонский край приобщался к Тавриде, которая «предстательствовала» за греческий мир в составе России. Греция, Константинополь и византийское благочестие, попранные турками, должны были возродиться благодаря тому историческому движению, которое поощряла официальная политика Российской империи [см.: Гончарова 2004: 78–81 и Гончарова 2008: 7–24]. Но не только это: в представлении Екатерины II и Потемкина, этот край, «наконец восстановивший свою российскую и христианскую природу, становится прообразом грядущего земного рая» [цит. по: Зорин: 114–115].

Подобное смешение геополитических, сотериологических и историко-культурных проекций соответствовало замыслу поэмы Гоголя². Если путь Чичикова — это блуждание по физическому и социальному пространствам ради спиритуального поиска и даже духовного водительства, то Херсон-Херсонес — это его главный ориентир. И если гоголевская поэма замышлялась как движение из ада в рай, то гипотетически намеченное движение

Чичикова в Херсонскую губернию составляло в некотором роде параллель не только общему вектору «божественной комедии» Гоголя, но и тому «пути на пользу», что совершила Екатерина II, отправляясь в странствия по «Новороссии».

Историческая эпоха Екатерины II весьма привлекала внимание Гоголя, который уже с 1830 г. работал не только над книгой Грибовского «Записки о императрице Екатерине Великой», а также и над другой документальной литературой о правительнице и Потемкине (книги заказывал даже из Рима) [Морозова 1993: 121–125]. Образ самой императрицы несколько раз появляется в «Вечерах на хуторе близ Диканьки»; кроме того, некоторым своим наброскам Гоголь дает название «Книга всякой всячины, или Подручная энциклопедия», которое отсылает к названию журнала, редактировавшегося Екатериной II, «Всякая всячина». Наконец, Гоголя не могли не привлекать высказывания Екатерины о том, что смысл ее законодательской деятельности заключается в том, чтобы развивать добрые свойства человеческой природы и подавлять дурные:

...вся Наука законов состоит в обращении людей к добру, в препятствовании и уменьшении зла и в отвращении той беспечности, коя последует во всем правительстве от привычки и нерадения.

В «Уставе благочиния или полицейском» от 8 апреля 1782 г., например, говорилось:

Не чини ближнему, чего сам терпеть не можешь <...> В добром помогите друг другу, веди слепого, дай кровлю неимеющему, напои жаждущего <...> с пути сошедшему указывай путь [цит. по: Томсинов: 218].

Тем самым утверждалось, что законы имеют воспитательную функцию и призваны проповедовать христианскую мораль. Не удивительно, что в 1842 г. Гоголь призывает П. А. Вяземского заняться написанием книги о царствовании императрицы, поскольку ее эпоха заключает в себе «почти волшебный ряд чрезвычайностей, которых образы уже стоят пред нами колоссальные, как у Гомера, несмотря на то, что и пятидесяти лет еще не протекло» [Гоголь XII: 106].

Забавные истории и подробности знаменитого путешествия Екатерины II в Крым были с детства хорошо известны Гоголю (см.: [Манн: 32–39, 48–51]). Факты и разного рода сведения, относящиеся к этому историческому периоду и к вышеупомянутому путешествию, на наш взгляд, проливают свет на происхождение отдельных сцен и сюжетных поворотов, встречающихся в «Мертвых душах». Присутствие целого ряда внешне незначительных деталей в поэме может получить дополнительный смысл благодаря сопоставлению с архивными записями и публикациями о путешествии Екатерины II. Приведем лишь несколько наиболее красноречивых «совпадений» при описаниях литературного маршрута Чичикова и реально-исторического — Екатерины II.

Название, данное путешествию императрицы («На пользу России»), равно как обозначение земель, завоеванных Потемкиным (Новороссия), совпадают с миссией, определившей жизнь Гоголя и переданной им своему герою: быть полезным родине, приближая рождение «новой России». Главной целью путешествия Екатерины II, с великой роскошью организованного Потемкиным, было продемонстрировать главам европейских держав, приглашенным участвовать в нем, размах, богатство, военную силу и влияние, которые наконец обрела на карте Европы Российская империя — главная защитница христианства. Как было уже сказано, конечной целью передвижений Чичикова должно было стать переселение его крестьян в Херсон, в Новороссию, географические и сакральные характеристики которой обусловили бы его и его крестьян духовное возрождение, предназначенное распространиться затем — как во времена христианизации — на всю страну.

Параллели между «потемкинскими деревнями» и свойствами социально-символического пространства, в котором блуждает герой «Мертвых душ», только на первый взгляд выглядят исключительно пародийно-сатирическими. В мире города NN все оказывается не тем, за что себя выдает: лгут, искривляются, переименовываются вещи, люди, события, слова, дороги и т. д. Как известно, с тем же сталкивалась и Екатерина II: путешествие, превращенное потомками в исторический анекдот и постфактум названное «галлюцинацией» [цит. по: Брикнер: 498], современниками воспринималось несколько иначе. И Гоголь в своей поэме сознательно обыгрывает амбивалентность образа екатерининского «пути на пользу», придавая черты сходства с ним чичиковских странствий.

Другой пример прямой переключки екатерининского и чичиковского путешествий — пресловутая беда с колесами. Как известно, во время крымского путешествия одна из 14 карет императорского кортежа сломалась, и ее оставили в Екатеринославе (ныне Днепропетровск), где она до сих пор является экспонатом местного этнографического музея. Вполне возможно, что диалог подвыпивших мужиков о ненадежном колесе брички Чичикова появился в поэме Гоголя из реального эпизода с поломкой позолоченной кареты.

Грандиозный театрализованный прием, оказанный Екатерине II на всех этапах ее путешествия, заранее готовился местными властями, отдававшими специальные указания покрасить дома и ограды, подготовить дороги и организовать развлечения для царицы. Губернатор Курска и Орла, Франц Кличка, озабоченный плохим состоянием вверенной ему территории, внезапно умер от волнения [Степанов]. В гоголевском тексте страх и чувство вины, охватившие городские власти в связи с назначением нового губернатора и тайной личности и целей Чичикова (вначале принятого тепло и празднично), «неизвестно по какой причине больше всего подействовали на бедного прокурора», который «пришедши домой, стал думать, думать и вдруг, как говорится, ни с того ни с другого, умер» [Гоголь VI: 209].

Интересно отметить также, что некоторые города, так или иначе упомянутые Гоголем в связи с Чичиковым или с городом NN, фигурируют

в описаниях возвратного путешествия императрицы из Крыма в Петербург³: Тула, Торжок, Москва, не говоря уже о Херсоне как цели, к которой устремлены проекты того и другой. Эти города, возможно, дают указание, хотя и приблизительное, на положение города NN.

Разумеется, мы допускаем, что у города NN не было прототипа, что это чисто собирательный образ, что Гоголь преднамеренно опускает название, дабы повествование не превращалось в сатиру с конкретным адресатом, а современники автора могли обнаружить черты NN в тех провинциальных городах, где они проживали. Однако при наложении известных нам фактов — содержащихся в поэме, относящихся к биографии Гоголя и связанных с путешествием Екатерины II, с административно-политическими реалиями эпохи — у исследователя возникает соблазн построить гипотезу, правдоподобность которой верифицируется через непротиворечивую стыковку разрозненных сведений как культурного, так и реально-исторического порядка.

Зная любовь Гоголя к тайнам, ребусам, литературному, историческому и религиозному символизму, почему бы не предположить, что оброненные вскользь подсказки несут особую, значимую для автора, смысловую нагрузку? И если так, то имеются резоны хотя бы частично реконструировать путь Чичикова и в конечном счете выяснить контуры того историко-провинциального маршрута, который Гоголь предначертал для возрождения России, и тем самым определить приблизительную географическую зону, где мог бы быть расположен город NN?

Что нам известно о географии передвижений Чичикова? Прежде чем начать свои странствия в поисках ревизских душ и менять города один за другим, он (после окончания училища) определился в казенную палату городка, о коем автор высказался как о дальнем захолустье. В палате служил под начальством «престарелого повыгчика», надув которого получил «хлебное местечко», устроился в «комиссию для построения какого-то казенного весьма капитального строения». Смена начальства вынудила героя «сызнова начать карьеру» и переменить две-три должности в короткий срок, пока, наконец, он не попал «в службу по таможне», где быстро преуспел и даже получил чин коллежского советника. Точно назвать город, где это случилось, вряд ли возможно, однако по косвенным признакам (недалеко от границы, шанс обзавестись голландскими рубашками и брабантскими кружевами, репутация грозы «польского жидовства») допустимо предположить, что речь идет о таможне, похожей на Брест-Литовскую (таможня там была учреждена по екатерининскому указу 8 августа 1795 г.), находившейся на оживленном Московско-Варшавском торговом тракте. Гоголь мог наблюдать воочию работу таможенников, поскольку при путешествиях в Европу пересекал границу именно в Брест-Литовске [Манн: 581].

Автор поэмы обиняком, между делом, обмолвился (в проходной сцене разговора героя с «приятной, но зевающей от скуки блондинкой»), что главному герою доводилось бывать в Симбирской, Рязанской, Пензенской, Вятской губерниях. Нам не дано восстановить последовательность, с которой герой побывал в этих регионах. Это и неважно. Логично предположить,

что, начав движение из наиболее удаленной губернии — Вятской (т. е. — с северо-востока⁴), чичиковская бричка постепенно двигалась в сторону юго-запада. Только катилась она не *по прямой*, как должно (по прямой линии от Вятки до Херсона, через Казань, Симбирск, Пензу, с северо-востока на юго-запад), а будто кружа, сбиваясь с дороги из-за кривого колеса брички. Следовательно, направляясь к северу, Чичиков посещал и Москву (где была приобретена знаменитая шкатулка); быть может, он также побывал в Торжке (где, по всей видимости, были куплены сафьяновые сапоги с цветными вставками). Этому сбою, промедлению, заколдованному кружению, символом которого становятся события в губернской округе города NN, Гоголь придает моральное, религиозно-нравственное значение: и «не святой и не негодяй» Чичиков, и Русь, вместо следования прямому пути христианской Истины вечно теряются, запутываются в искореженном ложью социальном пространстве.

Из других подсказок в тексте встречаем намек на близость Тулы (ничем не мотивированно появляется и исчезает юноша в манишке с «тульской булавкою с бронзовым пистолетом» [Гоголь VI: 7]) и на Рязань (два раза появляется в тексте также быстро промелькнувший рязанский поручик «большой, по-видимому, охотник до сапогов, потому что заказал уже четыре пары и беспрестанно примеривал пятую» [Гоголь VI: 153]). Последний город нужен не только для того, чтобы ввести в текст еще одну точку в географическом пространстве поэмы, а для того, чтобы зафиксировать внимание на сапогах, приобретенных путешественником, судя по всему, в городе NN. Так, косвенным образом Гоголь метонимически указывает на то, что в этом городе, как свидетельствуют «почти смытые дождем вывески», торгуют, помимо спиртного и одежды, также «кренделями и сапогами» [Гоголь VI: 11]. Заметим, что сапоги много раз появляются в тексте и были нарисованы самим Гоголем на обложке первого издания «Мертвых душ».

Более точных примет Гоголь не дает, но из всего этого можно предположить, что город NN находится в зоне, где пересекаются маршруты странствий Чичикова и путь Екатерины II по возвращении из Крыма, где-нибудь в центральных старорусских губерниях. Учитывая и сопоставляя десятки разнопорядковых данных (потенциальное количество ревизских душ, законодательные акты, назначения генерал-губернаторов, сведения об эпидемиях, практике делопроизводства и многое другое), исследователь, выступающий под псевдонимом «Срусое», методом исключения считает самой правдоподобной кандидатурой на роль NN Нижний Новгород⁵. К такому же выводу еще в 1970-х годах приходил С. Шварцбанд [Шварцбанд]. Для последнего решающее значение имели подсказки в виде удвоенного N, реплика кучера дочери губернатора в сторону чичиковской брички («Отсаживай, что ли, нижегородская ворона!»), ехавшей от Ноздрева к Собакевичу, а также другие косвенные данные (сольвычегодские и усть-сысольские купцы, бегство крепостного Степана Плюшкина в Царевококшайск и др.).

Не ставя под сомнение эти рассуждения, а, напротив, желая добавить к ним дополнительные соображения, мы бы указали на ряд других, небезынтересных обстоятельств.

Сам Гоголь посещал некоторые губернские города центра России (Тулу, Курск, Орел, Харьков во время поездки из Москвы в Полтаву и др.). Пребывание в Курске было для него самым длительным. Недельная задержка там (на пути из родового имения в Санкт-Петербург) была связана с поломкой экипажа (см. письмо П. А. Плетневу от 9 октября 1832 г.). Это совпадение с начальным эпизодом «Мертвых душ» и с путешествием Екатерины II можно было бы считать случайным. Но есть и другие совпадения. Возможно, рязанский поручик примеряет сапоги, купленные в городе NN. Курск же издавна славился выделкой кожи и торговлей кожаными изделиями. Кстати, в том же Курске (точнее, в 27 верстах от города) находилась одна из самых старых и многолюдных ярмарок империи (помимо Нижегородской и Ирбитской), а в городе NN тоже была ярмарка, во время которой подрались сольвычегодские и усть-сысольские купцы (см.: [Гоголь VI: 193]). В Курске два дня гостила по возвращении из Тавриды Екатерина II. Следует отметить, что именно она отдельным указом от 23 мая 1779 г. учредила Курскую губернию в качестве самостоятельной административной единицы (Курск стал столицей 15 уездов) и, соответственно, она же назначала первого генерал-губернатора. По преданиям, в беседах с курскими крестьянами императрица «лично советовала также переселяться в плодородный вновь завоеванный Новороссийский край, говоря, что им будут там рады и земли дадут сколько кому угодно» [Добровольский].

Перечисляя все эти совпадения, мы, как это уже было сказано, не хотим однозначно отождествлять город NN с конкретным местом, но хотим лишь определить зону, где находится и Чичиков. Учитывая и другие возможные девиации, очевидно, он направляется в сторону Украины — родины богатей, свободных и смелых казаков, зоны чернозема, плодородие которой является символом потенциального возрождения. Смежное пространство между севером и югом, как указывает сам Гоголь в начале II тома «Мертвых душ» («<...> север и юг растительного царства собрались сюда вместе. Дуб, ель, лесная груша, клен, вишняк и терновник, чилига и рябина, опутанная хмелем» [Гоголь VII: 8]), находится в центре древней Руси, «на пороге Украйны», как «на пороге» стоит и сам Чичиков, перед которым открывается возможность выбора пути ко злу или к добру.

Если взглянуть на карту, то все упомянутые города находятся в пределах географического и символического пространства «Мертвых душ», т. е. в пространстве Киевской Руси и Московии, между Херсоном на юге и Москвой и Казанью на севере и на востоке — города, которые стоят как символические и конкретные границы гоголевской Руси. Напомним, что Гоголь считал естественные границы и формы земли «священными», и «изменение их неминуемо должно навлечь несчастье на народ» [Гоголь VIII: 28]. Тогда становится понятным, почему Европа и Петербург, который ей подражает (как провинция, в свою очередь, подражает столице), характеризуются отрицательно. Петербург олицетворяет навязывание образа жизни, чуждого патриархальному обществу, тесно привязанному к своим социальным и религиозным традициям, для которых само возведение нового «искусственного» города представляло вызов природе и «священным» тер-

риториальным границам России. Екатерининский проект расширения границ на юге и занятия плодородных черноземных земель для Гоголя выглядит противоречащим геополитическому вектору развития империи Петра I (на север, к Балтике). Двигая страну в сторону Новороссии, царица как бы возвращала Россию к самой себе, к своим историческим и сакральным истокам.

Поэма разворачивает перед читателем два совершенно разных мира: современная Гоголю Россия, более чем склонная к мошенничеству, неподвижная, почти окаменевшая, лишенная любого проявления эмоциональной и духовной жизни. Рядом с этой Россией обрисовывается старая, патриархальная «Русь», территория которой совпадает с современной писателю Россией, со всей ее банальной вульгарностью, но она же представляет мир иных времен. Утопическое возвращение этого мира предсказывает традиционалист Гоголь. Этим можно объяснить чередование в тексте лексем *Русь* и *Россия* (см.: [Кривонос: 483–493]). Лишь взаимодействие Чичикова и его «мертвых душ» с этими территориями «потенциального подъема» к возрождению позволит русскому народу выйти из порочного круга статичной, поверхностной и испорченной жизни, чтобы встать на «прямой путь», ведущий к спасению.

Примечания

- ¹ В последние годы А. М. Панченко показал, что деятельность Потемкина в Херсонской губернии была направлена не столько на создание видимости, сколько на апробирование той модели, которую он хотел осуществить на вверенной ему территории (см.: [Панченко 1983: 93–102]). Трудно сказать, совпадал ли с этим гоголевский взгляд на проблему; впрочем, и сам Гоголь стремился создать всеобъемлющую модель действительности, которую, как он надеялся, можно будет изменить. Следует вспомнить, что весь роман построен, как мы уже указывали, на двойственной диалектике «истинного/ложного».
- ² Стоит вспомнить, что Гоголь, по своему обыкновению, играет значениями: в данном случае obscene, заключенная в слове *Херсон* (и в отсылании *в Херсон*), опровергает (или парадоксально подчеркивает?) сакральность Херсона.
- ³ Екатерина отправилась из Петербурга (из Царского Села), проехала через Смоленск, Киев, Екатеринослав, Херсон, приехала в Крым и останавливалась в Бахчисарае, Севастополе и Феодосии. Оттуда, уже с восточной стороны, началось ее обратное путешествие: через Таганрог, Черкассы, Азов, с дальнейшим отклонением к западу — через Белгород, Курск, Орел, Тулу, Серпухов, Москву и далее на север через Торжок к Новгороду и Санкт-Петербургу.
- ⁴ Интересно заметить, что Вятка (ныне Киров) некогда называлась «Хлыновым»; Хлын — «бездельник, мошенник, барышник, бродяга» [Фасмер IV: 247].
- ⁵ См.: <http://crusoe.livejournal.com/>. Среди решающих аргументов — знаменитая нижегородская (макарьевская) ярмарка, близость к столицам в пределах 540 верст и др.

Литература

Андерсон — *Андерсон Б.* Воображаемые сообщества: Размышления об истоках и распространении национализма. М., 2001.

- Белый — *Белый А.* Мастерство Гоголя. М., 1934.
- Брикнер — *Брикнер А. Г.* Путешествие императрицы Екатерины II в Крым // Исторический вестник. 1885. Т. 21. С. 5-24, 242-264, 444-509.
- Виролайнен — *Виролайнен М. Н.* Исторические метаморфозы русской словесности. СПб., 2007.
- Добротворский — *Добротворский Н. А.* Екатерина II в Курской губернии // Исторический вестник. 1886. Т. 23. № 3. (<http://www.bibliotekar.ru/reprint-22/index.htm>)
- Гоголь — *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М., 1940—1952.
- Гончарова 2004 — *Гончарова О. М.* Власть традиции и «новая Россия» в литературном сознании второй половины XVIII века. СПб., 2004.
- Гончарова 2008 — *Гончарова О. М.* Крым как Византия // Крымский текст в русской культуре. СПб., 2008.
- Зорин — *Зорин А.* Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России последней трети XVIII — первой трети XIX века. М., 2001.
- Кривонос — *Кривонос В. Ш.* Символическое пространство в «Мертвых душах» // Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя. СПб., 2011.
- Лихачев — *Лихачев Д. С.* Русская культура. М.: Искусство, 2000.
- Лотман — *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. I-III.
- Манн — *Манн Ю.* Труды и дни: 1809—1845. М., 2004.
- Морозова 1993 — *Морозова Н. П.* Гоголь и Екатерина II (К вопросу о сюжете повести «Ночь перед Рождеством») // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Череповец, 1993.
- Морозова 1995 — *Морозова Н. П.* Н. В. Гоголь и Д. И. Фонвизин (К вопросу о сюжете повести «Ночь перед Рождеством») // Традиции в контексте русской культуры: Сб. статей и материалов. Череповец, 1995. Неизданный Гоголь — Неизданный Гоголь / Под ред. И. А. Виноградова. М., 2001.
- Панченко — *Панченко А. М.* «Потемкинские деревни» как культурный миф // XVIII век. Сб. 14: Русская литература конца XVIII — начала XIX века в общественно-культурном контексте. Л., 1983.
- Плюханова — *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995.
- Соливетти 2009 — *Соливетти К.* Сплетня как геральдическая конструкция (mise en abyme) в «Мертвых душах» // Toronto Slavic Quarterly. Academic Electronic Journal in Slavic Studies. № 30. Toronto. <http://www.utoronto.ca/tsq/30/solivetti30.shtml> (02.02.2014)
- Соливетти 2010 — *Соливетти К.* Сплетня и стиль: Искривление и кривда в «Мертвых душах» Гоголя // Топоровские чтения I—IV, Избранное. М., 2010. С. 215—226.
- Соливетти, Марченков — *Соливетти К., Марченков А.* Колесо и окошница в поэме «Мертвые души» Гоголя: Опыт герменевтической интерпретации символа // Гоголь и XX век: Материалы Международной конференции ELTE «Русская литература и культура между Востоком и Западом» / Dolce filologia, VIII. Будапешт, 2010.
- Соливетти 2011а — *Соливетти К.* Динамика и статичность в кривом зеркале «Мертвых душ» // Феномен Гоголя. Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя СПб., 2011.
- Соливетти 2011б — *Соливетти К.* Из наблюдений над символикой пространства в поэме Гоголя «Мертвые души» // Laurea Loraе: Сб. памяти Ларисы Георгиевны Степановой. СПб., 2011.
- Соливетти 2012 — *Соливетти К.* Сплетня как геральдическая конструкция (mise en abyme) в «Мертвых душах» // Toronto Slavic Quarterly: Academic Electronic Journal

- in Slavic Studies. University of Toronto, 2009. № 30; переиздано в сб.: В мире Горо-
ля. Roma, 2012.
- Сотникова — Сотникова Н. Кучинский календарь А. Белого. Подольск: Подольская
фабрика офсетной печати, 2010.
- Степанов — Степанов В. А. Наместники и губернаторы Курского края. 1779–1917 гг.:
Исторические очерки. Курск, 2005. (<http://old-kursk.ru/book/stepanov/index.html>
(02-02-2014))
- Томсинов — Томсинов В. А. История русской политической и правовой мысли X–XVIII ве-
ков. М., 2003.
- Шварцбанд — Шварцбанд С. Следы ведут // Советская молодежь. Рига, 1974.
- Фасмер — Фасмер М. Этимологический словарь русского языка: В 4 т. М., 1986.
- Certeau — Certeau M. de. L'invention du quotidien. Paris, 1980.
- Lefevre — Lefevre A. La production de l'espace. Paris, 1974.
- Westphal 2010 — Westphal B. Pour une approche géocritique des textes ([http://www.vox-poe-
tica.org/sflgc/biblio/gcr.html](http://www.vox-poe-tica.org/sflgc/biblio/gcr.html) 23.4.2010).
- Westphal 2000 — Westphal B. La géocritique: mode d'emploi. Limoges, 2000. ([http://crusoe.
livejournal.com/](http://crusoe.livejournal.com/))

Истоки «антитолстовского направления» в русской религиозной мысли середины XIX в.

Владимир Паперный (Хайфа, University of Haifa)

В статье «Истоки „толстовского направления“ в русской литературе 1830-х годов»¹ (1962) Ю. М. Лотман показал, что некоторые фундаментальные черты творчества Льва Толстого уходят своими корнями в 1830-е гг. — в идейные и художественные поиски Пушкина, Лермонтова, Гоголя, живописца А. Иванова и др. Анализируя истоки творчества Толстого, он пришел и к заключению более общего характера, установив, что в русской литературе постромантической эпохи наряду с направлением, связанным с натуральной школой, существовало еще одно, исторически столь же значимое, направление — толстовское, которое, таким образом, начало формироваться еще до появления Толстого.

В предлагаемой вниманию читателя работе рассматривается явление, одновременно типологически сходное и исторически смежное с описанным Ю. М. Лотманом. Речь пойдет о том, что «антитолстовское направление» в русской религиозной мысли, возникшее как реакция на выступление Толстого с проповедью обновленного христианства, имело своим истоком полемику Достоевского против Гоголя.

Религиозная проповедь позднего Толстого носила подчеркнуто антиправославный характер. Толстой открыто нападал на догматы, ритуалы и моральную практику православия. Но при этом он покушался и на нечто гораздо большее. Он отверг доминирующий в религиозной культуре Запада и Ближнего Востока тип религии, к которому, помимо других церковных форм христианства, принадлежат также иудаизм и ислам. Для всех религиозных исповеданий этого типа Бог есть Творец Космоса, который открыл себя и действует в человеческой истории, наделяя священной властью сообщать и толковать веру один определенный социальный институт (у христиан именуемый церковью).

По Толстому, Бог отсутствует в человеческой истории, никак не проявляясь в каких бы то ни было социальных институтах. А поэтому, провозглашал Толстой, «церкви никакой нет», «церквей не одна, не две, а тысячи две», и «все они друг друга отрицают и только утверждают, что каждая истинная и единая»².

Единственной сферой Божественного присутствия Толстой считал внутреннюю, духовную жизнь человека. «Царство Божие внутри вас» — так, используя евангельские слова Христа, назвал Толстой одно из главных изложений своего исповедания веры. Толстовский Бог в человеке обращается к частному человеку, к детям и грешникам, к мальчику из романа «Воскресение», которого он заставляет увидеть в прогоняемых по Москве

заклученных своих братьев, или к Ивану Ильичу из повести о судьбе, раскаявшемся перед смертью.

Для религиозной интуиции Толстого Бог абсолютно духовен и поэтому никак не проявляется в пространстве (вслед за Кантом Толстой считал пространство категорией человеческого восприятия мира, а не элементом реальности). Но такое представление о Боге несовместимо с одним из коренных оснований церковной религиозности — с представлением о воплощении Бога и исходящего от Бога Священного в пространстве. Бог сотворил Космос, в пространстве Космоса и Истории Бог стал человеком, умер и воскрес из мертвых и грядет совершить последний суд. В материальном пространстве проявляется Божественная благодать, освящающая определенные его части («святые места»), определенные локализованные в нем предметы (здания церквей, иконы, останки святых и т. п.) и определенные совершающиеся в пространстве действия — священные обряды церкви. В символическом социальном пространстве Священное присутствует в лице церковной иерархии, а также, как это часто понимается, в лице отечества («Святая Русь») и в лице главы государства — царя. И вот это-то предлагаемое человеку церковью преисполненное Священным пространство Толстой покусился у человека самым решительным образом отнять, предложив ему взамен только одно: постоянный диалог с говорящим из глубины его совести жестоко-требовательным Судьей.

С точки зрения, так сказать, постороннего наблюдателя, кажется совершенно очевидным, что система религиозных взглядов Толстого целиком находится *за пределами* сферы православной религиозности. Однако для тех людей церкви, епископов, священников и мирян, которые вступили в борьбу с Толстым, дело обстоит иначе. Толстой предстал перед ними как *внутренний* враг, как оборотень, как православный церковный человек, вдруг обернувшийся демоническим противником Бога. Такое восприятие отчетливо отразилось в послании Святейшего Синода о Толстом, опубликованном в феврале 1901 г. Хотя решение Синода было выдержано в умеренных тонах и свелось лишь к «свидетельству об отпадении» Толстого от церкви, обвинения против Толстого, сформулированные в послании, отличались радикализмом. Толстой был ассоциирован с «силами ада», которые «изначала» пытаются одолеть церковь с помощью ересей и лжеучений. Он был обвинен в том, что, будучи «русским по рождению, православным по воспитанию своему», он превратился в «нового лжеучителя». Он был объявлен бунтовщиком и предателем, который «дерзко восстал на Господа и на Христа Его», «явно перед всеми отрекся от вскормившей и воспитавшей его Матери, Церкви православной», и «посвятил свою литературную деятельность <...> на истребление <...> веры отеческой <...>, которую доселе держалась и крепка была Русь святая»³.

Нарисованный Синодом мифологизированный образ Толстого — демонического Врага, хулителя всего святого, изменника Богу, Церкви, Матери, Отцу и Родине — был коллективным церковным ответом на религиозную проповедь Толстого. Существенный вклад в формирование этого образа еще в конце 1880-х — начале 1890-х гг. внес епископ Феофан Затворник

(впоследствии причисленный к лику святых). Феофан, с присущей ему несдержанной страстностью, проклинал Толстого как «бесова сына», «разрушителя царства истины, врага Божьего и слугу сатанина», а также как «сумасшедшего», «лгуна и обманщика». За публикацией решений Синода о Толстом последовала длительная церковная кампания против него, которая — то затухая, то вновь разгораясь — продолжается вплоть до нашего времени. В начале XX в. доминирующую роль в этой кампании играли архиепископ Никон Рождественский и протоиерей Иоанн Кронштадтский. Впоследствии канонизированный, кронштадтский проповедник называл Толстого «бесовым сыном», «Иудой предателем», «змеей, полной яда смертоносного», «порождением ехидны», «предтечей антихриста» и «антихристом», «врагом не только русских, но и всего человечества»⁴.

Как показала А. В. Тарабукина, под влиянием антитолстовских проповедей Иоанна Кронштадтского и других церковных иерархов в массовой православной литературе возник демонический образ Толстого как одновременно гордого беса и заслуженно наказываемого бесами грешника. Этот образ стал важным элементом специфического мировоззрения Русской православной церкви и сплотившихся вокруг нее «церковных людей». Их борьба с Толстым завершила длившийся десятилетия процесс раскола внутри русского образованного общества — раскола между Церковью и интеллигенцией⁵.

Следует отметить, однако, что демонизация Толстого отнюдь не ограничилась пределами традиционалистской, националистической и антилиберальной среды «церковных людей». Так, Вл. Соловьев, интеллигент, западник и католик, включил в свои «Три разговора» (1900) фигуру некоего Князя, развивающего толстовские идеи и одновременно наделенного чертами антихриста. В послереволюционные годы о демонизме Толстого говорили Н. А. Бердяев и некоторые другие протагонисты «нового религиозного сознания». И уже в наше время В. К. Кантор, редкостным образом соединяющий православные и интеллигентские верования, согласился с ними и признал в Толстом антихриста, антихристианского варвара, предтечу большевистской революции — и одновременно врага культуры (понимаемой в духе традиционного для русской интеллигенции западнического либерализма) и антигуманиста⁶.

Черты демонизированного образа Толстого, созданного «антитолстовским направлением», поразительным образом напоминают черты демонизированного образа Гоголя, который на протяжении двух последних десятилетий своей литературной карьеры строил Достоевский. Открытые и явные нападки на Гоголя в публиковавшихся им текстах крайне немногочисленны. Вместе с тем в интертекстуальном пространстве, окружающем тексты Достоевского, и в черновиках его произведений присутствует весьма интенсивная полемика с Гоголем.

Как известно, впервые Достоевский ввел образ Гоголя в свою повесть «Село Степанчиково и его обитатели» (1859), придав черты позднего Гоголя — религиозного проповедника главному герою повести Фоме Фомичу Опискину. В статье «Достоевский и Гоголь» Ю. Н. Тынянов подробно

и убедительно показал, как, пародируя главное произведение позднего Гоголя, «Выбранные места из переписки с друзьями», Достоевский превратил великого Гоголя в амбициозное ничтожество Опискина. Менее убедительным представляется объяснение Тыняновым того факта, что Достоевский, на протяжении всего своего литературного пути находившийся в глубокой тематической и стилистической зависимости от Гоголя, абсолютно негативно оценивал его личность. Для Тынянова этот факт был проявлением провозглашенного им общего закона литературной эволюции, в соответствии с которым любого рода литературная преемственность неотделима от «отталкивания» и «борьбы»⁷. Как мне кажется, однако, дело здесь в другом, и двойственность отношения Достоевского к Гоголю имеет достаточно простое и очевидное историко-литературное объяснение, делающее ссылки на общие литературные законы излишними.

Для той петербургской литературной среды 1840-х гг., к которой принадлежал Достоевский, выступление Гоголя с религиозно-моралистической проповедью было неожиданностью. Перед ней вдруг, незнакомый дотоле, *другой* Гоголь. Как и для Белинского и многих других русских литераторов, для Достоевского отныне существовали как бы два разных Гоголя — Гоголь-писатель, автор петербургских повестей, «Ревизора» и «Мертвых душ», и Гоголь-проповедник, написавший «Выбранные места...». Достоевский с большим постоянством открыто и почтительно следовал Гоголю-писателю, восхвалял его и обильно цитировал. И с не меньшим постоянством он отвергал Гоголя-проповедника. Идеологическая подоплека претензий к этому *другому* Гоголю у Достоевского со временем менялась. В тот памятный вечер 1849 г. накануне ареста, когда Достоевский зачитывал на собрании петрашевцев Зальцбрунское письмо Белинского к Гоголю, эта подоплека была одной. В «Братьях Карамазовых», где старец Зосима полемизирует с идеями «Выбранных мест...»⁸, одновременно от имени церкви и от имени автора, она была уже совсем другой. Но само представление о двух Гоголях при этом сохранялось.

Нападки Достоевского на Гоголя в «Селе Степанчикове...» носят подчеркнуто личный характер. Достоевский даже не полемизирует с религиозными взглядами позднего Гоголя — он расценивает их просто как ложь, служащую элементом оформления специфического типа личного поведения, которое заключается в использовании субъектом моралистической религиозной проповеди с целью установления власти над своим окружением. Важнейшей особенностью проповеднической практики Гоголя была ее направленность на аудиторию, состоявшую из его близких друзей и знакомых, которых Гоголь не только религиозно учил, судил и обличал, но и постоянно использовал для своих разнообразных утилитарных нужд, включая нужды в жилище и деньгах. Характерно в этой связи, что в «Выбранных местах...» Гоголь представил свою обращенную ко всей России проповедь как ряд писем к друзьям. В «Селе Степанчикове...» указанная особенность поведения Гоголя-проповедника нарочито грубо спародирована и гротескно раздута: герой повести использует проповедь *только* как инструмент власти. Провалившийся литератор, приживальщик и шут, он с помощью пропове-

ди, по своему содержанию напоминающей проповедь «Выбранных мест...», добивается контроля сначала над «женской половиной» [3: 8]⁹ дома, в который он втерся, а затем уже прибирает к рукам все его население.

Фигура Опискина косвенно наделена автором демоническими чертами. Она представлена как воплощение традиционных свойств дьявола — абсолютной лживости, безграничной гордости и мощной иррациональной способности властвовать над душами людей. Соответственно, легкая и неопределенная тень демонизации оказывается брошенной и на маячащую за фигурой Опискина фигуру Гоголя.

Через два года после «Села Степанчикова...» в эссе «Ряд статей о русской литературе» (1861) Достоевский заговорит о демонизме Гоголя уже вполне открыто: «О, это был такой колоссальный демон, которого у вас никогда не бывало в Европе и которому вы бы, может быть, и не позволили быть у себя» [18: 59]. Демонизм Гоголя связан в эссе с гоголевским смехом: Гоголь «все смеялся», «смеялся всю жизнь и над собой и над нами, и мы все смеялись за ним, до того смеялись, что стали плакать от нашего смеха» [Там же]. Приведенные слова — полемически переосмысленная цитата из «Мертвых душ» (т. 1, гл. 7), где Гоголь провозгласил провиденциальность своей миссии сатирического писателя, которому «определено» свыше «озирать всю громадно-несущуюся жизнь <...> сквозь видный миру смех и незримые, неведомые ему слезы»¹⁰. Натуральная школа канонизировала образ Гоголя-сатирика, смеющегося и плачущего над Россией. Достоевский деканонизировал этот образ, заменив его другим — образом Гоголя-демона, заражающего Россию своим демоническим смехом над ней. Тем самым он сделал новый крупный шаг в направлении против Гоголя. Смысл этого шага, однако, отчетливо прояснится лишь спустя десятилетие — в его романе «Бесы» (1870–1873).

Полемическую атаку на гоголевский смех начинает в романе патристический рупор автора — Шатов. Нападая на «русский атеизм», который он обвиняет в «животной, бесконечной ненависти к России», Шатов вводит в эти нападки тему гоголевского смеха: «И никаких невидимых миру слез из-под видимого смеха тут нету! Никогда еще не было сказано на Руси более фальшивого слова, как про эти незримые слезы!» [10: 110–111]. Полускрытое обвинение Гоголя в безбожной ненависти к России, присутствующее в этой тираде Шатова, получает в тексте романа дальнейшее развитие. В рассказ повествователя о событиях, последовавших за стачкой шпигулинских рабочих, вводятся два небольших эпизода, содержащих полемически трагестированный мотив высеченной унтер-офицерши из «Ревизора». Подчеркивая умеренный характер наказания, которое в действительности понесли «бунтовщики», рассказчик приводит два почти идентичных примера явно раздутых и клеветнических слухов о происшедшем. «Вздор тоже, — сообщает рассказчик, — что будто бы какая-то проходившая мимо бедная, но благородная дама была схвачена и немедленно для чего-то высечена». Столь же ложным рассказчик объявляет и слух о якобы высеченной «кладбищенской богаделке Авдотье Петровне Тарапыгиной» [10: 342–343]. Если принять во внимание полемический подтекст этих сообщений, то

получается, что Гоголь просто наклеветал на Россию, рассказав о высеченной унтер-офицерше, и что вообще все эти рассказы о жестокости и коррумпированности российской власти — не более чем клевета, инспирированная первым клеветником и хулителем России — Гоголем. По Достоевскому, российская власть в действительности поражена вовсе не рутинной жестокостью и коррупцией, как это изображал Гоголь, а немощью и слабостью, из-за которых она неспособна исполнить свою главную миссию — защитить Россию от грозящего ей разрушением дьявольского чудовища нигилизма.

В основе сюжетной конструкции романа «Бесы» лежит концепция первоуродного идеологического греха «отцов» — либеральных западников 1840-х гг., на которых возложена ответственность за разрушительный радикализм «детей» — нигилистов 60-х гг. Именно таким образом характеризовали эту концепцию и сам Достоевский, и многочисленные комментарии его романа. Как мы теперь видим, в списке виновных и грешных «отцов», помимо Белинского, Грановского, Герцена, Тургенева, петрашевцев, и т. п., значилось у Достоевского и имя Гоголя. Более того, имя Гоголя — как имя первого ненавистника России, после которого, говоря известными словами Розанова, «стало не страшно ломать, стало не жалко ломать», — открывало этот список. О вине Гоголя Достоевский, под давлением системы литературных приличий эпохи, говорит не прямо, но, в сущности, вполне определенно.

Важную роль в «Бесах» играет и полемика с некоторыми конкретными элементами религиозно-политической программы позднего Гоголя. Эта полемика погружена автором в интертекстуальную ауру, окутывающую фигуру одного из главных персонажей романа — губернаторши Юлии Михайловны Лембке. Губернаторша Лембке реализует в «Бесах» — в гротескно-травестированной форме — программу поведения идеальной губернаторши, которую Гоголь сформулировал в адресованном А. О. Смирновой письме «Что такое губернаторша», входящем в «Выбранные места...». Это письмо, первоначально не пропущенное цензурой, было впервые опубликовано только в 1860 г. Оно как бы заново представило «Выбранные места...» в новой литературной ситуации 1860-х гг. в определенном смысле заслонив собой весь текст этого произведения. Так воспринимал это письмо Тургенев, вложивший в «Отцах и детях» в уста Базарова следующие слова: «С тех пор, как я здесь, я препакостно себя чувствую, точно начитался *писем* (курсив мой. — В. П.) Гоголя к калужской губернаторше»¹¹. Так его воспринимал и Достоевский.

Согласно Гоголю, быть губернаторшей означает занимать одну из важных «должностей» в общей идеальной иерархии российской бюрократии, которую Гоголь провозглашает священной и в которой он видит своего рода вторую церковь. В обязанности губернаторши входит врачевание душ подчиненных своего супруга. Она призвана авторитетно проповедовать добро, «уподобляясь живому Богу». Ей принадлежит право и обязанность направлять соответствующую деятельность священников, постоянно совещаясь при этом с местным архиереем и играя, таким образом, роль второго архиерея¹².

У Достоевского гоголевская модель идеальной губернаторши приведена в столкновение с действительностью. Реализуя эту модель, губернаторша Лембке, ассоциированная с адресатом гоголевского письма — А. О. Смирновой¹³, духовно окормляет не заблудших чиновников, а нигилистов, которых она надеется спасти и уже в спасенном виде представить, как дар, высшей власти. При этом она полна карьеристских амбиций, стремления построить через посредство карьеры мужа свою собственную карьеру. Ее амбиции в конечном итоге приводят ее к попытке узурпации губернаторской власти. Утверждая свою самозваную власть, губернаторша Лембке окружает себя состоящей из врагов России «свитой». В эту свиту, наряду с главным нигилистом Петром Верховенским, входят либерал Кармазинов, «жидок» Лямшин¹⁴, «заезжий поляк» и «немец-доктор», т. е. представители главных врагов русского народа, подрывающих русское общество изнутри [10: 347–349].

Самозванство губернаторши Лембке имеет в «Бесах» не только политическое, но и религиозное измерение. Литературный праздник, который она устраивает, должен стать для нее своего рода адвентом, пришествием к священной власти. Не случайно в этой связи, что для руководства праздником она назначает двенадцать молодых людей-распорядителей с бантами [10: 368] — как бы двенадцать карикатурных лжеапостолов, состоящих при карикатурном же антихристе — наглой бабе-самозванке, пытающейся забраться на место Иисуса Христа. Как религиозная самозванка губернаторша Лембке косвенно ассоциирована с фигурой позднего Гоголя, который осуществлял и описывал свою миссию двойственным образом — одновременно и как миссию подобного самому Христу спасителя России, и как авантюру демонического плута-самозванца¹⁵. Уже в «Селе Степанчикове...» Достоевский изобразил Гоголя — религиозного самозванца в лице его литературного двойника Опискина. В «Бесах» Гоголя-самозванца представляет губернаторша Лембке.

Самозванство описано в «Бесах» как болезнь, разрушающая законную власть и одновременно как рутинный инструмент управления, используемый в среде нигилистов-разрушителей. На самозванстве построена власть Петра Верховенского над «нашими». Когда перед собранием «наших» Ставрогин предполагает, что Петр Верховенский намерен выставить его «ревизором», он в ответ получает заверение: «ревизором будете не вы» [10: 299]. Характерно, что никакой альтернативы использованию самозванческой хлестаковской тактики в этом диалоге и не предполагается. В хлестаковском духе представляется Петру Верховенскому и стратегия управления Россией после захвата власти нигилистами: во главу новой власти он предполагает поставить самозванца — «Ивана-Царевича», роль которого он предлагает Ставровгину [10: 325–326]. Знаменательно, что сюжет гоголевского «Ревизора» воспринимается в данном случае как своего рода программа, заготовленная Гоголем для нигилистов. Самому Гоголю при этом приписывается роль «отца» религиозно-политического самозванства нигилистической эпохи.

Полемика с Гоголем проникает и в интертекстуальную ауру главного героя романа — Степана Трофимовича Верховенского. Этот персонаж,

играющий в романе роль своего рода соборного отца нигилизма, имеет весьма внушительный список прототипов, по большей части — либеральных западников¹⁶. Но среди его прототипов есть и совсем не либерал и не западник Гоголь. Ассоциирование Степана Верховенского с Гоголем проводится в тексте романа косвенным образом — через посредство его увязывания с Опискиным. Как и Опискин, Степан Верховенский — в прошлом неудавшийся литератор, «пострадавший за правду», а в настоящем — «приживальщик», играющий роль духовного руководителя принявшей его семьи, и нудный проповедник высоких идей. Подобно Опискину (и Гоголю), он хвастается своим служением России и знанием ее: «Я, который изучил мою бедную Россию, как два мои пальца, а русскому народу отдал всю мою жизнь» [10: 76–77]¹⁷. Подобно Опискину, он грозит «взять нищенскую коробку» [10: 73], а в конце романа действительно берет ее (правда, его уход, в отличие от ухода Фомы, не завершается возвращением). Как Опискин и как Гоголь — автор недописанного второго тома «Мертвых душ, он якобы сочиняет (а на самом деле — нет) некое великое литературное творение. Следует отметить, что соотнесение Степана Верховенского с Гоголем присутствует уже в ранних набросках к роману, где имеется запись о том, что «Грановский» (имя-код этого персонажа в черновиках) «получает пенсию от Смирновой» [11: 69]. Эта запись свидетельствует о том, что пародирование отношений Гоголя и А. О. Смирновой и полемика с Гоголем входили в число исходных элементов замысла «Бесов».

Возвращение Достоевского в «Бесах» к мотивам его полемики с Гоголем в «Селе Степанчикове...» позволяет лучше понять тот особый смысл, который имела для него борьба с Гоголем. Достоевский напал на Гоголя сразу по завершении того страшного для него десятилетия, в котором были и арест, и заключение в крепости, и жестокий и неправосудный смертный приговор, и ожидание смертной казни, и долгие годы каторги и солдатчины. Все эти события привели Достоевского к «перемене убеждений», к отречению от верований и кумиров своего прошлого. И это отречение совсем не случайно началось с Гоголя. В нем Достоевский правомерно увидел духовного отца реформационного, «отрицательного» направления русской мысли, к которому в 1840-е гг. он сам принадлежал и которое, после происшедшей с ним перемены, становилось для него все более и более ненавистным.

Как пронизательно заметил В. В. Розанов, Фома Опискин представлял собой «первоначальный очерк „героя подполья“»¹⁸. Но вместе с Опискиным подпольным человеком был косвенно представлен и Гоголь. Через полтора десятилетия после «Села Степанчикова...» о «подпольности» Гоголя Достоевский скажет уже впрямую. 22 марта 1875 г. он набросает заметки к предисловию к роману «Подросток», где напишет следующее:

Я горжусь тем, что впервые вывел настоящего человека *русского большинства* <...>. Только я один вывел трагизм подполья, состоящий в страдании, в самоказни, в сознании лучшего и в невозможности достичь его и, главное, в ярком убеждении этих несчастных, что и все таковы, а стало быть, не стоит и исправляться! Награда, вера? Награда — не от кого, веры не в кого! Еще шаг

отсюда, и вот крайний разврат, преступление (убийство). <...> Это то самое подполье, которое заставило Гоголя в торжественном завещании говорить о последней повести, которая выпелась из души его и которой совсем не оказалось в действительности. Ведь, может быть, начиная свое завещание, он и не знал, что напишет про последнюю повесть. Что же это за сила, которая заставляет честного и серьезного человека так врать и паясничать, да еще в своем завещании. <...> Причина подполья — уничтожение веры в общие правила. «Нет ничего святого» [16: 329–330; курсив Достоевского].

Процесс демонизации образа Гоголя, который Достоевский начал «Селом Степанчиковым...», нашел свое логическое завершение в «Братьях Карамазовых». В этот роман образ Гоголя оказался введенным под маской уже прямо демонического существа — *черта* из кошмара Ивана Федоровича.

В. М. Крюков, выявивший присутствие в романе чрезвычайно обширного слоя гоголевских ассоциаций, отметил, что Иванов черт «писался с Чичикова» и что в рассказе черта о его обращении к врачу — специалисту по лечению *носа* содержится намек на Гоголя — автора «Носа». Кроме того, В. М. Крюков указал, что черт, как *приживальщик*, ассоциирован с Опискиным¹⁹. Но на этом В. М. Крюков остановился. А между тем ассоциация черта с Опискиным тянет за собой также и его ассоциацию со Степаном Трофимовичем — тоже приживальщиком, да к тому же еще и постоянно вставляющим, подобно черту, в свою русскую речь французские выражения²⁰.

Как Опискин, как Степан Трофимович и как Гоголь последних лет жизни, черт — это непишущий писатель, превратившийся в проповедника добра. При этом характер его писательства представлен как вполне гоголевский.

Ты, кажется, решительно принимаешь меня за поседелого Хлестакова, — говорит черт Ивану, — и, однако, *судьба* моя гораздо серьезнее. Каким-то там довременным назначением, которого я никогда разобрать не мог, я *определен* «отрицать», между тем я искренне добр и к отрицанию совсем не способен. Нет, ступай отрицать, без отрицания-де не будет критики, а какой же журнал, если нет «отделения критики» [15: 76–77]²¹.

В этом пассаже черта на Гоголя прямо указывает упоминание Хлестакова (между прочим, также и писателя-самозванца — «автора» «Юрия Милославского», и т. д.). Кроме того, в нем присутствуют две скрытые цитаты из авторского монолога из «Мертвых душ», в котором Гоголь говорит о «другой судьбе» писателя, занятого критикой — «дерзнувшего вызвать наружу <...> всю страшную, потрясающую тину мелочей», и о «чудной власти», которой ему «*определено*» идти об руку с его «странными героями»²².

Для Гоголя его судьба и определение критического писателя имеют божественный источник. Повторяя слова Гоголя, агностик-черт Достоевского компрометирует их, пользуясь формальной неясностью гоголевских выражений. По словам черта, его миссия критического писателя предподре-

делена «каким-то там довременным назначением», т. е. исходит неизвестно откуда. В перспективе авторских оценок романа эта миссия (и лгуна-черта, и лгуна-Гоголя) однозначно истолковывается как *самозваная*.

В центре упомянутого авторского монолога из «Мертвых душ» — контраст между «уделом» идеализирующего жизнь писателя, собирающего восторги и рукоплескания толпы, и уделом критического писателя, обреченного на осуждение и поношение современников. Этот контраст также пародийно обыгрывается в рассуждениях черта: «Честь добра кто-то берет всю себе, а мне оставлены в удел только пакости. <...> Почему из всех существ в мире только я лишь один обречен на проклятия ото всех порядочных людей и даже на пинки сапогами <...>?» [15: 82]²³. Вложенные в уста черта, жалобы Гоголя на несправедливость «современного суда» предстают как еще одно свидетельство демонической лживости Гоголя.

Одна из важнейших характеристик черта в «Братьях Карамазовых» — его статус приживальщика. Черт не только выглядит и одет как приживальщик. Он представлен как своего рода абсолютный метафизический приживальщик. Будучи двойником Ивана, он не имеет своего собственного бытийного дома, приживая в доме чужой души. Будучи неверующим, не зная Бога и сомневаясь в Боге, он все время говорит о Боге и даже проповедует Бога, приживая в его доме. Не имея своих слов, он постоянно пользуется чужими словами, приживая в доме чужих слов. Не имея никаких собственных ценностей, он приживает в доме чужих ценностей, занимаясь их «критикой», «отрицанием». Приживальничество черта (и Гоголя!) оказывается у Достоевского обратной стороной его (их) критицизма.

Как двойник Ивана Карамазова черт является связующим звеном проводимой Достоевским ассоциации между Гоголем и Иваном Карамазовым. Иван — «подпольный человек» *par excellence*, не имеющий веры и находящийся поэтому «в шаге от убийства» (ср. приведенную выше цитату из черновиков «Подростка»), не имеющий религии и одновременно постоянно занятый проповедью Христа, завязший в лапах черта и вместе с тем учащий о Боге. Таков у Достоевского Иван. Таков же у него — *mutatis mutandis* — и Гоголь.

Великий русский писатель, обернувшийся клеветником и ненавистником России и поругателем ее святынь, религиозный проповедник, обернувшийся лгуном и безбожником, благообразный учитель современников, оказавшийся на поверку врагом Бога и людей — чертом. Кто это сказал и о ком? Достоевский о Гоголе или «церковный человек» XX в. о Толстом? Вопросы эти, разумеется, риторические и не требуют ответа. Ответа требует лишь вопрос о причинах поразительного сходства основных мотивов антигоголевской полемики Достоевского и антитолстовской полемики церкви и «церковных людей» XX в.

Начиная с середины XIX в. в русской религиозной культуре сложилась специфическая идеология *политического православия*, которая к началу следующего столетия стала частью официального учения русской церкви. В основу этой идеологии был положен религиозный национализм, отождествивший русский народ и русское государство с церковью, а их врагов — с врагами Церкви и Бога. Политическое православие создало манихейски

поляризованную картину мира, в которой были резко противопоставлены друг другу, как свет и тьма, две силы. Первая из них, признанная воплощением абсолютного религиозного и политического добра, соединяла в себе православное вероучение, традиционные для России формы богочитания и церковного быта, священную царскую власть со всеми ее конкретными внутренними и внешними политическими интересами и т. п. Вторая, признанная воплощением абсолютного религиозного и политического зла, соединяла в себе всех врагов Бога, церкви и Отечества — бесов, иноверцев, еретиков, католиков, турок, поляков, англичан и французов, «жидов» и масонов, революционеров и либералов и т. п. Этос политического православия требовал не только искать и обличать, так сказать, эмпирических врагов, но и выявлять присутствие за ними и в них главного, метафизического Врага — Дьявола. И Достоевский, которого по праву следует назвать одним из создателей идеологии политического православия, интенсивно практиковал этот этос.

В построенной художественным воображением Достоевского системе образов врагов Бога и России Гоголю было уготовано центральное место антихриста — оборотня, стремящегося, по наущению дьявола, занять место Христа. Хотя некоторые особенности религиозных взглядов и поведения Гоголя и подавали пусть слабые, но реальные поводы к подобной оценке, фигура Гоголя, постоянно подчеркивавшего свою приверженность православию, в целом очень плохо соответствовала канону публичного религиозного Врага. Поэтому Достоевский боролся с Гоголем непублично, в тиши и тайне интертекстуальной сферы своих романов и своих черновиков, а сообществу политических православных приходилось ждать выступления Толстого с его подчеркнуто антиправославной религиозной проповедью, чтобы наконец получить религиозно-политическую фигуру, достойную быть публично обличенной в качестве страшного оборотня-антихриста.

Религиозная проповедь позднего Гоголя была глубоко двойственной по своему характеру. В ней присутствовали элементы религиозного и политического традиционализма, делавшие Гоголя одним из предтеч политического православия. Но в ней было и то, что Достоевским воспринималось как религиозное самозванство — порывающий с традицией профетический дух, апеллирующий к личной религиозной интуиции и к доводам просветительского Разума. Этот особый профетизм Гоголя делал его предшественником Толстого — религиозным мыслителем «толстовского направления». Преемственную связь своих религиозных взглядов с гоголевскими Толстой, как известно, отчетливо осознавал. Как мы можем теперь увидеть, эта преемственность была странным образом предвидена и предсказана полемикой Достоевского против Гоголя.

Примечания

¹ Лотман Ю. М. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 1830-х годов // Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллинн, 1993. Т. III. С. 49–90.

- ² Толстой Л. Н. Четвероевангелие: Соединение и перевод четырех Евангелий. М., 2006. С. 6–7.
- ³ Определение Синода цитируется по кн.: Духовная трагедия Льва Толстого. М., 1995. С. 75–76.
- ⁴ Обличающие Толстого тексты Феофана Затворника, Никона Рождественского, Иоанна Кронштадтского и др. перепечатаны в сб. «Духовная трагедия Льва Толстого». (С. 105–280). В этом сборнике можно найти и современные вариации на старые анти-толстовские темы. Старая и новая антитолстовская литература, весьма обильная и иногда крайне грубая, хорошо представлена в Интернете.
- ⁵ Тарабукина А. В. Лев Толстой в массовой православной литературе начала XX века // Канун: Альманах. Вып. 5: Пограничное сознание. СПб., 1999. С. 234–248. А. В. Тарабукина приводит такие рассказы о Толстом, как история о гадюке, поселившейся в могиле Толстого и укусившей сына Бирюкова; история появления бесов в гостиничном номере в Оптиной Пустыни, где останавливался Толстой; история о явлении Толстого в виде беса одной простой и неграмотной женщине; видение старца Валаамского монастыря, созерцавшего в небе безуспешно пытающуюся подлететь к церкви душу Толстого, преследуемую бесами.
- ⁶ См.: Кантор В. Испытание неисторией // Вопросы литературы. 2000. Июль-август (№ 4). С. 171–180. В. Кантор усматривает свидетельство ответственности Толстого за большевистскую революцию даже и в том, что Толстой умер 7 ноября (отмечу, что это совпадение межкалендарное: по юлианскому календарю, по которому дата смерти Толстого приходится на 7 ноября, датой октябрьского переворота является 25 октября). В послереволюционную эпоху ответственность за революцию возлагали на Толстого как руководители зарубежной русской церкви (архиепископы Анастасий Грибановский, Серафим Соболев и мн. др.), так и многие оказавшиеся в эмиграции представители религиозно-философского направления. Разбор взглядов последних см.: Лурье Я. С. После Толстого: Исторические воззрения Толстого и проблемы XX века. СПб. 1993. С. 69–78. Замечу, что поскольку для всех этих обвинителей революция была явлением демонического характера, само это обвинение представляло собой секуляризованную форму демонизации образа Толстого.
- ⁷ См.: Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (к теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 198–226.
- ⁸ См.: Крюков В. М. След птицы-тройки. Другой сюжет «Братьев Карамазовых». М., 2008. С. 316–318.
- ⁹ Здесь и далее даются указания на номер тома и страницы издания: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990. Само это приведенное замечание рассказчика содержит намек на тот известный факт, что женщины преобладали в составе поклонников Гоголя и были привилегированным объектом его проповеди.
- ¹⁰ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. 6. С. 134.
- ¹¹ Указано в примечаниях к письму «Что такое губернаторша» в: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1951. Т. 8. С. 756.
- ¹² Подробнее об этом см.: Паперный В. О творчестве позднего Гоголя // Лотмановский сборник. 3. М., 2004. С. 311–313.
- ¹³ См. об этом в комментарии к роману [12: 227].
- ¹⁴ По описанию Достоевского, политический хаос в губернском городе происходит на фоне своего рода «жидовского нашествия»: в городе «за два года укрепилось ужасно много жидов» [3: 358].
- ¹⁵ Подробнее об этом см.: Паперный В. Указ. соч. С. 319–324.
- ¹⁶ В комментариях к роману в этой связи названы Т. Н. Грановский, А. И. Герцен, Б. Н. Чичерин, В. Ф. Корш, С. Ф. Дуров, Н. В. Кукольник, И. С. Тургенев [12: 224–225].
- ¹⁷ В комментарии к роману указан пародируемый в этих словах персонаж источник в «Выбранных местах...» [12: 291].

- ¹⁸ Розанов В. В. Собр. соч.: Легенда о Великом инквизиторе. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М., 1996. С. 26 (сноска 2).
- ¹⁹ Там же. С. 238–245.
- ²⁰ Говорение черта по-французски было для Достоевского важной деталью. В черновом наброске к разделу «Черт. Кошмар Ивана Федоровича» он записал: «Французские разговоры. Готовлю специально» [15: 332]. Знаменательно, что и Опискин представлен как поклонник французского языка, которому он обучает дворового человека Григория [3: 25, 31–32]. Об особом пристрастии Гоголя к этому языку ничего не известно. Однако не исключено, что в данном случае обыгрывается и переносится на Гоголя мотив из гоголевской «Женитьбы», один из героев которой, Анучкин, ищет невесту по признаку знания французского языка.
- ²¹ Здесь и далее курсивом я отмечаю словесные совпадения в приводимых текстах Достоевского и Гоголя.
- ²² Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 6. С. 134.
- ²³ На эту цитату указано в комментарии к роману [15: 467].

Азбука Л. Н. Толстого как идеологический проект*

Наталья Осипова (Киров, ВятГУ)

Статью «Текст и структура аудитории» (1977) Ю. М. Лотман начинает с известной истории про математика Чебышева, который словами: «Предположим для простоты, что человеческое тело имеет форму шара», — побудил большую часть слушателей, пришедших на его лекцию, покинуть зал и далее читал уже для немногих понимавших его математиков [Лотман: 161].

Л. Н. Толстой часто поступал подобным образом, названием произведения обещая одно, но преподнося своим читателям другое. История написания и восприятия «Азбуки» представляется нам именно таковой.

Напомним несколько известных фактов, связанных с написанием и публикацией «Азбуки». Первое упоминание о ней относится к сентябрю 1868 г., времени дописывания и публикации «Войны и мира» [Толстой 48–49: 167–169]. Затем Толстой со всем семейством активно работал над «Азбукой» в течение 1871 г. В дальнейшем, однако, он часто указывал, что работа заняла 14 лет, имея в виду опыт Яснополянской школы и Яснополянского журнала, из которого были взяты некоторые рассказы, в частности «Солдаткино житье» [Толстой 22: 392–393] и «Как меня не взяли в Тулу» (в «Азбуке» — «Как меня не взяли в город» [Там же: 87–88]). Очевидна преемственность «Азбуки» с «Войной и миром» и первыми педагогическими статьями и публикациями. Возможно, именно поэтому исследователи и биографы склонны рассматривать работу над «Азбукой» как педагогический проект просветительского характера.

Другим традиционным контекстом разговора об «Азбуке» являются исследования языка Толстого, в которых «Азбука» также оказывается важным, но не центральным объектом рассмотрения. «Вторичность» «Азбуки» для исследователей является результатом комплекса факторов: ее служебной обучающей функции, сложной структуры книги и пересказа в «Азбуке» разнообразных чужих текстов — пословиц, поговорок, сказок разных народов и чужих басен — т. е. не оригинальных толстовских произведений. Таким образом, объектом рассмотрения ученых оказывались либо отдельные оригинальные рассказы, вроде «Кавказского пленника» и «Косточки», либо педагогическая деятельность Толстого¹.

Период после «Войны и мира» и до «Анны Карениной», когда Толстой, уже увенчанный славой, то собирается писать новый исторический роман об эпохе Петра I, то учит греческий язык, то пишет и переписывает «Азбуку», одновременно возобновив работу яснополянской школы, кажется исследовате-

* Особая признательность автора — Л. Н. Киселевой за ценные советы и рекомендации при обсуждении работы.

лям чем-то вроде паузы в жизни писателя между двумя великими романами². Б. М. Эйхенбаум называет это время «промежуточным» [Эйхенбаум: 575].

Первыми публикациями из «Азбуки» были рассказы «Бог правду видит да не сразу скажет» (пересказ притчи Платона Каратаева из «Войны и мира», помещенный в журнале «Беседа») и «Кавказский пленник», который Толстой пообещал Н. Н. Страхову для журнала «Заря». Оба сюжета обнаруживают прямую преемственность как с предшествующим творчеством Толстого («Севастопольскими рассказами» и «Войной и миром»), так и с широкой литературной традицией, на фоне которой резче видна новая манера писания.

«Азбука» вышла в свет в 1872 г. при активном содействии и редакторской работе Н. Н. Страхова и после долгого периода преодоления технических трудностей из-за нестандартности текста, схем и таблиц. Она стала едва ли не самым неуспешным проектом Толстого: тираж в 3600 экземпляров не был распродан даже наполовину, 2000 экземпляров пришлось расшивать и переделывать в отдельные книжки. С. А. Толстая пишет в дневнике про «страшный неуспех» [Дневники: 34]. Но, признавая «фиаско», Толстой в письмах упорствует, утверждая великое значение этой книги: «Азбука не идет, и ее разбранили в „Петербур<ургских> вед<омостях>“; но меня это почти не интересует, я так уверен, что я *памятник воздвиг* этой Азбукой» [Толстой 61: 349. В цитатах здесь и далее жирный шрифт принадлежит автору статьи, курсив — авторам цитат]³.

После опыта с «Азбукой» (1872) и «Новой азбукой» (1875) Толстой не будет возвращаться к изложению основ чтения и математики, но *продолжит* писать небольшие по объему и минималистские по стилю рассказы. В 80-е гг. к обретенной форме добавилась новая нравственная задача. Часто приписываемый «Азбуке» морализм является результатом проекции на текст более поздних морально-религиозных взглядов писателя, которые в 70-е гг. еще не были сформированы и сформулированы⁴. Народные рассказы, книги для чтения, сборники для недельного чтения — все это явилось затем развитием «Азбуки» 1872 г. И хотя последующие опыты Толстого в этом роде были гораздо успешнее, но и они считаются наиболее «сомнительной» частью наследия великого писателя, несопоставимой по популярности и значимости с романами «Война и мир» и «Анна Каренина». Одной из претензий критиков была нечеткость адресации книги. Так, П. Н. Полевой спрашивал: «Для кого написал граф Л. Толстой свою „Азбуку“? кого разумеет он под названием ученика?» [Спиридонов: 578].

Кому же адресована «Азбука»? Очевидный ответ — крестьянским детям, для которых подбираются тексты из знакомого им быта и с использованием известной им лексики. Но тогда встает вопрос о суждении самого Толстого в часто цитируемом письме к тетушке, где он говорит:

Гордые мечты мои об этой азбуке вот какие: по этой азбуке только будут учиться **два поколения русских всех детей от царских до мужицких и первые впечатления поэтические получают из нее**, и что, написав эту Азбуку, мне можно будет спокойно умереть [Толстой 61: 269].

Более сдержанно, но так же амбициозно выглядит черновик официального письма министру народного просвещения гр. Д. А. Толстому в ноябре 1872 г.:

Цель книги служить руководству при обучении чтению, письму, грамматике, славянскому языку и арифметике **для русских учеников всех возрастов и сословий** и представить ряд хороших статей, написанных хорошим языком. Беру на себя смелость просить Вас обратить личное внимание на эту книгу и, если она хороша, содействовать ее распространению **в народных и уездных училищах и низших классах гимназии**, которые я имел в виду при ее составлении, и **военных училищах**, которые я имел в виду при ее составлении [Там же: 338–339].

Встает вопрос, почему же все дети, и особенно царские, должны учиться по этой «Азбуке» и зачем им такие слова, как *плуг*, *хомут* и др.?

Толстой снова строит один из своих глобальных проектов, в котором «Азбука» должна оправдать смысл его жизни⁵. Текст при этом выступает как модератор аудитории: направленный на обучающегося чтению ребенка, он вместе с тем формирует взрослого читателя как ребенка, т. е. заставляет его смотреть на мир «опрошенным» откалиброванным взглядом. Это — путь формирования и изменения читателя через установку на смену возраста и социальной позиции аудитории. Слово «народ» выступает как предельное обобщение этой аудитории и одновременно как ценностная установка.

Толстой не просто любит народ, он создает свой образ народа, отличающийся, например, от «народа» у Некрасова или Глеба Успенского. «Народ» Толстого любит работать, не пьет и инстинктивно тянется к правде; его крестьянский мальчик Филиппок, несмотря на запреты родителей и страх перед собаками, через череду препятствий приходит в Школу, к знаниям. Но если Толстой рисует такой идеальный путь для крестьянского ребенка, то симметрично создается и другой путь, для образованного читателя — путь к народу.

Если «Азбуку» в целом «разбранили», то ее отдельные рассказы, особенно «Кавказский пленник», были благожелательно восприняты как ответ на актуальный вопрос: как писать для народа. Одним из таких откликов была статья в еженедельнике «Всемирная иллюстрация»:

Новый рассказ графа Л. Н. Толстого представляет собою в нашей литературе явление, выходящее из ряда вон. «Кавказским пленником» окончательно разрешается **вопрос о том, как следует писать для народа** <...> Граф Л. Н. Толстой не признает необходимости каких бы то ни было подделок под простонародный говор, но в то же время явно высказывается за необходимость особого слова в рассказах, предназначенных для простолюдинов. <...> «Кавказский пленник» написан **совершенно особым, новым языком**. Простота изложения поставлена в нем на первом плане. Нет ни одного лишнего слова, ни одной стилистической прикрасы, ни одного проблеска тех субъективных особенностей творчества, без которых немыслимо ни одно литературное произведение талантливого писателя, написанное для обыкновенной публики. Невольно изумляешь-

ся этой невероятной, небывалой сдержанности, этому аскетически строгому исполнению взятой на себя задачи рассказать народу интересные для него события «не мудрствуя лукаво». Это — **подвиг**, который, пожалуй, окажется не под силу ни одному из прочих корифеев нашей современной литературы [Толстой 61: 300–301]⁶.

На присланный Н. Н. Страховым отзыв Толстой ответил: «Очень благодарен за иллюстрацию. К стыду своему признаюсь, что она меня очень порадовала. Я так готовился, что никто не поймет, что принимаю это как сюрприз» [Там же: 300].

Выработка нового языка комментируется Толстым в переписке с Н. Н. Страховым и тетушкой А. А. Толстой, которую он называет «любезный друг Александрин». Особую пикантность придает этой переписке тот факт, что разговор о новом языке идет с использованием тех же литературных оборотов и фраз, которые Толстой отвергает и о которых пишет, что они «противны». Таким образом, создается оппозиция двух языков: привычного литературного, традиционно обозначаемого именем Пушкина, и нового «азбучного», относимого к народному, но по сути являющегося новым литературным языком, утверждающим себя авторитетом народности. В марте 1872 г. Толстой писал Н. Н. Страхову:

Правда, что ни одному французу, немцу, англичанину не придет в голову, если он не сумасшедший, остановиться на моем месте и задуматься о том — не ложные ли приемы, не ложный ли язык тот, которым мы пишем и я писал; а русский, если он не безумный, должен задуматься и спросить себя: продолжать ли писать, поскорее свои драгоценные мысли стенографировать, или вспомнить, что и *Бедная Лиза* читалась с увлечением кем-то и хвалилась, и поискать других приемов и языка. И не потому, что так рассудил, а потому что **противен этот наш теперешний язык и приемы, а к другому языку и приемам (он же и случился народный) влекут мечты невольные** [Там же: 277].

В комментариях к этому письму в Юбилейном издании дана ошибочная отсылка к стихотворению А. С. Пушкина «Родословная моего героя», где такой строки нет [Толстой: 61, 279]. В вариантах «Езерского» есть строки «влекут мечты златые» [Пушкин 1948: 103] и «влекут мечтанья тайные» [Пушкин 1962: 413]. Но вероятнее, что Толстой цитирует пушкинские строки по книге П. В. Анненкова, где мы находим именно строку «влекут мечты невольные» в значимом для нас рассуждении о поэте и толпе, о цели и высоком наслаждении творчества⁷. Пушкинский контекст создает конфликтный фон педагогическому пафосу Толстого: либо польза народа (толпы), либо высокое наслаждение. В таком контексте педагогический и художественный стимулы выступают как антагонисты. Ирония, с которой Толстой цитирует отвергаемого Пушкина, не исключает важности выбора, поскольку для Толстого в этот период, судя по письмам и дневникам, главная часть работы и размышлений — именно художественная. Педагогическая задача «Азбуки» выйдет на первый план во время его «большой битвы

с педагогами», происходившей в 1872–1875 гг. и подробно описанной Эйхенбаумом [Эйхенбаум: 583–599]. Кстати, и Эйхенбаум разделяет на разные главы разговор о педагогической истории «Азбуки» и о ее литературном значении, уделяя «педагогике» в два раза больше места [Там же: 583–599, 599–606].

Толстовский «народный» язык, который должен «случиться», формируется, как нам кажется, на основе трех источников: пословиц и поговорок, взятых из сборника И. М. Снегирева и книг В. И. Даля; разговорного языка крестьян и опыта переводов с греческого. «Греческий» стимул представляется нам основным, поскольку работа с крестьянскими детьми велась за 10 лет до написания «Азбуки» и до написания «Войны и мира», где мы находим вполне литературно освоенный способ передачи крестьянской речи — через притчи и пословицы, но с теми же эпитетами и языковыми излишествами, вроде «...И вот, братец ты мой» [Толстой 12: 44] или «Вчера, на ночном привале, озябнув у потухшего огня, Пьер встал и перешел...» [Там же: 154]. К новой манере Толстой приходит только после освоения греческого, воспринимаемого как первозданный народный язык:

Ради Бога объясните мне, почему никто не знает басен Эзопа, ни даже престного Ксенофонта, не говоря уже о Платоне, Гомере, которые мне предстоят. Сколько я теперь уж могу судить, Гомер только изгажен нашими, взятыми с немецкого образца, переводами. Пошлое, но невольное сравнение — отварная и дистиллированная теплая вода и вода из ключа, **ломающая зубы — с блеском и солнцем и даже со щепками и соринками**, от которых она еще чище и свежее. Все эти Фосы и Жуковские⁸ поют каким-то медово-паточным, горловым подлым и подлизывающим голосом, а тот черт и поет, и орет во всю грудь, и никогда ему в голову не приходило, что кто-нибудь его будет слушать [Толстой 61: 247–248].

В 1907 г., возвращаясь к греческим переводам уже для «Круга чтения», Толстой снова будет вспоминать свою работу над переводами Эзопа:

Какая это область редкая: хорошие басни и легенды. Очень их мало. Я занимался эзоповыми, и поразительно, что Лафонтен сделал из них. — И Л. Н. рассказал сказку «Ворон и лисица»: у Эзопа она короткая: Ворон упускает кусок мяса, а Лисица ему: «Если бы у тебя еще и ум был». У Лафонтена вместо мяса — «fromage» (сыр) для рифмы с «gavage»⁹ и фальшивость и гадость, а у Крылова еще прибавлено много длинного... У Эзопа коротенькие (сказки), такой мужицкий здравый смысл у него. Я ругал Шекспира, но хотелось бы Крылова [Маковицкий: 353].

Таким образом, греческие переводы, особенно из Эзопа, дают Толстому и искомый народный стиль «со щепками и соринками», и «мужицкий здравый смысл». Заметим, что и то и другое — это архаичные элементы, надстраиваемые Толстым над уже выработанной им манерой литературного варианта народного языка.

Фету Толстой советует «просеивать» материал и сам исключает 256 текстов из написанных 629. Главные критерии отбора — красота, простота и ясность. Ясность — любимая сема в лексике Толстого этого периода. В письмах находим:

Если будет какое-нибудь достоинство в статьях Азбуки, то оно будет заключаться в **простоте и ясности рисунка и штриха**, т. е. языка; а в журнале это странно и неприятно будет — **точно недоконченное. Как в картинной галерее, какой бы ни было, рисунки карандашом без теней** [Толстой 61: 274, письмо Н. Н. Страхову в марте 1872 г.];

А. А. Толстой в апреле 1872 г.:

...и работа над языком ужасная — надо, **чтоб все было красиво, коротко, просто и, главное, ясно**. Как француз какой-то сказал: «Ясность — это вежливость желающего учить в отношении к слушателям». — И что хуже всего, что за этот труд будут меня бранить, и Вы — первая [Толстой 61: 283].

Экспертами простоты и ясности выступают ученики Яснополянской школы, которую писатель возобновляет вместе с женой и старшими детьми¹⁰.

Главная работа Толстого в «Азбуке» — это работа составителя, поэтому так много помощников по переписке и редактуре: замысел громаден и требует такой же громадной работы, в которую вовлекается вся семья, друзья и знакомые, крестьянские дети — ученики школы. Все они — не только помощники и союзники, но и соавторы. Сама идея составления «Азбуки» из своих и чужих текстов — это идея если не ухода от авторства, то его подчеркнутой вторичности. Так же потом будет со сборниками афоризмов и книгами для чтения: чужой авторитет рядом с авторитетом Толстого работает как механизм стабилизации — на фоне всеми признанных истин и мысли Толстого получают легитимацию этого внешнего авторитетного ряда.

Себя Толстой сравнивает с врачом¹¹, «лекарство» — это то, что незаметно попадает через «Азбуку» в общество и начинает там работать, лекарство — это идея восприятия «от мужика», не просто ориентация на народного читателя, но идеологический императив: только через «народ» «прочитывать» азы культуры. Это сознательная смена точки зрения, предлагающая смену системы координат и переименование мира, начиная от самых простых бытовых предметов и ситуаций. Это новая азбука бытия, обосновываемая опорой на народный мир как коллективную память и систему смыслов, коллективное бессознательное¹².

«Азбука» является смысловым конструктором по своей прямой учебной задаче: разложить сложное на простое и научить сначала простому, чтобы на нем потом надстроить следующие уровни сложности. Если эту педагогическую задачу перенести в художественное поле, то мы получим «разложение смысла» на его первичные элементы: слова, слоги и буквы. Именно так и поступает Толстой — он пишет учебную книгу, но из его писем видно, что главная задача — именно литературная: найти новое «чистое» слово. Толстой считает, что это народное слово. Но характер его правки фольклорных текстов показывает, что он их тоже упрощает и очищает от всех «лишних» элементов.

Иногда эти надстраивания смысла выглядят странно. В качестве примера на букву «х» (!) приводится пословица: «Дво-е пле-ши-вы-хъ за гребен-нь дра-ли-сь» [Толстой 22: 27], — через несколько страниц уже среди небольших рассказов эти «плешивые» снова появляются в сюжете, призванном объяснить пословицу: «Два человека на улице нашли вместе книгу и стали о ней спорить. Третий спросил: «Кто из вас грамотный?» Они сказали: «Никто, оба неграмотные». *Два плешивых за гребень дерутся* [Там же: 48]. Толстой словно нарочно придумывает микросюжет, предельно далекий от поговорки и требующий усилий для конструирования общего смысла. Кроме того, сюжет про троих на улице вступает в неявный конфликт с моралью, которую надо бы извлечь из азбуки, обучающей чтению, — это польза грамотности. Но поговорка явно не об этом. Смыслы основного текста и морали не сходятся, как не сходятся параллельные прямые. И многие толстовские басни построены именно по такому принципу — несовпадения сюжета и морали, смысловых «соринок и щепок». Образованному читателю хочется «ржать и биться», а что возникает в головах крестьянских детей — это еще одна загадка Толстого. Поэтому можно понять критикующих Толстого педагогов.

Толстой в этой новой манере отказывается от психологического анализа, рефлексии, от длинных периодов, сложных синтаксических конструкций и какой-либо мотивировки действий персонажей, он отказывается от иронии, сатиры, любых литературных традиций, кроме фольклорных, которые также предельно редуцированы.

Такая редукция всего «лишнего», предельное упрощение фразы, лексики, сюжета — это первый вариант толстовского опрощения, возникший задолго до его кризиса и нового миропонимания. Особенно интересно его сравнение нового письма с рисунком без теней, карандашным контуром — героя, быта, сюжета — любых литературных элементов, которые угадываются и дают только контур для дальнейшей работы читателя, будь он крестьянским ребенком или образованным критиком, знакомым с литературными поисками того времени.

Один из предметов спора с современными Толстому педагогами — должны ли народная школа и учебные книги для нее развивать ученика¹³. Толстой отстаивает ненужность развития детей через тексты азбуки, простоту также и в содержательном плане. Этот смысловой минимализм, как представляется, — следствие художественных установок: редукции подвергаются и стиль письма, и предмет изображения. Подбор текстов ориентирован на крестьянский семейный мир и включает сюжеты сказок и стилистику поговорок, хаотичный набор (не систему!) естественнонаучных сюжетов. Однако именно смысловой минимализм «Азбуки» позволяет автору через отдельные сюжеты транслировать и свое видение мира, и модели социальных отношений.

Рассмотрим характер толстовской стилистической и идеологической работы на примере сказки «Петр I и мужик», уже известной современникам по сборникам П. Н. Рыбникова и «Практической русской грамматике» П. М. Перевлесского¹⁴.

Текст П. Н. Рыбникова	Текст «Азбуки»	Комментарии
«Царь Петр» ¹⁵	«Петр I и мужик»	Меняется состав героев и наименование Петра: царь Петр — это фольклорно-народное наименование, сказочное, Петр I — историческое.
Наехал царь Петр в лесу на мужика: мужик дрова сечет . И говорит ему царь: «Божья ти помочь крестьянствовать!» — Мне-ка надо Бога на помочь!	Наехал царь Петр на мужика в лесу. Мужик дрова рубит . Царь и говорит: «Божья помощь, мужик!» Мужик и говорит: «И то мне нужна божья помощь».	Замены указывают на тяготение к живой разговорной лексике вместо литературно обработанной и отчасти устаревшей лексики источника.
Царь призадумался , что б это значило, что старик и в долг дает, и долг платит, и в воду мечет? И говорит ему старик: — В долг даю — двух сыновей кормлю; долг плачу — старого отца и мать кормлю; а в воду мечу — двух дочерей кручу .	Царь подумал и не знает , что это значит, что старик и долг платит, и в долг дает, и в воду мечет. А старик говорит: «Долг плачу — отца-мать кормлю; в долг даю — сыновей кормлю; а в воду мечу — дочерей рощу ».	Вся правка носит стилистический характер: фольклорное «призадумался» заменяется нейтральным «подумал», убираются лишние подробности (старый, двое), устаревшее «кручу» заменяется на понятное «рощу».
— Ну, — говорит ему царь, — умная ты голова, старичок. Будут со святой Руси белые гуси, умей-ка щипать . А теперь сведи меня в степи , я дороги не знаю . — Почто я тебя поведу? Найдешь сам дорогу: иди прямо, сверни вправо, тут повороти влево, а там опять вправо.	Царь и говорит: «Умная твоя голова, старичок. Теперь выведи меня из лесу в поле , я дороги не найду ». Мужик говорит: «Найдешь и сам дорогу: иди прямо, потом сверни вправо, а потом влево, потом опять вправо».	Эта непонятная фраза про гусей — рудимент фольклорной сказки про солдата (замененного еще у Рыбникова на мужика), который не просто увидел царя, а заработал на этом денег (ощипал гусей). Текст сказки понятнее без этого рудимента.
— А видал ли царя? — Царя не видал, а наб посмотреть: согласился бы и помереть . — Так смотри: в степен царь будет . — А как я царя узнаю? — Все будут без шапок бегать , один царь в шапке. Как приехали в степь, увидели люди царя — все шапки под пазухи, бегом бегают . А мужик ширит глаза — двое стоят в шапках, и спрашивает: — Кто же царь? Говорит ему Петр Алексеевич: — Видно, кто-нибудь из нас царь! [Песни: 368–370].	— А видал ли царя? — Царя не видал, а надо бы посмотреть . — Так вот, как выедем в поле — и увидишь царя . — А как я его узнаю? — Все без шапок будут, один царь в шапке. Вот приехали они в поле. Увидал народ царя — все поснямали шапки. Мужик пялит глаза, а не видит царя . Вот он и спрашивает: «А где же царь?» Говорит ему Петр Алексеевич: «Видишь, только мы двое в шапках — кто-нибудь из нас да царь » [Толстой 21: 162–163].	Толстой исключает желание мужика умереть после того, как увидит царя, снижая статус встречи, и стилистически выпрямляет, осовременивает лексику, заменяя «наб» на «надо бы». Добавление в последнюю реплику частицы «да» также служит снижению пафоса ситуации.

При всей минимальности правки она несет направленный характер: упрощение стиля и снижение статуса царя при увеличении значимости мужика. Толстовский мужик выводит царя из леса, за что получает плату — деньги, и всю дорогу весь разговор царя и мужика — это разговор двух равных людей, один из которых не знает, что с ним царь. Финальная реплика: «Кто-нибудь из нас да царь», — звучит двусмысленно, здесь как бы сохраняется возможность и мужику быть царем, раз он в шапке. На это обращает внимание А. К. Жолковский, упоминая толстовскую сказку «Петр I и мужик» в статье «Очные ставки с властителем: из истории одной „пушкинской“ парадигмы»¹⁶. Вписывая толстовскую сказку в контекст случайных встреч простого человека с властителем, Жолковский открывает перспективы для обширных сопоставлений текста Толстого не только с «Капитанской дочкой» А. С. Пушкина и «Роб Роем» Вальтера Скотта, но и с целой группой преданий о Петре I, который неузнанным является перед солдатом или мужиком. И поскольку речь идет о хорошо известных в 70-е гг. XIX в. текстах, отчасти представленных в учебных хрестоматиях, то ясно, что и Толстой не мог в своем пересказе не держать в голове этих примеров, предлагающих свои модели отношений «царь — мужик». Таким образом, толстовский пересказ являлся репликой в актуальной литературной дискуссии об отношениях властителя и народа, в которой сказка о Петре является частным случаем более обширного разговора¹⁷.

Толстовская сказка скрыто спорит с другой моделью отношений «царь — народ» (Петр — мужик), данной в стихотворении Майкова «Кто он?». Это стихотворение, описывающее, как Петр, так же случайно встретив работающего мужика, помогает ему починить лодку, оставаясь неузнанным (см. об этом: [Лейбов]). Майков транслирует известную метафору «царь-работник». Основное смещение происходит в образе царя: у Толстого он не работник, а тот, кого надо вывести из леса. Здесь ощутима отсылка к сюжету о Сусанине, который, правда, вел не царя, а его врагов и, соответственно, обманным путем.

Отношения «царь — мужик» раскрываются и через симметричное построение текста вокруг двух загадок двум героям — мужику и царю. Герои Толстого в традиционной ситуации сказочного испытания так же обнаруживают значимое отступление от канона. Если в сказке один спрашивает, а другой (испытываемый) отвечает, то у Толстого и мужик, и царь поставлены в равное положение: сначала мужик задает свою загадку, на которую сам и отвечает, потом царь — свою, ответ на которую дается финальным умолчанием, очевидным образом раскрывающим ситуацию. Такой сюжет нам кажется некой моделью, которую Толстой предлагает для отношений «власть — народ»: власть платит за работу — народ выводит на верный путь, при сохранении равного диалога между сторонами. Рассказ предлагает идеологическую модель новых отношений власти и народа, которая на более поздних этапах творчества Толстого уже не появится, но в 1872–1875 гг. ее возможность еще существует.

Именно в этот период Толстой изучал эпоху Петра и, конечно, имел в распоряжении множество сюжетов из этого времени. Более того, в Ясно-

полянском журнале содержался целый корпус преданий и былей о Петре, из которых можно было выбрать менее известный сюжет¹⁸. Возникает вопрос, почему писатель использует для продвижения своих взглядов хорошо знакомую сказку? Неоригинальность и узнаваемость сюжета, с нашей точки зрения, является средством повышения его статуса. Знакомая история, поставленная в контекст «Азбуки», принимает на себя главные смысловые функции книги, причем подкрепляемые не авторитетом Толстого, который еще не забыл упреков в исторических неточностях в «Войне и мире», а авторитетом народа.

Вернемся к математике Чебышеву. В своей парижской лекции о математических аспектах кройки и шитья он отбирает аудиторию дважды: первый раз вводящим в заблуждение названием, а затем первой установочной фразой. Название в таком случае выглядит не просто ошибкой или рекламой, а своего рода семантической ширмой, скрывающей за обыденными словами о «кройке и шитье» математический разговор о теории осей.

Подобным образом поступает и Толстой, называя свой радикальный языковой эксперимент — «Азбукой», публично ориентируя его на обучающихся детей и скрывая за педагогической обложкой иные задачи. Во-первых, литературную задачу: выработки принципиально нового литературного языка, похожего своей строгостью и свежестью на древнегреческий и лишенного литературности¹⁹. Во-вторых, идеологическую задачу: разработки новой модели отношений с народом. Таким образом, Толстой, подобно академику Чебышеву, создает свою модель аудитории и так же, как математик, обманывает своего читателя, создавая привлекательную «обложку» для своих лингвистических и идеологических экспериментов («лекарство»). И если название лекции Чебышева, также являющееся «текстом», привлекло «чуждую» аудиторию, то и Толстой применяет понятие «народ» к своей воображаемой аудитории, имея при этом в виду максимально широкое читательское поле. Нечеткость определения аудитории: то ли это крестьянские дети, то ли вообще все читатели — позволяет увидеть в конструируемой Толстым модели предельное упрощение и обобщение взгляда, потенциально вмещающего в себя «всё».

Любая азбука становится идеологическим продуктом в силу того, что это первая книга, первый опыт получения информации о мире в печатном виде.

Носителем новой идеологии толстовскую «Азбуку» делают, во-первых, ориентация на максимально широкий круг читателей, во-вторых, упрощение и «обнуление» социальной лестницы: царь, мужик, барин, девочка. В «Азбуке» нет военных, духовенство представлено только сельским священником, нет чиновников, интеллигенции, круг исторических лиц дан в фольклорной выборке: Ермак, Петр, Пугачев. Упрощение и укрупнение героев создает новую картину общества, отчасти близкую к фольклорной, но далеко не исчерпываемую этим источником.

«Азбука» была не менее грандиозным замыслом, чем создание новой религии; это была идея формирования нового читателя, воспитания этого читателя из стомиллионного народа, который до сих пор жил в долитератур-

ном мире фольклора и лубочных картинок. «Азбука» была первым из целого ряда не обязательно написанных, но подобранных Толстым текстов, через которые народный читатель постигал культуру. Любопытно отметить, что своего идеального и идеально огромного читателя Толстой обрел в советском человеке — трудящемся ребенке, вedomом мудрыми учителями в светлое завтра. Но история бытования толстовской «Азбуки» в советское время — это уже другая история про отношения «автор — будущий читатель» [Чехов; Бегак]. Заметим только, что такой взгляд и размах не были чужды Толстому, который, предлагая в 1871 г. издание исторического журнала «Несовременник», сообщает Полевому, что в XIX в. издание пользоваться успехом не будет, но найдет читателей в XX и дальнейших столетиях [Толстой 61: 207].

Примечания

- ¹ См. статьи: [Резенер; Гудзий; Зайденшнур; Маршак; Николаева; Бабаев].
- ² Ср. в письме к Н. Н. Страхову от 25 ноября 1870 г.: «Я нахожусь в мучительном состоянии сомнения, дерзких замыслов невозможного или непосильного и недоверия к себе и вместе с тем упорной внутренней работы. Может быть, это состояние предшествует периоду счастливого самоуверенного труда, подобного тому, который я недавно пережил, а может быть, я никогда больше не напишу ничего» [Толстой 61: 242].
- ³ Подробный разбор критических статей и рецензий за 1872–1873 гг. см.: [Спиридонов: 578–580].
- ⁴ Так, в Азбуке встречаем невозможные для позднего Толстого сентенции, например в выборе поговорок: «Аршин на сукно, ведро на вино» [Толстой 22: 30], «Не любо не слушай, лгать не мешай» [Там же: 40] или «Рада бы курица на свадьбу не идти, да за крыло волокут» [Там же: 52], среди написанных, но не опубликованных текстов рассказ «Как делают водку» [Толстой 21: 388].
- ⁵ Этот толстовский глобализм описывает В. Б. Шкловский: «В этой „Азбуке“ должно было быть все: арифметика, физика, история, география, литература. Все в таком виде, что могли бы читать „крестьянские и царские дети“. Все и навсегда должно быть написано в „Азбуке“. Это должно было быть памятником Льву Николаевичу, работой всей его жизни, восстановлением удачи яснополянской школы, воспоминанием о молодости и опытом новой литературы. Он хотел переделать всю Россию и начинал эту работу с „Азбуки“» [Шкловский: 358].
- ⁶ Автором отзыва, по мнению Н. Н. Страхова, был К. К. Случевский [Толстой 61: 301].
- ⁷ Ср. у Анненкова: «К концу своего поприща Пушкин пришел к мысли и убеждению, что самый труд, как предмет, назначенный для общего достояния всех, ничего не значит в глазах поэта, а важны для последнего только высокие наслаждения, доставленные течением труда. Мы находим уже эту мысль в антологическом стихотворении „Миг вожделенный настал...“, но ярче выразилась она в одном неизданном стихотворении, которое прилагаем здесь в точности:
С толпой не делишь ты ни гнева,
Ни удивленья, ни напева,
Ни нужд, ни смеха, ни труда.
Глупец кричит: „Куда, куда?
Дорога здесь“, — но ты не слышишь,
Идешь, куда тебя **влекут**

Мечты невольные. Твой труд
Тебе награда — им ты дышишь,
А плод его бросаешь ты
Толпе — рабыне суеты...

Воззрение это принесло существенную пользу в жизни Пушкина. Оно отчасти успокоило его в виду кривых толков, скоро возбужденных его произведениями» [Анненков: 172]. «Материалы» были впервые опубликованы в 1855 г.; о наличии этой книги в доме Толстых известно из дневника Софьи Андреевны [Дневники: 30, 181].

- ⁸ Нелюбовь к переводам Жуковского оттеняется недавним статусом Жуковского как учителя царских детей. Более того, в 1850 г. Жуковский тоже пишет азбуку для своих детей, о чем сообщает в письме к Плетневу от 6 марта 1850 г. [Жуковский: 669]. Толстой вряд ли мог знать об этом. Но он не мог не знать о том, что Жуковский был учителем в царской семье, поэтому, сообщая о своих амбициях тетушке, фрейлине императорского двора, мог претендовать не только на обобщающую метафору: *от царских до мужицких*, — но и на вполне определенный (возможный) собственный статус.
- ⁹ «Птичье пенье» (франц.) — прим. Маковицкого.
- ¹⁰ Процесс апробации «Азбуки» описывает Н. Н. Гусев: «Все четыре книги „Азбуки“ написаны простым, ясным, точным, сильным, образным языком, приближающимся к народному разговорному языку. В выработке такого языка неоценимую помощь оказывали Толстому его ученики — **яснопольские дети, пересказывавшие содержание написанных или переработанных им басен и рассказов**» [Гусев: 65].
- ¹¹ Ср. в письме к Н. Н. Страхову от 14–15 апреля 1872 г.: «Я нахожусь в положении лекаря, старательно скрывшего в сладеньких пилюлях „пользительное“, по его мнению, касторовое масло и только желающего, чтобы никто не разболтал, что это лекарство, чтобы проглотили, не думая, о том, что там есть. А оно уж подействует» [Толстой 61: 285].
- ¹² «В разговоре он нередко приводил русские пословицы, как общеизвестные, так и малоизвестные, записанные им от крестьян и богомольцев. Он говорил, что народная мудрость, выраженная в пословицах, поговорках, легендах, сказках и т. п., рассеяна по всей России; частицы ее можно услышать то от одного человека, то от другого; а в целом они, дополняя друг друга, **выясняют мировоззрение русского народа**» [Толстой С. Л.: 105].
- ¹³ Подробнее об этом см.: [Эйхенбаум: 584–585].
- ¹⁴ В редакции 1872 г. у этой сказки значится имя П. А. Бессонова, служившего в то время библиотекарем Московского университета и подготовившего к публикации несколько фольклорных сборников, в том числе два сборника «Песен, собранных П. Н. Рыбниковым» (1861–1867). Разница толстовского и рыбниковского текстов все-таки заставляет думать, что правка принадлежит Л. Н. Толстому или же была с ним согласована и им направляема, поскольку ее характер тот же, что и у остальных заимствованных текстов «Азбуки». Авторы комментария в Юбилейном издании также отвергают авторство Бессонова: «Популярная былина о Петре, которую Толстой взял из сборника П. Н. Рыбникова или из школьной книги П. Перевлесского („Практическая русская грамматика“ П. Перевлесского, часть III, изд. 9-е, СПб., 1870, стр. 1–2), а не у Бессонова, как ошибочно указано в оглавлении „Азбуки“» [Спиридонов: 638]. В издании «Новой азбуки» имени Бессонова уже нет.
- ¹⁵ В «Практической русской грамматике» П. М. Перевлесского этот текст назван «Былина о царе Петре» (песни собр. П. Н. Рыбниковым) [Перевлесский: 1].
- ¹⁶ Ср. у А. К. Жолковского: «Кстати, эта „совместность с царем“ носит не чисто композиционный, а содержательный характер и подготовлена тем, что в первой части рассказа мужик держится с незнакомцем-царем подчеркнуто независимо, чем завоевывает его уважение (во-первых, он занят работой, а во-вторых, говорит мудрыми загадками, которых Петр не разгадывает). Хотя мужик отчасти посрамляется в финале, общий баланс сводится в духе примерного равенства» [Жолковский].

- ¹⁷ В дискуссии на обсуждении доклада предлагалось в эту же модель включить сюжет «Принца и нищего», что будет следующим уровнем расширения разговора о властителях и народе, но что выходит за рамки нашего интереса.
- ¹⁸ Обзор содержания Яснополянского журнала см. в статье Е. В. Николаевой [Николаева].
- ¹⁹ Художественный радикализм Толстого обнаруживает свою актуальность в современной литературе, в частности в недавней книге Л. С. Рубинштейна «Регулярное письмо», также использующей элементарные смысловые единицы — фразы из азбуки — для монтажа более сложных и как бы разобранных на элементы смысловых конструкторов. И если в «мама мыла раму» у Рубинштейна мы, несомненно, находим смысл, не сводимый к азбучной фразе, то и в толстовском «наши пряли, а ваши спали» можно увидеть не только упражнение для чтения [Рубинштейн: 94; Толстой 22: 29].

Литература

- Анненков — *Анненков П. В.* А. С. Пушкин. Материалы для его биографии и оценки произведений. СПб., 1873.
- Бабаев — *Бабаев Э. Г.* Большая азбука, или Ощущение счастья // Книжные сокровища мира: из фондов Гос. библ. СССР им. Ленина. М., 1989.
- Бегак — *Бегак Б.* Маленькие рассказы Толстого // Детская литература. 1937. № 5. С.10—17.
- Гудзий — *Гудзий Н. К.* Лев Толстой: Критико-биографический очерк. 3-е изд., перераб. и доп. М., 1960.
- Гусев — *Гусев Н. Н.* Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963.
- Дневники — Дневники Софьи Андреевны Толстой 1860—1891 / Ред. С. Л. Толстого. М., 1928.
- Жолковский — *Жолковский А. К.* Очные ставки с властителем: Из истории одной «пушкинской» парадигмы // Пушкинская конференция в Стэнфорде. 1999: Материалы и исследования. М., 2001. Цит. по <http://www.ruthenia.ru/document/532193.html>
- Жуковский — *Жуковский В. А.* Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959—1960.
- Зайденишнур — *Зайденишнур Э. Е.* «Азбука» Толстого и многонациональная детская литература в СССР // Яснополянский сборник. 1974. Тула, 1974.
- Золотов — *Золотов В.* Русская азбука с наставлением, как должно учить. СПб., 1861.
- Константинов, Петров — *Константинов Н., Петров А.* Предисловие к двадцать первому и двадцать второму томам // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: Юбилейное изд. М., 1957. Т. 21. С. V—XXXVIII.
- Лейбов — *Лейбов Р. Г.* «Кто он?»: эпизод из истории трансформаций русского школьного канона // Acta Slavica Estonica. Vol. IV. 2014 (в печати).
- Лотман — *Лотман Ю. М.* Текст и структура аудитории // Ю. М. Лотман. Избранные статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1.
- Маковицкий — *Маковицкий Д. П.* У Толстого, 1904—1910: «Яснополянские записки»: В 5 кн. М., 1979—1981. (Лит. наследство. Т. 90). Кн. 2: 1906—1907. 1979.
- Маршак — *Маршак С. Я.* Литература — школе // Новый мир. 1952. № 6.
- Николаева — *Николаева Е. В.* Из предыстории работы Л. Н. Толстого над «Азбукой» // Вестник Мос. Гос. гуманитарного ун-та им. М. И. Шолохова. Серия «Филологические науки». 2010. № 3. С.30-50.

- Песни — Песни, собранные П. Н. Рыбниковым: В 3 т. / Под ред. А. Е. Грузинского. Изд. 2-е. М., 1910. Т. 2.
- Перевлесский — *Перевлесский П. М.* Практическая русская грамматика. СПб., 1863. Ч. 3.
- Пушкин 1948 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1948. Т. 5.
- Пушкин 1962 — *Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1962. Т. 3.
- Резенер — *Резенер Ф.* Азбука графа Л. Н. Толстого // Русская критическая литература о произведениях Л. Н. Толстого / Сост. В. Зелинский. М., 1901. Ч. 7.
- Русская азбука по способу Наманского. СПб., 1867.
- Русские азбуки XVIII века // Детская литература. 1968. № 8.
- Русские иллюстративные азбуки XVII века // Детская литература. 1968. № 7.
- Рубинштейн — *Рубинштейн Л. С.* Регулярное письмо. Изд. 2-е, доп. СПб., 2012.
- Снегирев — *Снегирев И. М.* Русские народные пословицы и притчи. М., 1848.
- Спиридонов — *Спиридонов В. С.* Комментарии к «Азбуке» и «Новой азбуке» // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: Юбилейное изд. М., 1957. Т. 21.
- Студитский — *Студитский Ф. Д.* Азбука для крестьянских детей. СПб., 1860.
- Толстой — *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: В 90 т. М., 1928–1958.
- Толстой С. Л. — *Толстой С. Л.* Очерки былого. 3-е изд., испр. и доп. Тула, 1965.
- Чехов — *Чехов Н. В.* «Азбука» и «Книги для чтения» Л. Н. Толстого // Народный учитель. 1928. № 9. С. 40–43.
- Шкловский — *Шкловский В. Б.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1974. Т. 2: Лев Толстой.
- Эйхенбаум — *Эйхенбаум Б.* Наследие Белинского и Лев Толстой // Эйхенбаум Б. О прозе: Сб. ст. Л., 1969. С. 125–166.

Три судьбы двух сюжетов (Лев Толстой и мемуарные очерки В. А. Шомпулева)

Анна Литвина (Москва, НИУ ВШЭ),
Федор Успенский (Москва, НИУ ВШЭ —
Институт славяноведения РАН)

— Но позвольте, как же это? — спросила вдруг Настасья Филипповна. — Пять или шесть дней назад я читала в «Indépendance» — а я постоянно читаю «Indépendance» — точно такую же историю! Но решительно точно такую же! Это случилось на одной из прирейнских железных дорог, в вагоне, с одним французом и англичанкой: точно так же была вырвана сигара, точно так же была выкинута в окно болонка, наконец, точно так же и кончилось, как у вас. Даже платье светло-голубое! <...>

— Как! Точь-в-точь? Одна и та же история на двух концах Европы, и точь-в-точь такая же во всех подробностях, до светло-голубого платья! — настаивала безжалостная Настасья Филипповна. — Я вам «Indépendance Belge» пришлю!

— Но заметьте, — все еще настаивал генерал, — что со мной произошло два года раньше...

— А, вот разве это!

Ф. М. Достоевский. «Идиот». Ч. I. Гл. 9.

I

События полувековой давности, своего рода «ближнее ретро», для которого еще можно найти живых свидетелей и множество передаваемых из уст в уста «живых» рассказов, дают историческому романисту (а отчасти даже автору мемуаров!) возможность выбора, в каком качестве будут мыслиться его герои: как *они* — обладающие массой чуждых нам привычек и понятий, или как *мы* — кровно близкие и доступные для нашего понимания люди, оказавшиеся в невиданных нами обстоятельствах.

В эпоху создания «Войны и мира» в русской литературе широко распространяется стилистика дистанцирующего описания конца XVIII — начала XIX столетия. В особенности это касается изображения бытовой, семейной стороны барской жизни минувшей эпохи — своеобразное коллекционирование деталей и примет этой жизни, уже немислимых для современности, превращается чуть ли не в элемент поэтики соответствующих текстов, создаваемых в 1860-е гг. Л. Н. Толстой же делает более или менее однозначный выбор в пользу *мы*, особенно актуально для него оказывается чувство преемственности, ощущение непрерывности традиции. Писатель помещает

и себя, и своего читателя в единый временной поток со своими героями — строй мыслей, чувств и повседневных впечатлений последних должен быть не просто понятен первым, но неотделим от их собственного восприятия действительности.

На первый взгляд может показаться, что при таком способе описания дворянского обихода Толстой не нуждается в сторонних рассказах, анекдотах эпохи. Автор конструирует свой текст так, как будто он сам и его читатели имеют возможность наблюдать сборы на первый бал Наташи Ростовой, сцены барской охоты или возвращения Николая Ростова к полковым товарищам собственными глазами, не прибегая к помощи внешней ретроспекции.

Между тем это не совсем так. Толстой, как известно, охотно собирал чужие устные рассказы (причем не только относительно монументальных исторических событий), однако весьма любопытно, что далеко не всегда истории его известных или безымянных информантов относились именно к первым десятилетиям XIX в., времени действия романа. Инкорпорация же подобных «заимствованных сюжетов» в текст осуществлялась таким образом, чтобы читатель ни в малой степени не воспринял их как какие-то внешние свидетельства.

Здесь мы хотели бы обратить внимание лишь на один эпизод из «Войны и мира», являющийся своего рода образчиком знаменитого психологизма Толстого, который строится на эффекте полного слияния перспективы автора, читателя и действующих лиц романа. Речь идет о столкновении старого графа Ростова и его крепостного охотника Данилы:

В ту же минуту из противоположной опушки с ревом, похожим на плач, растерянно выскочила одна, другая, третья гончая, и вся стая понеслась по полю, по тому самому месту, где пролез (пробежал) волк. Вслед за гончими расступились кусты орешника и показалась бурая, почерневшая от поту лошадь Данилы. На длинной спине ее комочком, валясь вперед, сидел Данило, без шапки, с седыми встрепанными волосами над красным, потным лицом.

— Улюлюлю, улюлю!.. — кричал он. Когда он увидел графа, в глазах его сверкнула молния. — Ж...! — крикнул он, грозясь поднятым аrapником на графа. — Про...ли волка-то!.. охотники! — И как бы не удостоивая сконфуженного, испуганного графа дальнейшим разговором, он со всей злобой, приготовленной на графа, ударил по ввалившимся мокрым бокам бурого мерина и понесся за гончими. Граф, как наказанный, стоял, оглядываясь и стараясь улыбкой вызвать в Семене сожаление к своему положению. <...>

Граф Илья Андреич тоже подъехал и потрогал волка.

— О, материщий какой, — сказал он. — Матерый, а? — спросил он у Данилы, стоявшего подле него.

— Матерый, ваше сиятельство, — отвечал Данило, поспешно снимая шапку.

Граф вспомнил своего прозванного волка и свое столкновение с Данилой.

— Однако, брат, ты сердит, — сказал граф. Данило ничего не сказал и только застенчиво улыбнулся детски-кроткой и приятной улыбкой¹.

Сцена построена так, что за ней, казалось бы, не может стоять ничего, кроме личных впечатлений и/или свободного творчества романиста. Между тем у нее есть, по-видимому, вполне конкретный сюжетный прототип, относящийся, впрочем, не к первому десятилетию XIX в., а к его середине. Автор «Войны и мира» не был очевидцем реального происшествия, легшего в его основу, но, разумеется, с легкостью мог слышать рассказы о нем, циркулировавшие в дворянской среде.

История эта кратко изложена, например, в дошедших до нас воспоминаниях саратовского помещика В. А. Шомпулева, которого с полным основанием можно назвать сверстником Толстого (он родился в 1830 г.):

Что же касается рассказанных мною безобразий на охоте, то охотничий азарт доходил в старые времена до невероятных вольностей даже крепостных охотников относительно своих помещиков. Я помню, как за известным крупным саратовским помещиком стариком С[толыпиным] на моих глазах гнался с арапельником его псарь, и помещик насилу от него усекал. Вечером же, когда начались обычные рассказы его гостей-охотников и псарь был вызван для совета касательно охоты следующего дня, то старик не только не сделал псарю никакого выговора, а, напротив, начал перед ним оправдываться.

— Что ты, дурак, — говорил он, — разлетелся на меня! Ведь волк запал в бурьянник, ну, собаки-то и пронеслись. Что же я виноват тут? А ты выпучил глаза, да и драться лезешь.

На это псарь с укоризной ответил:

— Помилуйте, А[фанасий] А[лексеевич], я ведь два раза в рог голос подавал и всей стаей гончих волка вам на опушку вывел, борзые даже у вас на дыбках стояли, а вы закустились в перемычке, да и дремлете.

— Ну, врешь, врешь, дурак! — смеялся С[толыпин]².

Бросается в глаза сходство конкретных элементов — *кто, как и где* именно упустил волка, угроза арапником, до конца, впрочем, не доведенная, и т. п. Разумеется, Толстой существенно развернул и наполнил множеством дополнительных деталей соответствующий краткий, почти анекдотический сюжет. Однако тем более заметно единство фабулы и тональности его обогащенной красками художественного повествования версии и первоначального охотничьего рассказа. Близость интенции становится еще выразительней, коль скоро мы привлечем к рассмотрению более развернутые толстовские характеристики лиц, действующих в этой сцене.

В эпизоде, приведенном у Шомпулева, объяснение слуги со своим баринном происходит в тот момент, когда крепостного вызывают к господам для обсуждения планов завтрашней охоты. Описание подобного обсуждения имеется и у Толстого, оно не следует за интересующей нас сценой, а предшествует ей. При этом в нем акцентированы те же самые, весьма специфические отношения, существовавшие между помещиком и его человеком, которые, в сущности, и служат основным предметом разбираемой нами параллели — ср., например, своеобразное вступление к разговору Николая Ростова с Данилой:

— О гой! — послышался в это время тот неподражаемый охотничий подклик, который соединяет в себе и самый глубокий бас и самый тонкий тенор; и из-за угла вышел доезжачий и ловчий Данило, по-украински в скобку обстриженный, седой, морщинистый охотник, с гнутым арапником в руке и с тем выражением самостоятельности и презрения ко всему в мире, которое бывает только у охотников. Он снял свою черкесскую шапку перед барином и презрительно посмотрел на него. Презрение это не было оскорбительно для барина: Николай знал, что этот все презирающий и превыше всего стоящий Данило все-таки был его человек и охотник³.

Любопытно также вполне уловимое сходство двух персонажей — реального исторического лица, Афанасия Алексеевича Столыпина, и литературного героя, созданного Толстым, графа Ильи Андреевича Ростова. Согласно различным мемуарам (не только воспоминаниям Шомпулева), на рубеже 30—40-х гг. Столыпин был предводителем дворянства Саратовской губернии, жил на широкую ногу, имел дом в Москве и отличался общеизвестным добродушием, гостеприимством и представительностью. Под конец жизни Столыпин сделался, в частности, председателем попечительства, занимавшегося саратовским театром.

При этом мы хотели бы подчеркнуть, что едва ли стоит видеть в А. А. Столыпине *непосредственный прототип* графа Ильи Андреевича: речь идет о некотором общем типическом родстве характеров, которое делает историю, приключившуюся с одним, выгодно подходящей для конструирования образа другого. Для нас существенно, что люди, близкие по типу А. А. Столыпину, отчасти воплощали собой ту скользящую временную шкалу, которая последовательно выстраивается в «Войне и мире», делая прошлое пронизываемым для настоящего.

В самом деле, сверстники Толстого могли воочию наблюдать таких стариков-хлебосолов, как *старый* Афанасий Алексеевич. Родившийся в 1788 г., Столыпин, как и многие его ровесники, успел не только застать события 1805—1812 гг., но и принять в них самое непосредственное участие: за дело под Шевардиным он, взявший на себя командование ротой пешей гвардейской артиллерии, получил в награду золотую шпагу, брал отпуск по ранению, но успел со своими однополчанами в 1814 г. войти в Париж. В мирное время он был особенно любим полковыми товарищами, однако в 1817 г., будучи обойден чином, вышел в отставку и жил то в Москве, то в Саратове, то в своих саратовских владениях, со временем заняв положение своеобразного главы многочисленного столыпинского клана, опекающего племянниц, племянников, а иногда и двоюродных внуков.

С одной стороны, Толстой мог заинтересоваться услышанным охотничьим рассказом именно потому, что соотносил его главное действующее лицо, Столыпина «нынешнего», с героем Шевардина. С другой стороны, не все мемуаристы, столкнувшиеся с А. А. Столыпиным в 40—60-е гг., вообще придавали значение его участию в Отечественной войне. Для кого-то он был барином 20-х гг. (что верно лишь отчасти), а для кого-то представителем годов сороковых. Иначе говоря, в 60-е гг. человек его возраста зача-

стю воспринимался как некий обобщенный представитель прежней жизни, ушедшей в прошлое эпохи.

Так или иначе, во второй половине 1810-х гг. Столыпин был на самом деле человеком *молодым*, из героев «Войны и мира» в ровесники ему годился скорее Николай Ростов, но отнюдь не старый граф. Приписывая одному эпизод, случившийся с другим, Толстой в определенном смысле стирает поколенческую грань, а таким образом оказывается стертой и грань временная.

Этот принцип проницаемости времени становится еще более наглядным, если мы вспомним, что в качестве одного из прямых прототипов старого графа Ростова издавна (и совершенно справедливо) рассматривалась фигура деда писателя, полного тезки персонажа — Ильи Андреевича Толстого (1757–1820), который был на поколение старше А. А. Столыпина и вполне «соответствовал» по возрасту эпохе, описываемой в романе. Однако своего деда Толстой уже не застал в живых, да и почти никто из его ровесников уже не были активно действующими людьми к той поре, когда писатель мог начать ими интересоваться, об их жизни, даже о ее второй половине, ему приходилось судить по рассказам⁴. По-видимому, Толстому представлялось вполне возможным соединять эти рассказы с историями о тех, кто был стариками его собственного времени, и наделять людей поколения своего *деда* характеристическими чертами и свойствами тех, кто принадлежал скорее к поколению следующему, поколению его (Толстого) *отца*.

Дозволенность и уместность такого сближения непосредственно вытекает из идеи принципиальной неизменности человеческих характеров, прямо декларируемой Толстым в «Войне и мире». Образчик такой декларации можно увидеть, например, в авторской ремарке, сопровождающей слова графини Веры Ростовской, вышедшей замуж за Берга:

— Да, это правда, князь; в наше время, — продолжала Вера (упомяная о нашем времени, как вообще любят упоминать ограниченные люди, полагающие, что они нашли и оценили особенности нашего времени и что свойства людей изменяются со временем)...⁵

Подобного рода общей декларации тождества человеческих свойств на протяжении по крайней мере нескольких поколений как нельзя лучше соответствует такой изобразительный подход, когда зрительные впечатления, повседневные сцены, частные семейные коллизии «потомков» с легкостью экстраполируются на «предков».

Возвращаясь к охотничьей истории со Столыпиным, следует отметить, что Толстой едва ли мог быть в числе ее очевидцев, но то обстоятельство, что при разрешении конфликта присутствовало множество гостей, заставляет думать, что она запомнилась, сделалась предметом пересказа не только для В. А. Шомпулева и в качестве своеобразного анекдота распространилась далеко за пределы саратовского помещичьего круга, благо ни жизнь хозяина, ни жизнь гостей пределами губернии не ограничивалась.

Можно ли предположить, однако, что Толстой для развертывания собственного повествования воспользовался не этой готовой фабулой, а положил в ее основу нечто виденное и слышанное им самим, некий независимый эпизод на охоте? Разумеется, полностью отрицать такую возможность нельзя, но по обилию сходных деталей она представляется нам все же куда менее вероятной, чем простое использование расхожего устного рассказа о саратовском эпизоде.

Любопытно при этом, что Шомпулев, по-видимому, создавал свои воспоминания много лет спустя после выхода в свет «Войны и мира», во всяком случае, когда он готовил их к печати, роман уже сделался для русского читателя произведением хрестоматийным⁶. Тем не менее мемуарист никак не соотносит памятный ему случай с толстовским эпизодом. О мере начитанности Шомпулева нам судить трудно. Очевидно, что он не был полностью чужд изящной словесности, поскольку оставил после себя несколько прозаических опытов, да и сами воспоминания свои рассматривал, по-видимому, как основу для будущего автобиографического романа. Чтение фрагментов его художественного текста едва ли, впрочем, способно убедить читателя в наличии у их автора литературного дарования или хотя бы литературного вкуса, еще в меньшей мере его можно назвать, судя по этим текстам, подражателем Толстого. Трудно допустить тем не менее, что с «Войной и миром» он не был знаком вовсе. В таком случае его мемуары со всей очевидностью демонстрируют, что традиция занимательных анекдотов о былом, даже и пересекаясь единожды с традицией собственно литературной, в дальнейшем может существовать совершенно изолированно, не узнавая себя в художественном тексте.

II

Ситуация, когда мемуарная литература пользуется большим читательским спросом и формирует собственную традицию, во многом претендующую на независимость от литературы художественной, заставляет нас рассмотреть еще одну возможность появления столь схожих охотничьих сцен в столь различных произведениях.

В принципе не исключено, что здесь мы имеем дело со своего рода «фольклоризмом», со случаем родственным тому, когда собиратель образчиков народного творчества получает от своего информанта нарратив, вычитанный им из ранее опубликованного фольклорного сборника, но при этом подаваемый — вольно или невольно — как факт своего личного опыта.

Просту говоря, не мог ли Шомпулев когда-то, будучи относительно молодым человеком, прочесть «Войну и мир» и, запомнив эпизод на охоте, в старости изложить его как случай, которому он сам был непосредственным очевидцем?

Учитывая характер мемуариста, вырисовывающийся из его записок, такое предположение не представляется полностью невероятным. В самом деле, чтобы изложить рассказ, почерпнутый из Толстого, как собственное воспоминание, необходима некоторая начитанность, но при этом, пожалуй,

самого поверхностного толка — едва ли человек, *хорошо* знающий текст «Войны и мира», может по ошибке или сознательно представить себя или своих знакомых в качестве действующих лиц сцены из романа. Как кажется, такое возможно только в том случае, если рассказчик располагает лишь некими смутными воспоминаниями (*то ли где-то читал, то ли где-то слышал*) и потому считает себя вправе «присвоить» их, приписать себе лично.

Подобный уровень начитанности, равно как и подобный способ подачи материала, отчасти соответствует образу мемуариста. В. А. Шомпулев склонен изображать себя едва ли не центральной фигурой или, во всяком случае, активно действующим лицом во всех увеселениях, интригах и романтических происшествиях Саратовской губернии и всячески подчеркивать свое тесное знакомство с людьми знатными и известными. В частности, в автобиографическом романе тайное первенство в кружке театралов, для которых явным главой был богатый помещик, 70-летний Столпин (списанный с А. А. Столыпина), Шомпулев отводит себе, заметно окарикатуривая при этом самого Столыпина/Столыпина и двух его немолодых друзей, хотя, судя по другим мемуарным свидетельствам, маститые старцы в глазах окружающих выглядели куда более достойно, а Шомпулев — куда менее значительно⁷.

Тем не менее такой вектор заимствования, когда эпизод из романа искусственно превращается в живое свидетельство прошлого, представляется нам все же менее вероятным, чем вектор противоположный — превращение устного рассказа в литературный эпизод. В самом деле, в своих мемуарных текстах Шомпулев обычно придерживается несколько большей точности, чем в набросках к автобиографическому роману, и «поймать» его можно скорее на специфической расстановке акцентов, чрезмерном увлечении слухами, поверхностном понимании характеров, нежели на прямом домысливании и открытом сочинении эпизодов с собственным участием. Впрочем, здесь, разумеется, необходима тщательная проверка, хотя она не во всех случаях представляется возможной.

Существует, однако, еще один, исторически вполне достоверный эпизод, который, как отмечает в своем предисловии А. В. Кумаков, служит своеобразной точкой пересечения творчества Толстого и мемуаров Шомпулева. Речь идет о так называемом саратовском пикнике на Николин день, когда светская компания отправилась 5 декабря на увеселительную прогулку в село Разбойщина и после танцев и ужина, сопровождавшихся довольно легкомысленными тостами, на обратном пути в город была застигнута сильнейшей метелью. Многие участники пикника сильно обморозились, а одна из барышень, дочь саратовского губернатора, на время пропала и едва не погибла.

Именно на эту историю, как отмечает комментатор, ссылается одна из героинь «Отца Сергия», Маковкина (гл. IV). Шомпулев рассказывает о пикнике весьма подробно, поскольку в нем, по его словам, участвовала его родная дочь Вера, причем мемуарист особенно подчеркивает ее теснейшую дружбу с губернаторской дочкой и то обстоятельство, что девушки ехали

в одних санях. Подробно повествует он и о том, как его дочери удалось, благодаря своим спутникам, отделаться лишь незначительным обморожением, а впоследствии небольшой горячкой. В сообщении саратовских газет об участии В. В. Шомпулевой в пикнике не упоминается вовсе, а в качестве спутницы губернаторской дочери названа девица Алфимова; в числе же пострадавших мужчин фигурируют те же лица, что и у Шомпулева, — Булыгин и Миллер⁸.

В нашей перспективе существенно, во-первых, подтверждение того обстоятельства, что в творчестве Толстого и в мемуарах Шомпулева внимание автора и в самом деле может фиксироваться на одних и тех же происшествиях и подробностях действительной жизни, причем Толстой не чужд был интереса к событиям, случающимся в дворянской среде именно этой российской губернии. С другой стороны, об этом инциденте — в отличие от истории на охоте — сообщалось в газетах, а стало быть, использовать его мог каждый заинтересованный читатель. Однако самый характер использования данного эпизода у обоих интересующих нас повествователей способен сообщить нам довольно многое о манере их работы со свидетельствами прошлого.

Прежде всего, обращает на себя внимание, что события злосчастного пикника приходились на конец 1875 г., тогда как работа над «Отцом Сергием» осуществлялась в начале 90-х гг. и позднее. Оказывается, таким образом, что Толстой или сохранил в памяти, или счел нужным специально отыскивать рассказ о событиях пятнадцатилетней давности. Он не только напрямую ссылается на него в своей повести, но повторяет некоторые его сюжетообразующие мотивы и ряд конкретных деталей, имевших отношение к саратовскому пикнику⁹. Так, в частности, согласно Шомпулеву, одна из участниц, «подойдя к образу Николая угодника с бокалом в руке, смеясь, сказала: „С именинами тебя, старик, поздравляю“». Подобная игривая провокация вполне соответствует светской затее, описываемой в «Отце Сергии», а все это в совокупности заставляет думать, что Толстой знал об этом эпизоде больше того, что попало в газеты. Как мы убедимся далее, писатель в 90-е гг. и в самом деле помнил многое о времени и обстоятельствах этого происшествия. Можно сказать, что начало поездки Маковкиной и ее спутников он отчасти моделирует по образцу событий 1875 г., не только не пряча первоисточник, но намеренно выделяя его:

...Мне скучно. Мне нужно что-нибудь такое, что бы все это расстроило, перевернуло. Ну, хоть бы как те, в Саратове, кажется, поехали и замерзли. Ну, что бы наши сделали? Как бы вели себя? Да, наверное, подло. Каждый бы за себя. Да и я тоже подло вела бы себя...¹⁰

Отметим, что, решив проникнуть к отцу Сергию, героиня продолжает *имитировать* действия человека заблудившегося, погибающего от холода и вынужденного искать хоть какое-то жилье, хотя в день их прогулки — в отличие от достопамятного Николина дня — никакой метели не случилось и, напротив, была оттепель¹¹:

...На дворе была мга, туман, съедавший снег. Было тихо, тихо. И вдруг зашуршало у окна, и явственно голос — тот же нежный робкий голос, такой голос, который мог принадлежать только привлекательной женщине, проговорил:

— Пустите. Ради Христа...

Казалось, вся кровь прилила к сердцу и остановилась. Он не мог вздохнуть. «Да воскреснет бог и расточатся врази...»

— Да я не дьявол... — и слышно было, что улыбались уста, говорившие это. — Я не дьявол, я просто грешная женщина, заблудилась — не в переносном, а в прямом смысле (она засмеялась), измерзла и прошу приюта...

Он приложил лицо к стеклу. Лампадка отсвечивала и светила везде в стекле. Он приставил ладони к обеим сторонам лица и вгляделся. Туман, мга, дерево, а вот направо. Она. Да, она, женщина в шубе с белой длинной шерстью, в шапке, с милым, милым, добрым испуганным лицом, тут, в двух вершках от его лица, пригнувшись к нему. Глаза их встретились и узнали друг друга. Не то чтобы они видели когда друг друга: они никогда не видались, но во взгляде, которым они обменялись, они (особенно он) почувствовали, что они знают друг друга, понятны друг другу. Сомневаться после этого взгляда в том, что это был дьявол, а не простая, добрая, милая, робкая женщина, нельзя было.

— Кто вы? Зачем вы? — сказал он.

— Да отоприте же, — с капризным самовластьем сказала она. — Я измерзла. Говорю вам, заблудилась.

— Да ведь я монах, отшельник.

— Ну, так и отоприте. А то хотите, чтоб я замерзла под окном, пока вы будете молиться.

— Да как вы...

— Не съем же я вас. Ради бога пустите. Я озябла наконец.

Ей самой становилось жутко. Она сказала это плачущим почти голосом.

Он отошел от окна, взглянул на икону Христа в терновом венке. «Господи, помоги мне, господи, помоги мне», — проговорил он, крестясь и кланаясь в пояс, и подошел к двери, отворил ее в сенцы. В сенях ощупал крючок и стал откидывать его. С той стороны он слышал шаги. Она от окна переходила к двери. «Ай!» — вдруг вскрикнула она. Он понял, что она ногой попала в лужу, натекащую у порога. Руки его дрожали, и он никак не мог поднять натянутый дверью крючок.

— Да что же вы, пустите же. Я вся измокла. Я замерзла. Вы об спасении души думаете, а я замерзла¹².

Для нас же более всего существенно, что место саратовской истории в сюжете демонстрирует характерные для Толстого «манипуляции с хронологией». В повести всячески подчеркивается, что Степан-Сергий Касатский по своим взглядам — человек «сороковых годов» (гл. II), на 1840-е гг. приходится и его разрыв с невестой и последовавший за ним уход от мира (гл. I). Не сообщив точной даты рождения своего героя, Толстой последовательно предоставляет читателю относительную датировку событий его жизни — повесть изобилует ремарками, отмечающими, что «восемнадцати

лет он был выпущен офицером в гвардейский аристократический полк», «так прожил Касатский в первом монастыре, куда поступил, семь лет. В конце третьего года был пострижен в иеромонахи с именем Сергия», «на четвертом году его монашества архиерей особенно обласкал его...», «это было уже на второй год пребывания его в новом монастыре...», «на масленице шестого года жизни Сергия в затворе...» и др. Любопытно при этом, что Толстой указывает время двумя способами: более «обиходно-архаическим» («на второй год», «на шестой год») и более строгим («семь лет», «тринадцать лет»); когда же ему приходится совмещать один способ датировки с другим, то он округляет обиходные показания в сторону увеличения, и «второй год» превращается в его расчетах в «два года», а «шестой год» — в «шесть лет».

Итак, мы узнаем, что в первом монастыре отец Сергий провел семь лет, на второй год его жизни в столичном монастыре происходит встреча с полковым командиром, после чего он отправляется в Тамбинскую пустынь, где и становится затворником. Масленичная посетительница, вспоминая замерзших на пикнике саратовцев, появляется у него на шестой год затвора. Иными словами, между двумя событиями — уходом Степана-Сергия в монастырь и посещением Маковкиной — проходит 14–15 лет.

Здесь мы сталкиваемся с первым хронологическим несоответствием. Коль скоро Касатский удалился в монастырь в сороковые годы, даже и в самом конце их, то 15 лет спустя Маковкина никак не могла припоминать реальное событие, случившееся на Николин день 1875 г., потому что ему суждено было произойти лишь в будущем, еще 10–15 лет спустя.

Разумеется, несмотря на старательную расстановку временных вех и упоминания исторических лиц, невозможно требовать от повествователя строгого соотнесения реальных дат с датами его рассказа. В 90-е гг. саратовская история могла бы восприниматься и подаваться Толстым как нечто, случившееся достаточно давно, без хронологической спецификации. Правда, нельзя не отметить, что и при таком подходе к делу зазор между временем повествования и временем реального события достаточно велик. Однако у нас есть убедительное доказательство, что Толстой в ту пору достаточно хорошо помнил подлинную хронологию, связанную со страшной саратовской метелью, и положил ее в основу куда более точных временных расчетов в другом своем произведении.

Речь идет о рассказе «Хозяин и работник», который писался во второй половине 1894 — начале 1895 г. Биографы Толстого полагали, что сюжет его навеян событиями холодной и голодной зимы 1892/93 гг. Не отрицая, разумеется, этого влияния свежих впечатлений, обратим внимание, как начинается толстовский текст: «Это было в семидесятых годах, на другой день после зимнего Николы...»¹³

В воспоминаниях Шомпулева и газетных сообщениях отмечается, что знаменитая метель продолжалась и в самый праздник, и на другой день после него. Недаром соответствующий шомпулевский очерк начинается весьма сходно с рассказом Толстого:

В 70-х годах прошлого XIX столетия саратовский beau monde, пресыщенный городскими развлечениями, надумал устроить пикник под Николин день...¹⁴

Рассказ «Хозяин и работник» в еще более явном виде, чем «Отец Сергий», строится вокруг оси, ведущей из прошлого к настоящему, причем конец этой оси как бы прорывает ткань художественного текста. Его финал подчеркнуто соотношен с актуальным настоящим, сегодняшним ненарративным временем — работник Никита «еще двадцать лет продолжал жить» после смерти своего хозяина, а «помер он только в нынешнем году дома, как желал». Если учесть, что рассказ попадает к читателю в 1895 г., то к этому моменту со времен страшной метели на Николин день, случившейся в Саратове, прошло как раз 19 с лишним лет (или 20 лет, по толстовскому методу округления).

Таким образом, Толстой не только осведомлен о хронологии данного реального события, но в тех случаях, когда это соответствует его намерениям, с достаточно большой точностью синхронизирует время повествования и реальное событийное время. Быть может, в авторском сознании выстраивалась своего рода множественная параллель — что происходило в одни и те же далекие декабрьские дни со светскими господами, что — с сельским купцом, а что — с его работником.

В «Отце Сергии» же, по-видимому, на первый план выдвигались иные авторские задачи. Существенно, в частности, что в эпизоде с приездом незваной гостьи мы сталкиваемся с еще одной хронологической неувязкой. Толстой отмечает, что в это время отцу Сергию было 49 лет. Но в таком случае оказывается, что он разорвал со своей невестой, будучи уже весьма зрелым человеком, лет 34—35 от роду. Сам по себе этот факт не казался бы странным, если бы Толстой не говорил о своем персонаже как о человеке, находящемся в самом начале карьеры, которая почитается окружающими блестящей — он командует эскадроном, рассчитывает на флигель-адъютантство... Кроме того, последняя его возрастная черта в миру, отмеченная автором, связана с тем, что он 18-летним юношей выходит из корпуса, затем Касатский успевает отдать часть имения сестре, усовершенствоваться во французском и умении танцевать, соприкоснуться с придворной жизнью. Всех этих событий едва ли хватило бы более чем на полтора десятка лет, все эти умения и поступки, а также те мысли и чувства, которые переживает герой, укладываются в образ человека молодого. Да и блестящая карьера в ту пору, когда офицеру заметно за тридцать, вряд ли может ограничиваться лишь ожиданием флигель-адъютантского чина.

Иначе говоря, в первых главах повести перед нами предстает скорее человек в середине третьего, а не четвертого десятилетия своей жизни, но почему-то 14—15 лет спустя мы находим его уже 49-летним монахом. Остается стойкое ощущение, что автор снова каким-то образом перескакивает здесь через существенный временной отрезок, но на этот раз уже внутри нарративного времени, а не при соотношении времени рассказа и времени реальных событий.

Почему же такое оказывается возможным в повести, где столь последовательно, казалось бы, выстраивается хронологическая шкала жизни главного героя?

Необходимо учитывать, конечно, что «Отец Сергей» — произведение не вполне законченное. Толстой возвращался к нему несколько раз, читал и пересказывал разным лицам, но не публиковал при жизни. Однако это обстоятельство, пожалуй, лишь более отчетливо позволяет увидеть процесс и механизм его работы над текстом. Здесь, на наш взгляд, заметно проступает принцип переплетения характеристик конкретной исторической эпохи, конкретных исторических типажей и опыта личных переживаний и размышлений, причем последний явно доминирует.

Условно говоря, Маковкина могла бы вспоминать о замерзших саратовцах на Масленицу 1876 г. или в течение нескольких ближайших к этой дате лет, пока это происшествие было мало-мальски свежей новостью для людей ее круга. Однако в эту пору человек, расставшийся со своей невестой в 1840-е гг., никак не мог провести вдали от мира всего 15 лет. С другой стороны, будь затворничество Сергея более долгим, чем отмечено в повести, он был бы ко второй половине 70-х гг. старше того возраста, который указывается в произведении. Иначе говоря, применительно к центральному персонажу повести хронология никак не складывается в единое целое, хотя внешне автор как будто стремится к ее выверенности и определенности (называя, в частности, точные, некруглые цифры).

Здесь приходится отметить, что в поле нашего зрения попадает ровно один человек, которому вскоре после саратовских событий, в 1877 г., и в самом деле исполнилось 49 лет — это не кто иной, как автор повести «Отец Сергей». Мы ни в коем случае не хотели бы настаивать на решающем характере этого совпадения (как и на идеальной верности всех наших предыдущих подсчетов). Скорее оно служит знаком толстовского стремления совместить образ и события, принадлежащие определенному временному срезу, с собственным внутренним опытом, ведущим к принятию решений, актуальным для писателя сегодня и в будущем. На этот раз ему нужен не вневременной типаж, каким отчасти является старый граф в «Войне и мире», а образ, не выходящий за рамки совершенно определенной эпохи. Условно говоря, персонаж должен быть как минимум несколько старше автора, и одновременно он оказывается его ровесником или даже несколько младше. Автор балансирует между хронологией собственной жизни и хронологией жизни того, кто успевал бы жениться на молодой любовнице императора Николая I. При этом дело представлено так, что к сегодняшнему дню жизненный круг героя завершен, хотя жизнь его не окончена. Более того, в определенном смысле найденный отцом Сергием в финале выход — это то будущее, которое Толстой предлагает себе и своему читателю:

В Сибири он поселился на займке у богатого мужика и теперь живет там. Он работает у хозяина в огороде, и учит детей, и ходит за больными¹⁵.

Что же нам дает шомпулевская интерпретация событий на Николин день? Естественным для почти всякого мемуариста образом Шомпулев выделяет, а возможно, и преувеличивает в каждом происшествии собственную роль и роль своих близких. Так, он подчеркивает равенство судеб собственной дочери и дочери губернатора Набокова (ср. несколько неожиданно лаконичную ремарку: «Обе они впоследствии вышли замуж»). Имен некоторых других действующих лиц он то ли не хочет называть, то ли не помнит, хотя в их описания вставляются весьма колоритные подробности:

Сбившись с пути и проплутав всю ночь, все перепростудились, пообморозились, и в особенности легко одетое дамское общество, исключая маленькой юркой барыньки, которая, спустившись на дно саней, прикрылась любимой собакой, большим сенбернаром¹⁶.

Любопытно, что у Толстого в «Отце Сергии» несколько раз специально упоминаются белые собачьи шубы, в которые одеты дамы, у Маковкиной же это белая собачья ротонда¹⁷. Именно ротонда, по словам В. А. Шомпулева, чуть не стала причиной гибели Лидии Набоковой¹⁸.

Иными словами, мы можем убедиться, что Шомпулев в своих мемуарах, при известном смещении акцентов и неточностях, достаточно внимателен к разного рода деталям. Причем в данном случае ни его нельзя заподозрить в использовании толстовского текста, поскольку «Отец Сергий» к моменту опубликования очерка еще не увидел свет, ни Толстого — в непосредственном обращении именно к этим мемуарам, поскольку в последние годы жизни он, судя по утверждению биографов, к тексту повести не возвращался. Скорее всего, в данном случае оба автора — и Шомпулев, и Толстой — отчасти отталкивались от давних газетных сообщений, кроме того, первый несомненно руководствовался собственными, пусть и приукрашенными, воспоминаниями о реальном событии, тогда как второй, возможно, был знаком с ним по чужим устным рассказам.

Итак, эпизод с саратовской метелью, который лучше «задокументирован» и потому предоставляет нам больше возможностей для объективных решений, позволяет пронаблюдать, как мемуарист и писатель независимо пользуются одними и теми же материалами, почерпнутыми из относительно недавнего прошлого. Толстой при этом считает возможным ради решения своих художественных задач различным образом перенастраивать шкалу соответствия реальному и повествовательному времени. Разумеется, с абсолютной надежностью экстраполировать модель, связанную с одним общим эпизодом, на все остальные едва ли правомерно. Тем не менее самое существование такой модели дает основание с большей уверенностью утверждать, что и для эпизода на охоте не В. А. Шомпулев «одолжил» сюжет из «Войны и мира», а Толстой использовал фабулу устного рассказа о домашнем приключении А. А. Столыпина, независимым образом дошедшего до него в качестве своеобразного анекдота.

Примечания

- ¹ Толстой Л. Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978–1985. Т. V. С. 260–261, 265 (гл. 4–5).
- ² Шомпулев В. А. Записки старого помещика / Сост., вступ. ст., подгот. текста А. В. Кумакова; коммент. А. В. Кумакова и И. Н. Плешакова. М., 2012. С. 57.
- ³ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. V. С. 254 (гл. 3).
- ⁴ Хорошо известно, как именно Толстой реконструировал по рассказам облик своего деда: «Дед мой, Илья Андреевич, ее муж, был тоже, как я его понимал (курсив наш. — А. Л., Ф. У.), человек ограниченный, очень мягкий, веселый и не только щедрый, но бестолково-мотоватый, а главное — доверчивый. В имении его, Белевского уезда, Полянах, — не Ясной Поляне, но Полянах, — шло долго не перестающее пиршество, театры, балы, обеды, катания, которые, в особенности при склонности деда играть по большой в ломбер и вист, не умея играть и при готовности давать всем, кто просил, займы и без отдачи, а главное, затеваемыми аферами, откупам, кончились тем, что большое имение его жены все было так запутано в долгах, что жить было нечем, и дед должен был выхлопотать и взять, что ему было легко при его связях, место губернатора в Казани. Дед, как мне рассказывали, не брал взятки, кроме как с откупщика, что было тогда общепринятым обычаем, и сердился, когда их предлагали ему. Но бабушка, как мне рассказывали, тайно от мужа брала приношения» (Бирюков П. Биография Л. Н. Толстого. Кн. 1. М., 2000. Ч. I. Гл. 1. С. 8–9).
- ⁵ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. V. С. 225 (гл. 21).
- ⁶ Соответствующий очерк («Провинциальные типы 40-х годов») был опубликован в «Русской старине» в 1898 г.
- ⁷ Шомпулев В. А. Указ. соч. С. 343–344.
- ⁸ Обзор газетных сообщений, сделанный А. В. Кумаковым и И. Н. Плешаковой, см. в: Шомпулев В. А. Указ. соч. С. 325–326.
- ⁹ «На масленице шестого года жизни Сергея в затворе из соседнего города, после блинов с вином, собралась веселая компания богатых людей, мужчин и женщин, кататься на тройках. Компания состояла из двух адвокатов, одного богатого помещика, офицера и четырех женщин. Одна была жена офицера, другая — помещика, третья была девица, сестра помещика, и четвертая была разведенная жена, красавица, богачка и чудачка, удивлявшая и мутившая город своими выходками. Погода была прекрасная, дорога — как пол. Проехали верст десять за городом, остановились, и началось совещание, куда ехать: назад или дальше <...> Ямщикам поднесли вина. Сами достали ящик с пирожками, вином, конфетами. Дамы закутались в белые собачьи шубы. Ямщики поспорили, кому ехать передом, и один, молодой, повернувшись ухарски боком, повел длинным кнутовищем, крикнул, — и залились колокольчики, и завизжали полозья» (Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. XII. С. 354–355).
- ¹⁰ Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. XII. С. 356.
- ¹¹ Единственным спасением для разделенных бурей участников саратовских событий представлялось хоть какое-то жилье или укрытие. Ср. рассказ Шомпулева: «На ее [В. В. Шомпулевой] счастье часть общества, среди которого она находилась, набрела на пустые дегтярные сараи, где оказалась кадка с водой. И по совету доктора Степанова пожилой помещик, владелец села Бекова, М. А. Устинов, пробив лед в кадке и раздев Веру, опустил ее обледеневшие руки и ноги в воду, где насильно и держал их до тех пор, пока обмороженные члены отошли». Другие участники пикника, «рассчитывая добраться до железнодорожной караулки, пошли по рельсам возвышенной насыпи». Ср. также в газетном сообщении «Саратовского листка»: «Ее принесли в сторожку и пытались привести в чувство, оттирая снегом. Только к утру 7-го числа можно было доставить ее в крытом экипаже в дом родителей» (Шомпулев В. А. Указ. соч. С. 168, 326).
- ¹² Толстой Л. Н. Собр. соч. Т. XII. С. 358–359.
- ¹³ Там же. С. 297.
- ¹⁴ Шомпулев В. А. Указ. соч. С. 167.

¹⁵ Там же. С. 384.

¹⁶ Шомпулев В. А. Указ. соч. С. 167.

¹⁷ Ср. «...дамы закутались в белые собачьи шубы» (гл. IV), «...она, в своей белой собачьей шубе, пошла по дорожке» (гл. V), «„Вероятно, запирается чем-нибудь от меня“, — подумала она, улыбнувшись, и, скинув собачью белую ротонду, стала снимать шапку, зацепившуюся за волоса, и вязаный платок, бывший под ней» (гл. V).

¹⁸ Ср. «Но так как Набокова была в ротонде и взять ее под руку не представлялось возможности, то сильным порывом ветра ее снесло вниз, а спутников сбilo с ног, и они, опомнившись после своего падения, отыскать ее не могли» (В. А. Шомпулев. Указ. соч. С. 168).

Метафорика и образность в стихотворных посланиях Фета Л. Н. Толстому

Леа Пильд (Тарту, Тартуский университет)

Во второй половине 1870-х гг. (предположительно на протяжении трех лет, в 1875–1877 гг.) Фет пишет *пять* посланий, адресованных Льву Толстому. Это стихотворение «Графу Л. Н. Толстому» («Все стремлюсь к тебе мечтою...»), датированное условно 1875 г., стихотворение с таким же заглавием (его первая строка — «Как ястребу, который просидел...»; написано предположительно в октябре 1875 г.), «Л. Н. Толстому» («В день позавидуешь раз со сто...»; написано 6 декабря 1876 г.), «Дорогому другу Льву Николаевичу Толстому» («Была пора своей игрою...»; датируется 23 апреля 1877 г.; в первопечатной редакции и автографе под заглавием «Графу Льву Николаевичу Толстому [При появлении романа «Война и мир»]»), послание [Л. Н. Толстому и Н. Н. Страхову] («Хоть потолстеть мой дух алкает...»; датируется 27 июня 1877 г.).

Таким образом, в 1875 г. написано два стихотворения, обращенных к Толстому, в 1876 г. — одно и в 1877 г. — еще два. Общее количество стихотворений, созданных Фетом в 1875–1877 гг., — 12 (на каждый год приходится в среднем по четыре текста). Как мы видим, почти половина из них — послания к Толстому. Немаловажно, что большая часть из пяти посланий (три) попадает в печать еще при жизни Фета¹. Отметим также, что одновременно с названными посланиями создаются и публикуются два стихотворения, на первый взгляд, с Толстым не связанные — «Среди звезд» и «Искушение на горе» (оба написаны в 1876 г.), но при ближайшем рассмотрении — сложным образом соотносящиеся с эпистолярной полемикой Фета и Толстого этого времени².

Как хорошо известно (в первую очередь благодаря фундаментальному труду о Толстом Б. Эйхенбаума), именно в 1860–1870-е гг. контакты «ушедших из литературы» на рубеже 1850–1860-х гг. Толстого и Фета были особенно тесными [Эйхенбаум: 337–339].

Различные этапы этих взаимоотношений, а также их весьма разнообразное и противоречивое содержание отразились в эпистолярной двух литераторов. Примечательно, что фетовские стихотворные послания к Толстому пишутся именно с 1875 по 1877 г., а не ранее или позднее (исключение здесь составляет «астрономическая эпиграмма», сочиненная Фетом по случаю бракосочетания Толстого и С. А. Берс в 1862 г.)³. Верхняя граница этого периода, впрочем, вопросов не вызывает. Именно 1877 г. большинство исследователей датирует начало «второго кризиса Толстого», приведшего, в частности, к серьезному расхождению во взглядах с Фетом. 1875 г. — время, когда Фет начинает обращаться к Толстому помимо

писем еще и через стихотворные послания, отмечен в биографии автора «Войны и мира» началом публикации в «Русском вестнике» первых глав романа «Анна Каренина», вызвавших восторженную реакцию Фета. Однако в этом же году становятся заметными серьезные разногласия⁴ между Фетом и Толстым, в частности в вопросе предназначения *поэта* (художника), его высокой миссии. Толстой иногда не отвечает Фету на письма или же отвечает коротко и формально, что болезненно задевает адресата, заставляя его размышлять о причинах охлаждения к нему Толстого. Отношение Фета к Толстому становится отчетливо двойственным: преклонение перед художественным даром великого романиста соседствует с раздражением, вызванным интеллектуальным высокомерием, «гордыней» Толстого⁵, нежеланием считаться с точкой зрения эпистолярного собеседника. Поэтому Фет зачастую вынужден выражать свое мнение иносказательно, на условно-метафорическом языке.

Рассмотрим первое из написанных в 1870-е гг. стихотворных посланий (условно датированное 1875 г.), сосредоточившись на образно-метафорическом слое этого шуточного текста:

Все стремлюсь к тебе мечтою,
Мучусь, не узнав:
Разболелся ль ты душою,
Дорогой мой граф?

Окунулся ли в пучину,
Где не видно зги?
Если так — пиши картину
И ни в чем не лги.

День — твой враг, и днем полезно
Помнить *ремесло*;
Только эта бездна звездна
Только в ней светло.

Лишь из мрака хляби душной,
Из грозящих жерл
Водолаз великодушный,
К нам взнесешь ты *перл*.

Посмотрите, мол, осины
И гнилые пни:
Вот как ищут исполины
Даже в наши дни!⁶
[Фет 2001: 400—401].

С очевидностью можно предположить, что в этом шуточном послании отражена реакция Фета на первые 14 глав «Анны Карениной», напечатан-

ные в январском номере «Русского вестника» за 1875 г. (ср. в письме Фета к Толстому от 15...20 февраля: «Но что сказать про художественное мастерство целого? Про „простую *столярную работу*„»; «...все и вся, но возведенное в *перл* создания» [Переписка I: 434]).

Ключевые метафоры интересующего нас стихотворения связаны с семантикой водной стихии и символикой подземного мира (точнее, внутренности вулкана). Сравнение творческого мира Толстого с жерлом вулкана встречается и в эпистолярной Фета более позднего времени (ср.: «Мы с Вами в разных положениях, под Вами *жерло Везувия* художественной правды и творчества, где же Вам видеть те пни, на которые я натыкаюсь в моем неизменном захолустье» [Переписка II: 65]).

Очевидно, что для Фета (на протяжении нескольких десятилетий занимавшегося переводами античных авторов и выступавшего в печати в защиту классического образования)⁷ была актуальна амбивалентная (в частности, восходящая к античной мифологии) символика образа вулкана. Подземные вулканические силы символизируют, с одной стороны, хаос, беспорядок и связь с силами ада; с другой же стороны — созидательность и плодородие.

В послании Толстому доминируют характеристики созидательного начала обитателя подземного мира. Метафорический ряд, который можно отнести к описанию подземного мира («пучина», хляби» «жерло»), будет впоследствии гиперболизирован и найдет продолжение в стихотворении 1883 г. «Аваддон», где образ апокалиптического персонажа — падшего ангела, обитающего под землей, — по-видимому, соотносен с Толстым (см. об этом ниже).

Однако некоторые из перечисленных метафор («пучина», «хлябь») и образ «водолаза» могут одновременно репрезентировать и водную стихию, в которую погружается адресат послания. Как нам кажется, в стихотворении Фета отразилась не только высокая оценка «Анны Карениной», но и ироническое отношение к деятельности Толстого-педагога. Образ героя, погружающегося в морскую пучину для того, чтобы совершить благодеяние, направленное на других людей («водолаз великодушный»), может быть навеян признаниями самого Толстого, занятого в 1870-е гг. педагогической деятельностью:

Я не рассуждаю, но когда я вхожу в школу и вижу эту толпу оборванных, грязных, худых детей, с их светлыми глазами и так часто ангельскими выражениями, на меня находит тревога, ужас, вроде того, который испытывал бы при виде *тонущих людей*. Ах, батюшки, как бы *вытащить*, и кого прежде, кого *после вытащить*. И тонет тут самое дорогое, — именно то *духовное*, которое так очевидно бросается в глаза в детях. Я хочу образования для народа только для того, чтобы *спасти тех тонущих* там Пушкиных, Остроградских, Филаретов, Ломоносовых (из письма А. А. Толстой, написанного, вероятно, 23 декабря 1874 г.; цит по: [Гусев: 192]).

Та же образность легла в основу признаний Толстого в письме от 5 апреля 1877 г., адресованном педагогу С. А. Рачинскому, и могла отразиться в устных беседах Толстого с Фетом. Ср.:

Учить этих детей надо затем, чтобы дать им дощечку *спасения* из того океана невежества, в котором они *плывут*, и не спасения, — они, может быть, лучше нас приплывут, — а такое орудие, посредством которого они пристанут к нашему берегу, если хотят. Я не мог и не могу войти в школу и в сношения с мальчиками, чтобы не испытать прямо физического беспокойства, как бы не просмотреть Ломоносова, Пушкина, Глинку, Остроградского и как бы узнать, кому что нужно (цит. по: [Гусев: 192]).

Вместе с тем образ «великодушного водолаза», возносящего на поверхность земли из водной пучины нечто сверхъестественное, мог ассоциироваться в восприятии Фета с фрагментом рецензии А. В. Дружинина 1856 г. на сочинения Толстого «Метель» и «Два гусара»⁸ и с известной балладой Шиллера «Der Taucher» («Водолаз», первая публикация — 1798 г.; в переводе Жуковского — «Кубок», первая публикация — 1831 г.).

Кажется, не нуждается в объяснении то, что баллады Шиллера существовали в актуальной памяти Фета не только в переводе Жуковского, но и в оригинале. Согласно мысли Шиллера, герой его баллады, несколько раз побывавший в глубинах морской пучины, проник в те сферы, которые являются запретными для человека, за что и поплатился жизнью. Если наше предположение является верным, то эта отсылка к шиллеровскому сюжету становится *скрытым* полемическим жестом, обращенным к адресату послания. Через два года этот мотив уже *открыто* зазвучит в письмах. Фет осудит Толстого за ложное, с его точки зрения, представление об индивидуальной воле как высшем принципе бытия (ср., например, в письме от 12 апреля 1877 г.: «Что Вы в „Войне и мире“, некстати говорили о свободе воли, я согласен <...> Там, где в основу мирозерцания не положена гранитная скала необходимости, там один бедлам» [Переписка I: 479]). Заметим, что более явно осуждение чрезмерного гносеологического и «волютаристского» пафоса Толстого было выражено в шуточном стихотворном послании, отправленном адресату в письме от 6 декабря 1876 г.:

В день позавидуешь раз со сто
Твоей учености, друг мой:
Все для тебя светло и просто
Там, где брожу я, как слепой.

Кругом по стеночке в манеже
Тебе отлично гарцевать,
Когда мне, бедному невеже,
В ночной степи хоть пропадать
[Фет 1922: 405].

Возможно, одним из исходных импульсов к сочинению этого текста послужили слова Толстого в письме от 17...18 мая 1876 г.: «...то чувствуешь себя богом, что нет для тебя ничего *сокрытого*, а то глупее лошади, и теперь я такой» [Переписка I: 451]).

Наконец, третий ряд образов, который мы встречаем в послании «Все стремлюсь к тебе мечтою...», связан с поэтическим миром Ломоносова и, по-видимому, с самим Ломоносовым, в котором Фет видит некую возможную аналогию с Толстым. Строку «только эта бездна звездна» можно считать лексической реминисценцией из стихотворения «Вечернее размышление о Божием величестве» (1743), к которому Фет уже обращался в своей лирике вне «толстовского» контекста (см., например, стихотворение «На стоге сена ночью южной...», 1857)⁹. Универсализм индивидуальности Ломоносова мог ассоциироваться у Фета с масштабностью спонтанной и культурной личности Толстого, его многосторонними интересами и занятиями. Однако строки «День — твой враг, и днем полезно помнить ремесло» (как бы ограничивающие творческие возможности Толстого) говорят о том, что «дневное сознание» («разум») Толстого противостоит «ночному» (бессознательному началу, являющемуся источником художественного творчества), поэтому днем автор послания советует адресату сосредоточиться на «ремесле», на архитектурной стороне искусства — единственной области деятельности человека, несущей свет в мир.

Образный ряд, восходящий к Ломоносову, не найдет продолжения в стихотворениях Фета, так или иначе соотнесенных с личностью Толстого. Зато уже 23 апреля 1877 г. (год окончания «Анны Карениной») создано стихотворение, развивающее метафоры *водной стихии*¹⁰:

Была пора — своей игрою,
Своею ризою стальною
Морской простор меня пленял;
Я дорожил и в тишь и в бури
То негой тающей лазури,
То пеной у прибрежных скал.

Но вот, о море, властью тайной
Не все мне мил твой блеск случайной
И в душу просится мою;
Дивясь красе жестоковойной,
Я перед мощию стихийной
В священном трепете стою
[Фет 1922: 405].

Первая строфа описывает отношение автора стихотворения к многообразию дара Толстого. Море, морская стихия выступают здесь как метафоры творческого мира художника и его созданий¹¹. Во второй строфе «любование» игрой стихии превращается в «священный трепет» перед ней. Подзаголовок маркирует разницу в восприятии таланта Толстого до появления «Войны и мира» и после него. Описание *мощи* творческого дара художника, соседствующее с образом морской стихии, встречается в программной статье Фета 1859 г. «О стихотворениях Ф. Тютчева», где Фет приводит целиком стихотворение Тютчева «Сон на море» (кстати, одно из

самых любимых Толстым тютчевских стихотворений), а затем пишет: «Разве не гигантское вдохновение, не *могучее* искусство создали эти образы? Не могу воздержаться от задорного вопроса: у кого из современных лириков такая *мощь*?..» [Фет 1922: 42–43].

В послании «Была пора, своей игрою...» Фет, по-видимому, стремится связать эти два образа — художников, которые родственны друг другу своей *мощью*, силой своего таланта. Тем не менее у Тютчева «мощь» не становится *неуправляемой* и сосуществует с чувством меры (ср.: «Как ни громадна лирическая смелость, скажу более, — дерзновенная отвага г. Тютчева — не менее сильно в нем и чувство меры» [Там же: 37]). «Краса» же творений Толстого, воплощающая «стихийную мощь», оказывается «жестоковейной» (т. е. упрямой). Этот библеизм (восходящий к ветхозаветному повествованию о «жестоковейном» еврейском народе) призван актуализировать в восприятии адресата послания представление о несогласии с божественной волей (или иной объективной субстанцией, например шопенгауэровской «волей»). Подчеркнем, что о «*мощи*» творческого дара поэтов-современников Фет действительно говорит только в двух случаях: обращаясь к произведениям Тютчева и Толстого. Поэтому столь важно для него обращение в этом послании к фрагменту собственной статьи о Тютчеве 1859 г.

Метафорика водной стихии не найдет продолжения в стихотворениях Фета, написанных позже и связанных с Толстым. Несмотря на кажущееся на первый взгляд отсутствие критического и полемического пафоса в этом послании, а также его очевидную связь с пушкинской поэзией — стихотворением «К морю» («Прощай, свободная стихия...»), следует отметить, что образ моря (водной стихии) в лирике Фета начиная с 1850-х гг. связывается в целом ряде случаев с семантикой гибели, *неожиданной* или потенциальной опасности¹². Он символизирует враждебное человеку начало, объективную, не зависящую от человеческих желаний субстанцию. И, конечно, необходимо учесть, что этот пласт значений тоже присутствует в восторженном послании «Была пора — своей игрою...».

После 1877 г. Фет больше не пишет стихотворных посланий, обращенных к Толстому, их отношения постепенно разлаживаются, и в 1880 г. переписка между двумя бывшими друзьями прекращается. Однако Фет по-прежнему очень высоко оценивает художественные произведения Толстого, но не принимает его «религиозных», «антишопенгауэрианских» воззрений, считая их глубоко индивидуалистическими, разрушительными не только для самого писателя и его семьи, но и для современного общества. Так, например, в письме Страхову от 5 февраля 1880 г. Фет высказывается о Толстом с чрезвычайной резкостью:

...засадить красавицу жену в 4 стенах, беременную в течение 20 лет, народить кучу детей и сказать: я разорю Вас всех моим высоким христианством, я убью этим христианством свой исключительно высокий талант, обозвав его греховным наваждением, значит дожить до Гоголевского положения, с тою разницей, что Гоголь дожил до практического ума в своих замыслах, а тут хотят навязать какую-то веру, в которую собствен<ная> сокровенная утроба не верит. Это

вера, по-моему, плод обманутой собствен<ной> неспособности к практике, гордыни. — Не удастся труд, не мил он мне, не выходит ничего — ругай труд, ругай все и говори: ничего не нужно, а держись обеими руками за все [Фет 2011: 303].

Если ранее шуточные послания писались, чтобы эксплицировать то, чего нельзя было высказать в письмах (Фет очень боялся потерять расположение Толстого), то в 1880-е гг., когда переписки с Толстым уже нет, Фет позволяет себе более радикальные стихотворные высказывания.

Возвращаясь к посланию «Все стремлюсь к тебе мечтою...», отметим, что метафорический ряд, репрезентирующий подземный мир, находит продолжение в стихотворении 1883 г. «Аваддон» (главный персонаж которого, по-видимому, спроецирован на Л. Толстого), сложным образом объединяясь здесь с сюжетной направленностью и отчасти образностью «серьезного» стихотворения 1876 г. «Искушение на горе» («Когда божественный бежал людских речей...»):

Ангел, и лев, и телец, и орел —
Все шестикрылые — держат престол,
А над престолом, над тем, кто сидит,
Радуга ярким смарагдом горит.
Молнии с громом по небу летят,
И раздаются из них: «Свят, свят, свят!»
Вот пронсящий ангел трубит,
С треском звезда к нам на землю летит,
Землю прошибла до бездны глухой,
Вырвался дым, как из печи большой.
Медными крыльями грозно стуча,
Вышла из дыма с коня саранча.
Львиные зубы, коса как у жен,
Хвост скорпионовым жалом снабжен.
Царь ее гордой сияет красой,
То Аваддон, ангел бездны земной.
Будут терзать вас и жалить — и вот
Смерть призовете, и смерть не придет;
Пусть же изведает всякая плоть
Что испытания хочет господь!
[Фет 1986: 112].

Если в послании, о котором шла речь выше, подземный мир (внутренность вулкана) трактовался двойственно, то в «Аваддоне» его оценка вполне однозначна: он превращается в апокалиптическую земную бездну (ад). Видимо, не случайно стихотворение продолжает балладную традицию: оно написано четырехстопным дактилем со сплошными мужскими клаузулами — размером «Морской царевны» Лермонтова — и призвано, возможно, напомнить прототипу главного героя о «море» как метафоре творческого мира Толстого и «священном трепете» автора «Аваддона» перед автором

«Войны и мира». Примечательно, что Аваддон также *выходит* из-под земли, как и герой комического послания «Все стремлюсь к тебе душою...», обитающий временами не то под землей, не то в морской пучине.

Возможно, это стихотворение послужило одним из источников «Краткой повести об Антихристе» Вл. Соловьева (одного из представителей «фетовской школы» в поэзии, считавшего Фета своим учителем), где действует маг и предводитель войск Аполлоний, сподвижник Антихриста (отдельными своими чертами напоминающий Аваддона из Откровения Святого Иоанна). Одним из прототипов соловьевского Антихриста, как известно, был Лев Толстой¹³.

Примечательно также, что подземная бездна, из которой выходит Аваддон, извергает только дым, а не огонь. Мотив «огня» начиная с конца 1870-х гг. становится устойчивым атрибутом лирического «я» Фета (в тех стихотворениях, где идет речь о «я»-поэте), носителя «божественной» (а не «дьявольской» или демонической сущности):

Не тем, господь, могуч, непостижим
Ты пред моим мятущимся сознанием,
Что в звездный день твой светлый серафим
Громадный шар зажег над мирозданьем

И мертвецу с пылающим лицом
Он повелел блюсти твои законы
Все пробуждать живительным лучом,
Храня свой пыл столетий миллионы.

Нет, ты могуч и мне непостижим
Тем, что я сам, бессильный и мгновенный,
Ношу в груди, как оный серафим,
Огонь сильнее и ярче всей вселенной.

Меж тем как я — добыча суеты,
Игралище ее непостоянства, —
Во мне он вечен, вездесущ, как ты,
Ни времени не знает, ни пространства
[Фет 1986: 86].

Таким образом, метафорику подземного и водного миров, которая прослеживается в стихотворных посланиях Толстому, можно рассматривать не только как попытку Фета полемизировать с Толстым в художественной форме или как поиск наиболее адекватного описания творческого облика автора «Анны Карениной», но и как движение (через обращение к нескольким метафорическим рядам, а также к «серьезной» и «комической» стилистике) к новому образу лирического «я» («я»-поэта), единство которого прослеживалось в целом ряде стихотворений 1850-х и 1860-х гг.¹⁴, но было утрачено Фетом в лирике начала и середины 1870-х гг.

Примечания

- ¹ Стихотворение «Графу Л. Н. Толстому» («Как ястребу, который просидел...») было напечатано в № 1 «Русского вестника» за 1876 г. (С. 173), «Л. Н. Толстому» («В день позавидуешь раз со сто...») — в № 2 «Русского вестника» за 1877 г. (С. 778), «Дорогому другу графу Льву Николаевичу Толстому» («Была пора — своей игрою...») — во втором выпуске «Вечерних огней» (1885. С. 18).
- ² Оба стихотворения развивают тему «гордыни», представление о которой начиная со второй половины 1870-х гг. связывалось у Фета с поведенческим обликом и мировоззрением Л. Толстого. О связи стихотворения «Искушение на горе» с религиозными воззрениями Толстого см.: [Монин: 122–123].
- ³ Стихотворение, написанное 19 октября, датируется предположительно 1862 г. Образ Толстого в нем во многом предвосхищает более позднюю, интересующую нас в этой статье метафору Фета:
 «Кометой огненно-эфирной
 В пучине солнечных семей,
 Минутный гость и гость всемирной,
 Ты долго странствовал ничей»
 [Фет 2001: 349].
- ⁴ Расхождения Фета и Толстого во взглядах неоднократно становились объектом исследовательского внимания. См., например, одну из недавних работ: [Черемисинова].
- ⁵ Так, например, в письме Толстому от 30 апреля 1875 г. Фет подчеркнуто отказывается от передачи «толков» об «Анне Карениной». Мы не знаем в точности, что в данном случае имел в виду поэт, но, возможно, он был знаком с мнением о романе, переданным, в частности, Н. Н. Страховым в письме к Толстому от 21 марта 1875 г. «Сегодня же вечером я слышал очень умное суждение: „<...> объективность так велика у Вас, что *становится страшно за нравственный суд Ваш над лицами...*“» [цит. по: Гусев: 196].
- ⁶ Здесь и далее курсив в цитатах мой. — Л. П.
- ⁷ См., например: *Фет А.* Два письма о значении древних языков в нашем воспитании // Литературная библиотека. 1867. № 5. С. 49–68.
- ⁸ Ср.: «Нет сомнения, что автор рассказа превосходно высмотрел и воспринял душою все то, о чем он беседует с нами, — но нельзя ошибаться и на счет того, что он не сделал надлежащего *выбора* из своих впечатлений (курсив Дружинина). Его воображение напоминает собою молодой и смешанный лес, который местами глохнет от собственной своей густоты. Поэтов часто сравнивали с водолазами, ныряющими в глубину моря за жемчугом, — подробное рассмотрение всего процесса при ловле раковин может быть вполне применено к предмету нашему. Ловец, ныряя в глубину, видит на дне моря множество раковин, но он должен в короткий момент своего пребывания под водою различить между ними те, которые стоит поднять. В иных жемчужина слишком мала, в других она едва начинает формироваться. Молодой и горячий водолаз обыкновенно забирает множество раковин, обременяет себя ношею и слишком долго остается под водой для малой выгоды. Его более опытный товарищ выносит гораздо менее добычи, но в каждой раковине, им добытой, имеется по крупному зерну. То же и с делом поэзии. Прекрасно иметь поэтическую душу. Прекрасно бросаться с полной отважностью в сокровеннейшие глубины своего сознания; прекрасно выносить оттуда жемчужины всех видов и размеров. Все это ступени художественного совершенства. Но есть еще одна последняя ступень — *выбор поэтических перлов*» [Дружинин]. (Курсив Дружинина.)
- ⁹ Словосочетание «бездна звездна» актуализирует также рифмопару из стихотворения Тютчева «Сны» («Как океан объемлет шар земной...», <1829>):
 «Небесный свод, горящий славой *звездной*,
 Таинственно глядит из глубины,
 И мы плывем, пылающею *бездной*
 Со всех сторон окружены»
 [Тютчев: 82].

Параллель Толстой — Тютчев будет развита Фетом в послании 1877 г., о чем мы скажем ниже.

- ¹⁰ В этом послании отсутствует собственно дидактический пласт, и оно написано, вероятно, сразу после получения письма Толстого, в котором тот, несколько неожиданно для адресата, вновь обращается к нему как к серьезному собеседнику: «Вы не поверите, как меня радует то, что вы приписываете в предпоследнем, как вы говорите, „о сущности божества“. Я со всем согласен и многое хотел бы сказать, но в письме нельзя и некогда. Вы в первый раз говорите мне о божестве — божество! А я давно уж, не переставая, думаю об этой главной задаче» (из письма от 20...21 апреля 1877 г. [Переписка I: 472]).

- ¹¹ Стихотворение ориентировано на тютчевское «Как хорошо ты, о море ночное...» (1865) (ср.: «Как хорошо ты, о море ночное, —
Здесь лучезарно, там сизо-темно...
В лунном сиянии, словно живое,
Ходит, и дышит, и блещет оно...

На бесконечном, на вольном просторе
Блеск и движенье, грохот и гром...
Тусклым сияньем облитое море,
Как хорошо ты в безлюдье ночном!

Зыбь ты великая, зыбь ты морская,
Чей это праздник так празднуешь ты?
Волны несутся, гремя и сверкая,
Чуткие звезды глядят с высоты.

В этом волнении, в этом сиянье,
Весь, как во сне, я потерян стою —
О, как охотно бы в их обаянье
Всю потопил бы я душу свою...»
[Тютчев: 216].

- ¹² Ср., например, стихотворение «Приметы» <1854 или 1855>:
«И тихо и светло — до сумерек далеко;
Как в дымке голубой и небо и вода, —
Лишь облаков густых с заката до востока
Лениво тянется лиловая гряда.

Да, тихо и светло; но ухом напряженным
Смятенья и тоски ты крики разгадал:
То чайки скликались над морем усыпленным
И, в воздухе кружась, летят к навесам скал.

Ночь будет страшная, и буря будет злая,
Сольются в мрак и гул и небо и земля...
*А завтра, может быть, вот здесь волна седая
На берег выбросит обломки корабля»*
[Фет 1986: 252].

- ¹³ Об учении Толстого как «антихристовой лжи» в «Трех разговорах» Вл. Соловьева см.: [Мочульский].

- ¹⁴ См. об этом: [Пильд].

Литература

Гусев — Гусев Н. Н. Лев Николаевич Толстой: Материалы к биографии с 1870 по 1881 год. М., 1963.

- Дружинин — Дружинин А. В. «Метель». — «Два гусара» повести графа Л. Н. Толстого // [http://az.lib.ru/d/druzhinin_a_w/text_0140.shtml] (дата просмотра: 15.07.2013).
- Монин — Монин М. А. Толстой и Фет. Два прочтения Шопенгауэра // Вопросы философии. 2001. № 3. С. 111–126.
- Мочульский — Мочульский К. Владимир Соловьев. Жизнь и учение // http://www.vehi.net/mochulsky/soloviev/ (дата просмотра: 26.12.2012).
- Переписка I — Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 1.
- Переписка II — Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: В 2 т. М., 1978. Т. 2.
- Пильд — Пильд Л. Стратегия автобиографического текста в поэзии А. Фета 1860-х гг. // Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia (В печати).
- Тютчев — Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
- Фет 1922 — Фет А. О стихотворениях Ф. Тютчева // Тютчев: Сб. ст. Пг., 1922.
- Фет 1986 — Фет А. А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
- Фет 2001 — Фет А. А. Жизнь Степановки или лирическое хозяйство. М., 2001.
- Фет 2011 — А. А. Фет и его литературное окружение. М., 2011. (Лит. наследство.) Т. 103. Кн. 2.
- Черемисинова — Черемисинова Л. И. «Послесловие» А. А. Фета к переводу А. Шопенгауэра: полемика с вероучением Л. Н. Толстого // III Международные севастопольские кирилло-мефодиевские чтения: Сб. науч. работ: В 2 т. Севастополь, 2009. С. 143–153.
- Эйхенбаум — Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Исследования. Статьи. СПб., 2009.

«Билет на вход» Ивана Карамазова (к проблеме «Достоевский и Жозеф де Местр»)

Вадим Парсамов (Москва, НИУ ВШЭ / РГГУ)

В главе «Бунт» Иван Карамазов в разговоре с Алешей Карамазовым, приведя примеры жестокого обращения с детьми, как доказательство тезиса: «Христова любовь к людям есть своего рода невозможное на земле чудо», заключает: «Да и слишком дорого оценили гармонию, не по карману нашему вовсе платить за вход. А потому свой билет на вход спешу возвратить обратно. Не Бога я не принимаю, Алеша, я только билет ему почтительнейше возвращаю»¹.

Исследователи давно установили цитатный характер этого высказывания. Подытоживая наблюдения предшественников, В. Е. Ветловская пишет:

Слова героя перекликаются с мотивами стихотворения Шиллера «Резиньяция» (1784) в переводе Г. П. Данилевского:

Моя весна прошла;
Безмолвный Бог, о, плачьте! преклоняет, —
Безмолвный Бог мой светоч погашает,
И греза отошла.
Я пред тобой, о вечности равенство!
У полных тайных врат...
Возьми свою расписку на блаженство:
Она цела — не знал я совершенства;
Возьми ее назад².

Имя Шиллера неоднократно встречается на страницах романа и очень важно для понимания многих его мест. Однако думается, что Шиллер здесь ни при чем. Дело даже не в том, что отсутствует лексическое совпадение, позволяющее говорить о цитате или аллюзии. В «расписке на блаженство» (Vollmacht Brief zum Glück, в других переводах: «полномочие на счастье» или «доверенность на земное счастье») трудно усмотреть «билет на вход». Гораздо важнее то, что смысл высказывания Ивана вообще не соотносится с данным стихотворением Шиллера, что автоматически снимает вопрос о функции данной «цитаты» в романе. Уже само название стихотворения «Резиньяция» (полная покорность судьбе, отказ от жизненной активности, безропотное смирение и т. д.) противоположно по смыслу названию главы, передающему внутреннее состояние героя Достоевского, — «Бунт». Структурообразующими оппозициями в стихотворении Шиллера являются «земное страдание — небесное блаженство» и «герой — толпа». Лирический

герой отказывается от земного счастья во имя вечного блаженства и с презрением отвергает «змеиное шипенье» света, предпочитающего земные радости загробной жизни. Иван Карамазов, наоборот, отвергает вечную гармонию именно потому, что за нее *здесь* приходится платить слишком большую цену. К романтической идее противопоставления загробного счастья земным удовольствиям это не имеет никакого отношения.

Между тем в интересующем нас случае речь героя действительно содержит цитату, но только не из Шиллера, а из «Санкт-петербургских вечеров» Жозефа де Местра. Автобиографический герой этого художественно-философского произведения (Граф) говорит:

Мне не составляет труда смириться; признаюсь даже, что если бы я был один и поразившие меня удары причинили боль лишь мне одному, то на все, что происходит в мире, смотрел бы я лишь как на блестящее и величественное зрелище, предавшись восхищению всем своим существом, — но дорого же достался мне входной билет! (*le billet d'entrée m'a coûté cher!*)³.

Как мы видим, Иван полемизирует с Графом. Он не готов платить за входной билет столь высокую цену. Причиной возврата билета у Ивана Карамазова является нежелание смириться перед злом, переполняющим мир, с одной стороны, а с другой — неспособность увидеть своим «жалким, земным, эвклидовым умом» в этом мире что-либо, кроме зла. Уверенность в том, что высшая гармония «не стоит <...> слезинки хотя бы одного только замученного ребенка», заставляет его «совершенно отказаться» от этой гармонии.

Герой де Местра, хотя и не отказывается от входного билета, но подчеркивает его высокую стоимость. При этом он, как и Иван Карамазов, испытывает трудности перед вопросом, почему должны страдать дети: «Откуда происходит физическое зло, причиняющее страдание детям, крещенным еще до того возраста, в котором они могли бы грешить?»⁴ Иван Карамазов формулирует этот же, по сути, вопрос более остро:

Если все должны страдать, чтобы страданием купить вечную гармонию, то при чем тут дети <...>. Совсем непонятно, для чего должны были страдать и они, и зачем им покупать страданиями гармонию? Для чего они-то тоже попали в материал и унавозили собою для кого-то будущую гармонию? Солидарность в грехе между людьми я понимаю, понимаю солидарность и в возмездии, но не с детками же солидарность в грехе, и если правда в самом деле в том, что и они солидарны с отцами их во всех злодействах отцов, то уж, конечно, правда эта не от мира сего и мне непонятна [XIV: 222].

Сама эта проблема, несмотря на то что Иван ссылается на реальные случаи, почерпнутые им из уголовной хроники, имеет литературный характер. Она многократно обсуждалась в философской и богословской литературе. Местр выстраивает целую традицию, идущую от Платона до почти современного ему ученого иезуита Франсуа де Линьи. В «Государстве» Платона

отважный человек Эр, сын Армения, родом из Памфилии, чья душа побывала на том свете и была возвращена обратно, рассказывает о том, как там награждают и наказывают души людей за их земные дела. Что касается умерших детей, то вопрос остается непоясненным: «Что Эр говорил о тех, кто, родившись, жил лишь короткое время, об этом не стоит упоминать»⁵. Герой де Местра Граф несколько иначе передает смысл этого места у Платона (как комментирует сам автор, «немного подвела память»): «Платон говорит, что об их состоянии в иной жизни этот чужеземец поведал вещи, которые не должно повторять»⁶.

Вольтер в «Поэме о гибели Лиссабона» восклицал: «Детей, грудных детей в чем грех и в чем вина, / Коль на груди родной им гибель суждена?» Этот риторический вопрос вызвал гневную отповедь Местра:

Негодное рассуждение! Следствие недостатка внимания и проницательности. Вероятно, что в Лиссабоне находились тогда дети, как были они в Геркулануме в 79 году нашей эры, а незадолго до того — в Лионе; как были они, если угодно, и в эпоху всемирного потопа. Когда Господь карает какое-либо общество за совершенные им преступления, он воздает должное так же, как делаем это мы в подобных случаях, и никому не приходит в голову на это жаловаться⁷.

Перед сложностью данной проблемы остановился и во многом близкий по духу де Местру иезуит Франсуа де Линьи. В своей «Истории жизни Иисуса Христа» он приводит факты физического страдания крещеных детей при комментарии к следующему месту из Евангелия:

И проходя увидел человека, слепого от рождения. Ученики Его спросили у Него: Равв! кто согрешил, он или родители его, что родился слепым? Иисус отвечал: не согрешил ни он, ни родители его, но это для того, чтобы на нем явились дела Божии [Иоанн IX: 1–3].

В этом евангельском тексте, подкрепленном примерами детских страданий, Линьи видит «доказательство того, что не все болезни являются следствием преступлений»⁸.

Местр, «не отказывая в уважении столь достойному человеку», не соглашается, однако, с мыслью о возможности беспричинных страданий человека:

Ребенок страдает, равно как и умирает оттого, что принадлежит к общей людской массе, которая должна страдать и умирать, ибо она испорчена в корне; и в силу вытекающего отсюда печального закона всякий человек, поскольку он — человек, подвержен всем несчастьям, которые только могут обрушиться на человека.

При этом Местр отрицает благотворность духовного возрождения отдельного человека: «Духовное же возрождение отдельного человека не имеет и не может иметь на эти законы никакого влияния»⁹ — и в то же время не видит особого смысла и в неотвратимости наказания за конкрет-

ные преступления: «Для оправдания путей Провидения, даже в здешнем мире, нет никакой необходимости в том, чтобы преступления карались *всегда* и без промедления»¹⁰.

Ивана же как раз больше всего возмущает то, что убийцы и истязатели детей остаются, как правило, ненаказанными. Это и является главной причиной его бунта: «Я не бога не принимаю <...>, я мира им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять» [XIV: 214]. Для Местра страдания детей составляют «тайны, может быть, непостижимые, но, — продолжает он, — нужно совершенно утратить разум, чтобы в качестве аргумента против вполне понятного приводить непостижимое»¹¹. Под «вполне понятным» в данном случае подразумеваются христианские истины.

Таким образом, ум Ивана столкнулся с проблемами, решить которые он не смог. Это и стало причиной возвращения билета.

Однако функции цитаты из Местра в романе Достоевского этим не ограничиваются. Она позволяет лучше понять истоки представлений Ивана о христианстве. Его христианские воззрения отражены в двух текстах, автором которых он является: в статье о церковном суде и в легенде о Великом инквизиторе. Первое сочинение ставит вопрос о взаимоотношении церкви и государства. Как замечает рассказчик, статья была написана «по предмету, по-видимому, вовсе ему незнакомому», и «между тем многие из церковников решительно сочли автора за своего. И вдруг рядом с ними не только гражданственности, но даже сами атеисты принялись и с своей стороны аплодировать. В конце концов некоторые догадливые люди решили, что статья сия есть дерзкий фарс и насмешка» [XIV: 16].

Читателю, таким образом, не поясняется, была ли двусмысленность статьи следствием некомпетентности Ивана или же сознательной насмешкой. В келье старца Зосимы Иван, по наблюдению Алеши, «скромно и сдержанно, с видимой предупредительностью и, по-видимому, без малейшей задней мысли» [XIV: 56] дважды изложил содержание своей статьи. Утверждение Ивана, что «церковь должна заключать сама в себе всё государство, а не занимать в нем лишь некоторый угол» [Там же], вызвало противоречивые отклики у слушателей. «Совершенно справедливо! — твердо и нервно проговорил отец Паисий, молчаливый и ученый иеромонах. — Чистейшее ультрамонтанство! — вскричал Миусов, в нетерпении переложив ногу на ногу» [XIV: 57].

У современных исследователей также нет единого мнения насчет содержания статьи Ивана. В. Е. Ветловская сводит ее содержание к ультрамонтанству¹², а А. М. Буланов возводит ее истоки к учению славянофилов, в частности к А. С. Хомякову¹³. Казалось бы, Иван действительно издевается над своими читателями и слушателями, внушая им двусмысленные идеи. Но вот слово берет старец Зосима, не читавший, что характерно, статьи Ивана, и излагает свое понимание проблемы. В том, что он далек от мысли дурачить аудиторию, сомнений нет. Но неожиданным образом реакция на его изложение та же самая, что и на изложение Ивана:

— Да что же это в самом деле такое? — воскликнул Миусов, как бы вдруг прорвавшись, — устраняется на земле государство, а церковь возводится на степень государства! Это не то что ультрамонтанство, это архиультрамонтанство! Это папе Григорию Седьмому не мерещилось!

— Совершенно обратно изволите понимать! — строго проговорил отец Паисий, — не церковь обращается в государство, поймите это. То Рим и его мечта. То третье диаволово искушение! А, напротив, государство обращается в церковь, восходит до церкви и становится церковью на всей земле, что совершенно уже противоположно и ультрамонтанству, и Риму, и вашему толкованию, и есть лишь великое предназначение православия на земле. От Востока звезда сия воссияет [XIV: 61].

Таким образом, проблема взаимоотношения церкви и государства в том виде, как она представлялась Достоевскому, была диаметрально противоположной и одновременно очень близкой к ультрамонтанским идеям. Не случайно сам Достоевский у современников вызывал ассоциации с Жозефом де Местром. Так, например, музыкальный критик Г. А. Ларош на страницах газеты «Голос» (1876, 19 мая) писал по поводу «Дневника писателя»: «Как видите, у нас, русских, есть свой граф Жозеф де Местр. Стыдиться нам его нечего: по силе таланта он не только не уступает французскому, но и далеко превосходит его» [XXII: 301].

Жозеф де Местр более чем за полстолетия до официального принятия догмата о непогрешимости папы в своих сочинениях открыто проводил эту идею. Однако непогрешимость папы Местр понимает не в сакральном смысле как некую прерогативу, ниспосланную свыше, а вполне рационально — как неотъемлемое свойство любой верховной власти. По Местру, любая власть, независимо от того, идет ли речь о монархии, республике или церкви, является абсолютной и непогрешимой, в противном случае она не власть.

Всякая верховная власть действует по необходимости как непогрешимая, ибо любая власть абсолютна, а с того мгновения, как против нее можно восстать под предлогом ее заблуждений или несправедливостей, верховной власти более не существует¹⁴.

В качестве главного аргумента, подтверждающего это положение, Местр приводит судебную сферу:

Разве не очевидно, что и в судебной сфере, являющейся лишь частью общей системы управления, непременно должна существовать особая власть, которая судит, но не подлежит суду сама, — и именно потому, что решение свое выносит она именем высшей власти, органом и голосом коей считается? Как бы мы ее ни рассматривали, как бы ни называли эту высшую судебную власть, в любом случае должна существовать такая инстанция, которой мы уже не вправе заявить: *Вы совершили ошибку*¹⁵.

В свете этого аргумента спор о церковном суде в романе Достоевского приобретает не частно-правовой характер, а затрагивает важнейшие вопросы взаимоотношения церкви и государства. С точки зрения старца Зосимы, пока право суда остается за государством, церковь выполняет функцию «отеческого назидания» преступнику: «Мало того, даже старается сохранить с преступником все христианское церковное общение: допускает его к церковным службам, к святым дарам, дает ему подаяние и обращается с ним более как с пленным, чем как с виновным» [XIV: 60].

Иными словами, государство карает преступление, церковь спасает человека. Кара государства имеет механический характер, основана на внешнем принуждении и в силу этого не способна затронуть совесть преступника. Поэтому «число преступлений не только не уменьшается, а чем далее, тем более нарастает. И выходит, что общество совсем не охранено, ибо и отсекается вредный член механически и ссылается далеко, с глаз долой, но на его место тотчас появляется другой преступник, а может и два другие» [XIV: 59–60]. Механическая борьба государства с внешним проявлением зла, по мысли старца, не способствует увеличению добра в мире, так как не затрагивает души и совести человека. Поэтому государство второстепенно по отношению к церкви, а сама власть для церкви является дьявольским искушением.

Местр также ставил церковь выше государства, и церковный суд считал той высшей «инстанцией, которой мы уже не вправе заявить: *Вы совершили ошибку*». На первый взгляд здесь нет расхождения с представлениями Достоевского о соотношении церкви и государства. Так, например, поверхностный взгляд западника и антиклерикала Миусова вполне мог усмотреть в аналогичных рассуждениях не только Ивана Карамазова, но и старца Зосимы «ультрамонтанство». В действительности же различие заключается в самом характере церковного суда, как его понимали Местр и Достоевский. Утверждая приоритет папской власти над светской, Местр апеллирует в первую очередь к истории. Поскольку христианство приходит на смену язычеству, то и власть императоров, имеющая языческое происхождение, уступает власти римских пап: «Константин уступил Рим папе»¹⁶. Достоевский увидел в этом «третье дьяволово искушение» [XIV: 62], перед которым римская церковь не устояла: «церковь, замутив идеал свой, давно уже и повсеместно перевоплотилась там в государство» [XXVI: 167].

Для Местра верховная власть папы — самая оправданная и обоснованная из всех верховных властей в Европе. Она не только не стала результатом искушения, но напротив:

Папы превратились в светских государей незаметно для себя и даже, строго говоря, против своей воли. Действие незримого закона возвысило римский престол, и глава вселенской церкви, можно сказать, родился сувереном. С плахи мучеников вззошел он на трон¹⁷.

Это особый тип власти, который «по самой своей природе наименее зависим от капризов политики». Обладающий ею «принадлежит к духовно-

му сословию», «никогда ничего не требует для себя» и т. д. И хотя личные потребности пап более чем скромны, а их владения ничтожны, тем не менее они, по мнению Местра, «не уступают и даже превосходят своим могуществом многих венценосцев Европы»¹⁸. Здесь речь идет не только о духовном могуществе, но и о вполне реальном. Папам принадлежит исключительное право освобождать народы от присяги их государям. *«Верховная светская власть может контролироваться духовной властью, которая в некоторых случаях вправе освобождать подданных от присяги»*¹⁹. В таком случае папа как высший судья на земле отрешает тирана от церкви, а следовательно, тиран в глазах народа лишается властных полномочий и считается низложенным. Здесь нетрудно разглядеть перевернутые просветительские представления о народном суверенитете и праве народа на расторжение общественного договора в случае его нарушения правительством. У Местра в роли народа выступает папа, а вместо общественного договора выступает «духовная власть, великие prerogatives которой установлены божественным откровением»²⁰.

Возможно, отсюда идут представления Достоевского о связи папы с социалистическим и революционным движением:

Католичество <...> обратится к народу, ибо некуда идти ему больше, обратится именно к предводителям наиболее подвижного и подымчивого элемента в народе, социалистам. Народу оно скажет, что все, что проповедают им социалисты, проповедал и Христос [XXVI: 87]²¹.

Местр, вошедший в историю общественной мысли как один из наиболее ярких обличителей революций, не принимал их не из-за творимого насилия, а из-за атеизма. Само насилие он не только признавал, но и видел в нем суть исторического процесса. И власть папы, как и любую власть, он считал насильственной по преимуществу. Весь вопрос заключался в степени насилия и во имя чего оно производится.

Вся человеческая история, — писал Местр, — вопиет о том, что революции, начатые мудрейшими людьми, завершают безумцы; что творцы революций непременно становятся их жертвами; и что все усилия народов завоевать свободу или расширить ее почти всегда оканчиваются цепями. Со всех сторон — одни лишь бездны.

И далее:

Я никогда не утверждал, будто абсолютная власть, в какой бы форме она ни существовала, не влечет за собой громадных неудобств. Напротив, я недвусмысленно их признаю и ничуть не намерен преуменьшать. Я лишь говорю, что мы в данном случае оказываемся меж двух бездн²².

Образ «двух бездн» — один из важнейших образов «Братьев Карамазовых». Вполне возможно, что при всей своеобразной для Достоевского

трактровке этого образа он, как и «входной билет», восходит к текстам Местра. Митя Карамазов, по словам прокурора Ипполита Кирилловича, «может созерцать две бездны и обе разом!» [XV: 147]. Сам Митя помещает эти окружающие человека бездны внутрь его души: «Иной высший даже сердцем человек и с умом высоким начинает с идеала Мадонны, а кончает идеалом содомским. Еще страшнее, кто уже с идеалом содомским в душе не отрицает и идеала Мадонны» [XIV: 100]. Эти слова перекликаются со словами де Местра: «Просвещение, возвышающее человека до ангела, в то же время открывает в нем самом отвратительные склонности, превращающие его в зверя»²³.

Однако Местра идея глубокой противоречивости человеческой души, видимо, не очень занимала. Почти во всех своих произведениях он ведет напряженную полемику с просветительской идеологией, представляющей человека добрым от природы. Как это часто бывает в процессе полемики, не опровергая, а переворачивая тезисы противника, Местр утверждает: «Человек зол, ужасно зол»²⁴. Тем самым он, как и просветители, считает, что все люди одинаковы по своей сути. Всю человеческую историю Местр объясняет теорией первородного греха. «Первородный грех, объясняющий все и без которого ничто не объяснимо, воспроизводится, к несчастью, ежеминутно, хотя и вторичным образом»²⁵. Поэтому в церкви он видит в первую очередь сдерживающую и карающую силу:

В средние века народы имели у себя лишь бессильные или презираемые законы и испорченные нравы. А значит, необходимо было искать узду где-то вовне. Эта узда была найдена в авторитете папы, и ни в чем другом она заключаться не могла. Следовательно, произошло то, что и должно было произойти²⁶.

Отсюда тянутся нити к легенде о Великом инквизиторе, являющейся во многом пародией на представления о человеке как злом и простом существе, а также о церкви как «внешней узде» для испорченных нравов. Ее автор, Иван Карамазов, по признанию самого Достоевского, страдает «именно оттого, что он в изображении своего первосвященника с мировоззрением католическим, столь удалившимся от древнего апостольского православия, видит воистину настоящего слугителя Христова» [XV: 198].

Как только христианство, по мнению Достоевского, начинает решать социальные проблемы, оно тут же вырождается в социализм и атеизм, а «высокий взгляд христианства на человечество понижается до взгляда как бы на звериное стадо» [Там же]. Именно такой взгляд сформировался у Ивана Карамазова, и скрытая цитата из Жозефа де Местра позволяет обнаружить один из истоков мировоззрения героя.

Примечания

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 223. (Далее ссылки на это издание в тексте статьи с указанием римскими цифрами тома, арабскими — страницы).

- ² Шиллер Ф. Полн. собр. соч. в пер. рус. писателей. СПб, 1875. Т. 1. С. 35. См.: Чижевский Д. Шиллер в России // Новый журнал. 1956. Кн. 45. С. 129. См. также: Matlow R.E. The Brothers Karamazov. Novelistic technique. 's-Gravenhage, 1957. P. 15.
 - ³ Maistre J. de. Œuvres — см. сноску 14. complètes. Lyon, 1884. Т. 4. P. 124. В черновых набросках романа у Достоевского аналогичная фраза звучала ближе к тексту Местра «Возвращаю билет на вход — как слишком дорого стоит» [XV: 229].
 - ⁴ Maistre J. de. Op. cit. P. 158–159.
 - ⁵ Платон. Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 3. С. 414.
 - ⁶ Maistre J. de. Op. cit. P. 227.
- Здесь и далее курсив в цитатах сохранен в соответствии с источниками цитирования. — Примеч. ред.
- ⁷ Ibid. P. 224.
 - ⁸ Ibid. P. 157.
 - ⁹ Ibid. P. 159.
 - ¹⁰ Ibid. P. 160.
 - ¹¹ Ibid. P. 228.
 - ¹² «Статья Ивана была, следовательно, чем-то вроде проповеди ультрамонтанства, так как Церковь на всей земле мыслилась Иваном не в православном ее виде (как это православием понимается отцом Паисием и старцем), а в западном католическом (т. е., в сущности, антихристианском, с точки зрения отца Паисия, старца и, наконец, самого Ивана, изгоняющего в своей поэме Христа)» (Ветловская В. Е. Указ. соч. С. 127).
 - ¹³ Буланов А. М. Статья Ивана Карамазова о церковно-общественном суде в идейно-художественной структуре последнего романа Ф. М. Достоевского // Достоевский. Материалы и исследования. Л., 1991. Т. 9. С. 124–131.
 - ¹⁴ Maistre J. de. Œuvres complètes. Т. 2. P. 2.
 - ¹⁵ Ibid. P. 3.
 - ¹⁶ Ibid. P. 196.
 - ¹⁷ Ibid. P. 194.
 - ¹⁸ Ibid. P. 192.
 - ¹⁹ Ibid. P. 180.
 - ²⁰ Ibid. P. 177.
 - ²¹ Ср. слова Петра Верховенского, обращенные к Ставрогину: «Я думал отдать мир папе. Пусть он выйдет пеш и бос и покажется черни: „Вот, дескать, до чего меня довели!“, и все повалит за ним, даже войско. Папа вверху, мы кругом, а под нами шигалевщина». Об отношении Достоевского к католицизму см.: Евнин Ф. Достоевский и воинствующий католицизм 1860–1870-х годов (к генезису «Легенды о великом инквизиторе») // Русская литература. 1967. № 1. С. 29–41.
 - ²² Maistre J. de. Œuvres complètes. Т. 2. P. 174–175.
 - ²³ Ibid. Т. P. 67.
 - ²⁴ Ibid. P. 70.
 - ²⁵ Ibid. P. 61.
 - ²⁶ Ibid. Т. 2. P. 257. В современном Местру мире ситуация несколько изменилась. Пий VII не должен и не может вести себя по отношению к Францу II, как в XI в. Григорий VII вел себя по отношению к Генриху IV [Ibid. P. 236].

Лесков — миссионер*

*Майя Кучерская, Александр Лифшиц
(Москва, НИУ ВШЭ)*

1

Предлагаемая работа посвящена рассказу Лескова «На краю света» — наиболее последовательному художественному высказыванию писателя на миссионерскую тему, которая, как будет показано, ассоциировалась для него с апостольским глаголением на многих языках, т. е. многоязычием в специфическом евангельском смысле.

Как известно, рассказ «На краю света», опубликованный в 1875—1876 гг.¹, основан на реальных событиях, случившихся с архиепископом Ярославским и Ростовским Нилом в то время, когда он — тогда еще епископ Иркутский, Нерчинский и Якутский — занимался миссионерской деятельностью в Сибири. Историю спасения епископа Нила язычником и дикарем Лесков услышал в пересказе Василия Александровича Кокорева². Об этом писатель сообщает в очерке «Владычный суд»³. Вероятнее всего, Лесков мог услышать этот нетривиальный рассказ в начале 1875 г., когда, надеясь обрести с помощью Кокорева постоянный заработок, тесно общался с ним. Сам архиепископ Нил к тому времени уже скончался — кончина его последовала 21 июня 1874 г. Последнее обстоятельство, возможно, позволило Лескову чувствовать себя при сочинении рассказа более раскованно, а некрологи в православной и светской прессе, освещавшие грандиозную деятельность архиепископа Нила, который прославился в первую очередь своими миссионерскими трудами, делали фигуру усопшего владыки еще более актуальной для писателя.

Как дружно напоминали авторы некрологов⁴, 15 лет, с 1838 по 1853 г., епископ Нил занимался последовательным и активным христианским просвещением Сибири. Для этого он не только выучил монгольский язык, но и перевел на него Евангелие и богослужебные тексты. Он изучал буддизм и написал о буддизме исследование⁵, а в более позднее время подготовил к изданию «Путевые записки о путешествии по Сибири», где идет речь о его миссионерской деятельности⁶. Иными словами, прототипом лесковского рассказа стал своего рода «идеальный миссионер» и, во всяком случае, человек неординарный. Однако рассказ Кокорева и некрологи были не единственным поводом к написанию миссионерского рассказа.

* Статья написана при поддержке Научного фонда Научно-исследовательского университета «Высшая школа экономики».

2

1870-е гг. — время повышенного общественного внимания к проблеме миссионерства среди языческих народов. С усилением интереса к миссионерской теме, видимо, было связано и основание Православного миссионерского общества в Москве в январе 1870 г., деятельность которого была направлена на распространение христианства среди подданных Российской империи. После открытия общества специальные миссионерские комитеты были созданы в 13 епархиях; миссионерское общество получило у Священного синода разрешение произносить ежегодные церковные проповеди о миссионерстве в праздник Торжества православия, и с 1873 г. такие проповеди действительно стали произноситься по всем церквям России. В 1874 г. на средства Православного миссионерского общества в Москве начал выходить еженедельный журнал «Миссионер», публиковавший разнообразные материалы о миссионерской деятельности в различных частях российской губернии.

Уже в первом номере журнала были прямо сформулированы причины его издания: охлаждение к делу христианской проповеди в России и необходимость «возбудить в народе сочувствие к миссионерству»⁷. Разумеется, проповедь православия должна была быть направлена не только на язычников, но и на старообрядцев, и разнообразных сектантов, которые нисколько не соответствовали синодальному представлению о благочестии.

К 1875 г. исследование жизни староверов стало для Лескова частью его литературной биографии — в 1863 г. по поручению министра народного просвещения А. В. Головнина он побывал в Пскове и Риге для изучения старообрядческих школ. По результатам поездки Лесков написал сразу несколько работ, опубликованных в том же году («О раскольниках города Риги, преимущественно в отношении к школам», «Раскольничьи школы», «С людьми древнего благочестия»). Лесков пишет о староверах с неизменным сочувствием. В том, что они заблуждаются, он не сомневается, но возражает против ограничения гражданских прав старообрядцев, считая, что присоединяться к православию они должны добровольно.

Спустя десять лет после публикации упомянутых работ о расколе, в период с 1873 по 1875 г., Лесков вновь вернулся к проблемам миссионерства — и среди раскольников, и среди сектантов. Этой теме отчасти посвящены повести «Запечатленный ангел» и «Очарованный странник» (обе опубликованы в 1873 г.), а также несколько публицистических выступлений. В «Очарованном страннике», кстати, появляются неудачливые миссионеры, которые не задумываются о том, как надо обращаться с «татарами», и потому становятся жертвами зверского убийства.

Соответственно, и статьи Лескова 1874–1875 гг. о расколе и секантах — это уже не этнографические заметки о раскольниках, как в 1860-х гг. В них он анализирует причины неуспеха православной проповеди среди раскольников и сектантов и падения авторитета православной церкви. Этих статей, имеющих прямое отношение к нашей теме, в которых шлифовались взгляды Лескова на миссионерство, было собственно три: «Об обращениях

и соображениях» (1874)⁸, «О сводных браках и других немощах» (1874)⁹, «Несколько слов по поводу записки высокопреосвященного митрополита Арсения о духовборческих и других сектах» (1875)¹⁰. Все были опубликованы на страницах газеты «Гражданин» — там же, где и рассказ «На краю света».

Если суммировать суть высказываний Лескова, то сводятся они к следующему: писатель, во-первых, выступает против любого давления и насилия в вере, считая, что обратиться в свою веру невозможно и поэтому полицейские меры по отношению к раскольникам и сектантам принесут только вред; во-вторых, говорит о ценности «практического христианства», применении заповедей Христовых на практике — что хорошо удается штундистам — и объясняет этим их успех на юге России. В-третьих, напоминает, что «доносы, нетерпеливость, малосведущность в писаниях», равно как и «неумение чинно служить» (то, что, по мнению Лескова, отличает православное духовенство от раскольников), не могут способствовать успеху проповеди православия.

3

Как видим, актуализация миссионерской темы в обществе в первой половине 1870-х гг. наложилась на собственные лесковские интересы, а услышанный от Кокорева рассказ стал отправной точкой для создания миссионерской притчи, для проповеди христианства, каким его понимал Лесков.

Напомним, что рассказ «На краю света» — история о том, как православный епископ, горячий миссионер, желавший обратиться в православие как можно больше «дикарей», в итоге убедился, что в некрещеном язычнике любви и самоотверженности может оказаться гораздо больше, чем в крещеном христианине. Как раз некрещеный дикарь спасает епископа от неминуемой голодной смерти. Завершается рассказ следующими словами:

Почтите же вы, господа, хоть святую скромность православия и поймите, что верно оно дух Христов содержит, если терпит все, что Богу терпеть угодно. Право, одно его смирение похвалы стоит; а живучести его надо подивиться и за нее бога прославить.

Мы все без уговора невольно отвечали:

— Аминь. [5: 516]

Слушатели в рассказе реагируют на повествование архиепископа как на проповедь, давая читателю ключ к пониманию лесковского текста.

Однако речь архиепископа в рассказе действительно содержит признаки этого ораторского жанра, которые *опознаются* слушателями и могут быть узнаны читателями. Лесков сознательно использует здесь характерные черты жанра канонической церковной проповеди. Помимо заданной автором центральной фигуры рассказчика, уже располагающей воспринимать сказанное как что-то большее, чем простой рассказ, сама форма рассматри-

ваемого текста повторяет форму церковного поучения — это «собеседование», «беседа». Именно так называли проповедь в учебниках по гомилетике, по которым во времена Лескова учились семинаристы. Такое наименование жанра носило принципиальный характер: как писал во вводной части автор одного из самых популярных академических учебников 1860–1870-х гг. протоиерей Назарий Фаворов, «прямое звание проповедника есть звание духовного учителя народа и притом учителя-пастыря, который должен говорить в качестве духовного отца, или, что то же, должен беседовать с народом, а не ораторствовать перед ним»¹¹. Еще один существенный признак проповеднического жанра — и на это тоже указывает Фаворов — апелляция к авторитетам, ссылки на Священное Писание и святоотеческую литературу.

Цитат из Священного Писания и святых отцов в рассказе «На краю света» действительно множество, однако ими дело не ограничивается, так как перед нами все же не каноническая церковная проповедь, но провозглашение истин, важных для Лескова.

4

Герой Лескова ссылается на книги Бытия, Исхода, книги ветхозаветных пророков, Евангелие, Откровение Иоанна Богослова, Деяния апостолов. Одновременно он обращается к творениям отцов Церкви и проповедников прошлого: использует молитву святителя Кирилла Туровского и «тайноводственные поучения» Кирилла Иерусалимского, поучения архиепископа Казанского святителя Гурия (Руготина) и Исаака Сирина, полемическое сочинение Стефана Яворского «Камень веры». Вместе с тем проповедник Лескова ссылается и на еретика Тертуллиана, на древнерусские летописи, немецкого философа и мистика Карла Эккартсгаузена, античную и буддийскую мифологию, бурсацкий и русский фольклор. Таким образом, создается текст, чрезвычайно густо насыщенный церковными, книжными, историческими и иными весьма разнообразными культурными ассоциациями. Эта особенность рассказа прямо связана с замыслом: сам список источников Лескова — своего рода коррелят многообразия идеологических систем.

Весьма неожиданной в рассказе православного архиерея представляется ссылка на «Энеиду» Вергилия. При этом нет сомнений, что Вергилий попадает в рассказ совсем не случайно. Строки римского поэта приходят епископу на ум в тот момент, когда он смотрит на своего проводника: тот только что спас его от голодной смерти, после чего сообщил иерарху, что хозяин, «который наверху», все видит, и крепко уснул. Духовному зрению епископа открывается истина:

...и в этом раздумье не заметил я, как небо вдруг вспыхнуло, загорелось и облило нас волшебным светом: все приняло опять огромные, фантастические размеры, и мой спящий избавитель представлялся мне очарованным могучим сказочным богатырем. <...> Прости меня, блаженный Августин, а я и тогда разномыслил с тобою и сейчас с тобою не согласен, что будто «самые добродетель-

тели языческие суть только скрытые пороки». Нет; сей, спасший жизнь мою, сделал это не по чему иному, как по добродетели, самоотверженному состраданию и благородству; он, не зная апостольского завета Петра, «мужался ради меня (своего недруга) и предавал душу свою в благотворение». <...> Авва, Отче, сообщай Себя любящему тебя, а не испытующему, и пребудь благословен до века таким, каким Ты по благодати своей дозволил и мне, и ему, и каждому по-своему постигать волю Твою. Нет больше смятения в сердце моем: верю, что Ты открыл ему себя, сколько ему надо, и он знает Тебя, как и всё Тебя знает:

Largior hic campos aether et lumine vestit
Purpureo, solemque suum, sua sidera norunt!¹² —

подсказал моей памяти старый Вергилий, — и я поклонился у изголовья моего дикаря лицом донизу, и, став на колени, благословил его, и, покрыв его мерзлую голову своею полою, спал с ним рядом так, как бы я спал, обнявшись с пустынным ангелом [5: 510].

Если бы Лесков хотел снабдить речь героя ссылкой на авторитетный (священный) текст, то наиболее подходящими по смыслу стали бы слова апостола Павла из Деяний апостольских о жертвеннике «неведомому богу»: «...Сего-то, Которого вы, не зная, чтите, я проповедую вам» (Деян. XVII: 22). Выбор Лесковым цитаты из Вергилия, таким образом, оказывается маркированным.

Итак, в переломный момент рассказа владыке вспоминается Вергилий — языческий поэт, благодаря четвертой эклоге из цикла «Буколики» принятый в мир христианской культуры. Вергилий — фигура переходная, находящаяся на границе христианской и языческой цивилизаций. Приведенная цитата из «Энеиды» описывает край вечного блаженства в загробном мире (античный аналог христианского рая), куда попадает Эней. Введение Вергилия, таким образом, иллюстрирует ключевую идею рассказа: как Вергилий сумел предчувствовать и увидеть явление света Христова, внять гармонии вечного блаженства, так и язычник-дикарь может приблизиться к познанию пока неведомого ему Бога.

Заманчиво, конечно, рассмотреть и еще один напрашивающийся контекст, в котором образованный европеец сталкивается с Вергилием: Вергилий — проводник Данте в его странствиях¹³. В этом случае и ледяная пустыня, в которой оказывается герой Лескова со своим проводником, может быть сопоставлена с девятым кругом Дантова Ада — ледяным пространством абсолютной смерти с Люцифером в центре. Это совершенно сознательная аллюзия, в которую включен и Люцифер — не называя, его описывает Лесков: «...может ли быть страшнее в аду: вокруг мгла была непроницаемая, непроглядная темь — и вся она была как живая: она тряслась и дрожала, как чудовище, — сплошная масса льдистой пыли была его тело, останавливающий жизнь холод — его дыхание». Останавливается не только жизнь: у епископа останавливаются даже часы — в аду нет жизни и, соответственно, нет времени. Вообще слово «ад» неоднократно возникает у Лескова в описании сибирской снежной пустыни.

Но, как в «Божественной комедии», покидая Ад, герой Данте видит «красу небес в зияющий просвет» и небесные светила¹⁴, так и в рассказе Лескова сразу за ледяным ужасом открывается вид на небо и небесные светила, и цитата из Вергилия оказывается несущей еще большую смысловую нагрузку.

Итак, для Лескова фигура Вергилия подчеркивает то, что в духовном мире язычник может оказаться выше иного христианина. Архиепископ отмечает, что спал со своим проводником рядом так, как бы спал, «обнявшись с пустынным ангелом» [5: 510]. Здесь Лесков, прекрасно знающий иконографию, несомненно, намекает читателю на распространенное в православной традиции иконописное изображение Иоанна Предтечи «Ангел пустыни», на котором в виде ангела в звериных шкурах изображается Иоанн Креститель. Волею автора язычник и епископ как будто повторяют евангельский сюжет о Христе, приходящем к величайшему из пророков предшествующего христианству мира¹⁵. Такое сравнение оказывается тем более верным, что фигура епископа в христианстве символизирует Христа.

Наконец, в цитате из Вергилия различим и отзвук текста, который, как уже указывалось, являлся одним из источников рассказа «На краю света», — это «Путевые записки» архиепископа Нила (Исаковича). Вся первая часть записок Нила, описывающая путешествие его по Сибири, полна цитат из языческих древних авторов — в особенности из «Метаморфоз» Овидия.

Реальный архиепископ Нил, человек начитанный, книжный, словно не находит в христианской литературе и культуре образов и слов для описания представляющей его взору пустыни, природного хаоса, диких и чуждых людей — для рассказа об этом годятся лишь слова поэта из дохристианской эпохи. Приведем лишь один пример:

Перед нами, по мере движения нашего вперед, горный ландшафт разворачивается, принимает новые и новые формы и, можно сказать, волшебною метаморфоз своих силою, влечет нас в мир фантазии, в эпоху якобы былых времен, когда безбожные Гиганты, чудовищными затеями своими, самого Зевса подвигали на брань против них: <...>

Когда-то говорят,
Гиганты дерзкие,
Задумав небом овладеть,
До звезд подняли гору.
Тогда великий Зевс
Послал перуны,
И разгромил Олимп¹⁶.

Надо сказать, что цитат из древних у Нила очень много, для миссионерских записок это совершенно не характерно, ничего похожего не находим мы у его современников, также описывавших свои миссионерские путешествия¹⁷. Все составители подобных путевых дневников ограничиваются фак-

тами, историческими сведениями, этнографическими деталями, статистическими данными. И только Нил обращается то к Горацию, то к Гомеру, то к Овидию, и лишь изредка к Священному Писанию.

Но если начитанный архиепископ Нил обращается к античным образам как к удобным архетипам, пребывая в уверенности, что любое явление в окружающем мире и культуре имеет прецеденты, то в контексте рассказа «На краю света» ссылка на Вергилия получает несколько иной смысл: проводник Вергилий — посредник между языческим и христианским миром, но он же в тексте Лескова еще и свидетельствует о многообразии мира, который более широк и непредсказуем, чем любой прецедент, и потому не сводим к одному языку, системе ценностей, одной религии.

5

Цитата из Вергилия — не единственная лесковская ссылка на античность в рассказе. Чуть раньше в повествовании епископа возникает Гермес. Этот эпизод также весьма выразителен:

Ко мне плыла крылатая гигантская фигура, которая вся с головы до пят была облечена в хитон серебряной парчи и вся искрилась; на голове огромнейший, казалось, чуть ли не в сажень вышины, убор, который горел, как будто весь сплошь усыпан был бриллиантами или точно это цельная бриллиантовая митра... Все это точно у богато убранного индийского идола, и, в довершение сего сходства с идолом и с фантастическим его явлением, из-под ног моего дивного гостя брызжут искры серебристой пыли, по которой он точно несется на легком облаке, по меньшей мере, как сказочный Гермес [5: 506].

Честный и милостивый дикарь приравнен здесь и к древнегреческому богу Гермесу, и к индийскому идолу — очевидным отсылкам к языческой сущности героя. Но при этом он как будто оказывается облачен в *хитон* из серебряной парчи. Так Лесков заставляет архиерея наделять этого язычника неявными, не столь бросающимися в глаза признаками новозаветной традиции: античный хитон — льняная рубашка, туника — одежда Христа и апостолов. У Лескова хитон становится парчовым и серебряным, и, следовательно, шкуры дикаря уподобляются уже не обычной одежде эллинистического мира, но литургическому священническому облачению.

Лесков бесконечно провоцирует читателя не ограничиваться одной, раз и навсегда выбранной позицией, пространство его рассказа не однозначно, роли персонажей не закреплены за ними намертво: он заставляет в язычнике видеть Иоанна Крестителя, крестить «дикаря» приходит епископ, но сам принимает духовный дар от, казалось бы, непросвещенного туземца, одежда из шкур предстает облачением священнослужителя, а снежная «митра» индийского идола готова обернуться митрой епископской.

«Темняк» (таково было заглавие рассказа в первой редакции — см.: [5: 552—576] и дикарь несколько раз ссылается на буддийские легенды и поклоняется буддийской богине Дзол-Дзаягачи. Место всем им — античным,

буддийским, индийским богам — нашлось в рассказе «На краю света» потому, что это сам Лесков устами своего героя произносит проповедь. Не ставя под сомнение абсолютную истинность христианства, он провозглашает, что в толковании и поиске истины все — кто дальше, а кто ближе — находятся в круге света, пусть даже иногда и на самом его краю.

Гармонический мир — для Лескова 1870-х — мир, вмещающий в себя разные культуры, языки, взгляды. Высшее начало, которое может объединить и примирить все это, — конечно, любовь, которая ведет к истине вне зависимости от того, какую религию исповедует в данный момент человек и на каком языке он говорит.

Обращаясь к сюжету, в котором сталкиваются разные языки и культуры, Лесков декларирует существование вневременных универсальных истин, для выражения которых нужны средства большие, чем может дать один язык и одна культура. Понятно, что рассказ об этих истинах неизбежно должен включать в себя заимствования из разных языков и культур.

Так рутинное занятие миссионера у Лескова возрастает до апостольского благовествования, для которого, как мы знаем, и дарована была ученикам Христа способность говорить на разных языках.

Рассказ «На краю света» оказывается авторской иллюстрацией к формирующимся в это же время взглядам Лескова на писателя как на миссионера. Двадцатью годами позже он выразит это открыто: «Дело честного писателя — служить тому, чтобы Царство Божие настало на земле как можно скорее и всеовершеннее» (1894)¹⁸.

6

Описанные убеждения Лескова кажутся связанными и с его жизненными обстоятельствами — в первую очередь с тем положением в литературе, которое он занимал в середине 1870-х гг. Это мучительное для Лескова время, когда он ищет постоянного заработка и неудачно пытается сотрудничать с Кокоревым. На 1874 г. приходится окончательный разлад с М. Н. Катковым, который уклонился от публикации «Черноземного Телемака» («Очарованного странника») в «Русском вестнике». Лесков лишился последнего «толстого» журнала, в котором был принят:

«Р<усский> в<естник>» был последний журнал, которого я мог еще как-нибудь держаться, терпя там значительное стеснение, — теперь и это кончено; а ни плодить материалистов других «Вестников», ни лепить олигархов «Р<усского> мира» я не могу. Поэтому, чтобы не совсем отречься от литературы, остается на время отойти от нее в сторону и стать вне зависимости от всеподавляющего журнализма. При нынешнем тиранстве журналов в них работать невозможно, и мое нынешнее положение лучшее тому доказательство¹⁹.

Далее он подробно жалуется на свои мытарства, пишет о том, что в итоге ему «некуда деться», т. е. негде печататься, и более всего желает уйти от «тиранства журналов».

Позднее, в письме П. К. Щебальскому из Мариенбада, эта литературная неприкаянность неожиданным образом объединяется с духовными вопросами. «Духовное христианство» и литературная жизнь оказываются соотнесены. В начале письма (от 29 июля 1875 г.) Лесков пишет Щебальскому о своем растущем разладе с церковью, церковностью, а затем сообщает о новом замысле — он хочет написать роман о еретике:

Зато меня подергивает теперь написать русского еретика — умного, начитанного и свободомысленного *духовного христианина*, прошедшего все колебания ради искания истины Христовой и нашедшего ее только в одной душе своей. Я назвал бы такую повесть «Еретик Форносов», а напечатал бы ее... Где бы ее напечатать? Ох, уж эти «направления»! [10: 411].

Соединение темы духовной свободы и вынужденной литературной несвободы, очевидно, скрывает еще один ключ к рассказу «На краю света», провозглашающему узость любого «одноразличия».

Указанный контекст позволяет утверждать, что рассказ «На краю света» адресован еще и «литературным миссионерам», признающим верность исключительно собственного направления и не способным подняться над этими разграничениями — во имя «духовного христианства», т. е. подлинной любви.

Примечания

- ¹ Рассказ был впервые опубликован в журнале «Гражданин» (1875. № 52 от 28 дек.; 1876. № 1–4; 6, от 5, 12, 18, 25 янв. и 8 февр.). В этом же году рассказ был издан отдельной книгой под заглавием «На краю света (из воспоминаний архиерея)». *Рассказ Н. С. Лескова*. (СПб., 1876).
- ² Кокорев Василий Александрович (1817–1889) — известный предприниматель, разбогатевший на винных откупах, меценат, строитель первого в России керосинового завода, инициатор создания крупнейшего в России Волжско-Камского банка и т. д., почетный член Академии художеств.
- ³ «Я не вижу более надобности скрывать, что архиерей, из воспоминаний которого составлен этот рассказ, есть не кто иной, как недавно скончавшийся архиепископ ярославский, высокопреосвященный Нил, который сам рассказывал это бывшее с ним происшествие поныне здравствующему и живущему здесь в Петербурге почтенному и всякого доверия достойному лицу В. А. К-ву. В. А. К-в сообщил этот случай мне как прекрасный материал для характеристики светлого и ясного взгляда усопшего автора „Буддизма“, а я только воспользовался этим материалом» (*Лесков Н. С. Собр. соч.*: В 11 т. М., 1957. Т. 6. С. 89. Далее при ссылках на это издание в тексте статьи указываются номер тома и страницы арабскими цифрами).
- ⁴ Странник. 1874. № 7. С. 41–43; Ярославские епархиальные ведомости. 1874. № 33. 14 авг. С. 257–258; Миссионер. 1874. № 28. С. 253–256; Гражданин. 1875. № 1. С. 9.
- ⁵ Нил (Исакович). Буддизм, рассматриваемый в отношении к последователям его, обитающим в Сибири, СПб., 1858.
- ⁶ Нил (Исакович). Путевые записки о путешествии по Сибири: В 2 ч. Ярославль, 1874.
- ⁷ Миссионер. 1874. № 1. С. 1.
- ⁸ Гражданин. 1874. № 49.

- ⁹ Гражданин. 1875. № 3—4.
- ¹⁰ Гражданин. 1875. № 15—16.
- ¹¹ *Фаворов Н., протоиерей*. Руководство к церковному собеседованию, или Гомилетика. Киев, 1869. С. 1.
- ¹² «Пышнее здесь эфир одевает пространства в убранство пурпурного света, и познают люди здешние солнце свое и звезды свои!» (перевод с латинского); ср. в переводе С. Ошерова: «Здесь над полями высок эфир, и светом багряным / Солнце сияет свое, и свои загораются звезды» (Энеида. Кн. 6, ст. 640—641 // Публий Вергилий Марон. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1971. С. 235).
- ¹³ О своем знакомстве с «Божественной комедией» Лесков свидетельствует неоднократно (см., например: *Лесков Н. С.* Наша провинциальная жизнь // *Лесков Н. С.* Полн. собр. соч.: В 30 т. М., 1996. Т. 8. С. 365; *Лесков Н. С.* На ножах // Там же. Т. 9. С. 137).
- ¹⁴ См. *Данте*. Божественная комедия (Ад. Песнь 34, ст. 136—139).
- ¹⁵ Мф. 11: 7; ср. также: Мф. 3: 14: «Иоанн же удерживал Его и говорил: мне надобно креститься от Тебя, и Ты ли приходишь ко мне?»
- ¹⁶ *Нил* (Исакович). Путевые записки о путешествии по Сибири. Ч. 1. С. 208.
- ¹⁷ Ср.: Путевые записки свящ. Андрея Аргентова. Восточная Сибирь. Нижний Новгород, 1886; *Титов Ан.* Миссионерская деятельность преосвященных Нила Исаковича и Дионисия Хитрова. М., 1910 (впервые: Душеполезное чтение. 1910. № 2 и 3). См. входящие в состав этой работы путевые дневники Дионисия Хитрова и Константина Кокаulina; см. также: *Вербицкий Василий, свящ.* Записки миссионера Кузнецкого отделения алтайской миссии // Православное обозрение. 1874. № 6.
- ¹⁸ См.: В мире Лескова. М., 1983. С. 365.
- ¹⁹ Письмо Аксакову 16 ноября 1874 г. // Собр. соч.: В 11 т. Т. 10. С. 362.

Соловьев и Дарвин: между Софией и «выживанием сильнейших»

Дэвид Бетеа (Мэдисон,
University of Wisconsin-Madison)

Как говорит философ, в одну реку нельзя войти дважды. Мир меняется на наших глазах, меняется стремительно, и нам — преподавателям и ученым, во многом ответственным за появление новых идей — все труднее различать, что в нашей работе является подлинным, а что — нет, что долговечно, а что эфемерно. Отсюда двойная задача нынешнего исследования: прежде всего, я хотел бы показать, что статья В. С. Соловьева «Красота в природе» (1889) с ее неожиданной интерпретацией дарвиновской теории естественного отбора заслуживает более пристального внимания и осмысления. Как мне представляется, подход Соловьева примечателен своей внутренней устойчивостью и аутентичностью, причем не только с точки зрения творческого/гуманитарного, но и научного сообщества. Вряд ли стоит напоминать, что в 2009 г. мы отметили двухсотлетний юбилей Дарвина, чьи труды, начиная с «Происхождения видов» (1859), раз и навсегда изменили наше представление о биологических формах, филогенетическом древе и библейском Боге как создателе этого мира.

«Красота в природе» привносит в дарвиновскую теорию формирования видов необходимую «эстетическую» корректировку. Исследователей, таких как Вейсман, Спенсер, Коп, Паули, Франсе, Эймер, Шманкевич, Тимирязев, Бекетов и Северцов, занимал вопрос, имеют ли эволюционные изменения пассивный и случайный (как у Дарвина) или активный и целенаправленный (как у Ламарка) характер. Соловьев же в своем труде переносит акцент с «врожденного импульса» и «панпсихизма» на возникновение сознания, выражающегося *через красоту*. Это подводит меня ко второй части труда Соловьева, опирающейся на его ранний автобиографический набросок «На заре туманной юности», где в характерной для него полушутливой манере представлено спаривание, которое является точкой отсчета для Дарвина, но которое поэт-философ переводит на совершенно иной уровень. Как мне представляется, Соловьев бросает вызов Дарвину, интерпретируя морфологию естественного отбора в духе того, что мы сейчас назвали бы «интеллектуальным циклом обратной связи» (*intelligent feedback loop*).

«Красота в природе» идет вразрез с тем, чего, казалось бы, стоило ждать от философа-идеалиста: Соловьев целиком и полностью принимает дарвиновские открытия. Более того, в конце статьи (раздел X) он поддерживает ученого, отделившего эстетический импульс от принципа утилитарности:

Явления полового подбора, наблюдавшиеся Дарвином и другими естественными испытателями, совершенно недостаточны для объяснения красоты всех живот-

ных форм: они относятся почти исключительно лишь к наружным украшениям, или орнаментальной красоте, у различных животных. Но здесь дело не в собственной важности объясняемых явлений, а в несомненном доказательстве самостоятельного объективного значения эстетического мотива хотя бы в самых поверхностных его выражениях.

В то время как многие прямолинейные умы старались свести к утилитарным основам человеческую эстетику в интересах позитивно-научного мировоззрения, величайший в нашем веке представитель этого самого мировоззрения показал независимость эстетического мотива от утилитарных целей даже в животном царстве и чрез это впервые положительно обосновал истинно идеальную эстетику. Этой неотъемлемой заслугой достаточно было бы, чтобы обессмертить имя Дарвина, если бы он даже не был автором теории происхождения видов путем естественного подбора в борьбе за существование, — теории, точно определившей и подробно проследившей один из важнейших материальных факторов мирового процесса¹.

Два пункта этого рассуждения обращают на себя внимание и дают удобную отправную точку для наших экстраполяций: во-первых, что именно имел в виду Соловьев, утверждая, что Дарвин установил факт независимого существования эстетического импульса в природе? Во-вторых, было ли ему известно, что в зрелые годы сам Дарвин мучительно обдумывал идею наличия эстетического элемента в природе? Отвечая на первый вопрос, стоит уточнить, что Соловьев имел в виду многочисленные примеры из «Происхождения видов», которые, по-видимому, подтверждают тот факт, что природа совершает *действительный выбор* в пользу красоты (чьим основным истоком является сексуальный, или брачный, инстинкт), а не грубой силы или способности побеждать.

Цитируя Дарвина, он пишет, что во время брачных игр самка цикады, вокруг которой мужские особи затевают «музыкальное состязание», выбирает сидящего вдали от нее самца, если его «песня» звучит более звонко или приятно². И хотя здесь, безусловно, срабатывает половой инстинкт (чего Соловьев не отрицает, оставаясь тут твердым дарвинистом), он проявляется как *предпочтение красоты, а не утилитарности*. Это же относится к насекомым, которые выбирают партнера по расцветке крыльев: зрячие жуки (Coleoptera) отдают предпочтение сложным рисункам, состоящим из линий, кругов и скрещений, тогда как слепые жуки образуют пары лишь с теми, у кого на крыльях нет узоров³. Не исключено, что этот скрытый эстетический фактор имел в виду и сам Дарвин, когда заключил свой труд словами о величии и красоте, тем самым сменив регистр с научного на поэтический:

Есть величие в этом воззрении, по которому жизнь с ее различными проявлениями Творец первоначально вдохнул в одну или ограниченное число форм; и между тем как наша планета продолжает вращаться согласно неизменным законам тяготения, из такого простого начала развилось и продолжает развиваться бесконечное число самых прекрасных и самых изумительных форм⁴.

Тогда Соловьев вряд ли знал, что великий натуралист прошел извилистый путь от христианства к деизму, а затем к агностицизму, в итоге которого его вера в благотворную роль эстетического элемента в природе почти угасла. Как признавал сам Дарвин, этот факт был «тесно соединен» с его верой в Бога, резко пошатнувшейся после смерти его любимой дочери Анны в 1851 г. Нет сомнений, природа порождает поразительно сложные узоры, и все в ней кажется взаимосвязанным, как в мальтузианской системе сдержек и противовесов, которая заполняет пробелы естественного развития видами, максимально приспособленными к выживанию и передаче свойственных им черт следующему поколению. Однако, с точки зрения «великого Дарвина» (как именует его Соловьев), это отнюдь не доказывало существование высшего разума.

Именно в этом месте — там, где Дарвин признает существование эстетического начала, но признания еще недостаточно для возникновения такой натурфилософии, которая сочетала бы в себе идею высшего разума с безоговорочным принятием концепции естественного отбора, — к дискуссии подключается Соловьев. Он подхватывает важнейшую мысль естествоиспытателя, задаваясь вопросом о назначении красоты (за пределами полового инстинкта) в мире, управляемом «борьбой за существование». В поисках ответа он обращается к примерам (которые приводят Дарвин и ряд других ученых), показывающим, как в природе реализуется или, что не менее важно, не реализуется или неадекватно воплощается эстетическое начало, а затем объясняет значение этой дисгармонии в более общем смысле. Соловьев нигде не утверждает, что природа не совершает ошибок, и не оспаривает тот факт, что многие ее создания безобразны. Очевидно, пишет он:

Органический мир не есть произведение так называемого непосредственного творчества или что он не может быть *прямо выведен* из одного абсолютного творческого начала, ибо в таком случае он должен бы был представлять безусловное совершенство, безмятежность и гармонию не только в целом, но и во всех своих частях. Между тем действительность далеко не соответствует такому оптимистическому представлению. В этом случае некоторые факты и открытия положительной науки имеют решающее значение. Рассматривая земной органический мир, особенно в его палеонтологической истории, достаточно известной в наши дни, мы находим здесь резко очерченную картину трудного и сложного процесса, определяемого борьбой разнородных начал, которая лишь после долгих усилий разрешается некоторым устойчивым равновесием. <...> Мы видим здесь явные знаки внутреннего противоборства, толчки и судорожные сотрясения, слепые движения ощупью; неоконченные наброски неудачных созданий — сколько чудовищных порождений и выкидышей! Все эти *palaeozoa*, эти допотопные чудища: мегатерии, плезиозавры, ихтиозавры, птеродактили — могут ли они быть совершенным и непосредственным творением Божиим?⁵

В своей приверженности классическому дарвинизму Соловьев покамест «святей самого папы».

Будучи ученым, Дарвин обязан ограничивать собственную поэтическую и эстетическую чувствительность нечаянными риторическими всплесками или своеобразными «мягкими снижениями» (ср.: «бесконечное число самых прекрасных и самых изумительных форм»). Соловьев оформляет свои наблюдения в виде связной натурфилософии, которая включает не только борьбу за выживание и неизбежно связанные с ней поражения, но и возможность выйти за ее пределы. Не будем забывать, что ему свойственно мыслить триадами, где третьему элементу всегда отводится «софическая» роль. Он не только сводит вместе два фактора, но показывает, как взаимопроникновение их форм и функций приводит к возникновению некой «просветленной материи». Разбирая пример за примером, поэт-философ объясняет, как красота отделяется от утилитарности (она становится чем-то большим или чем-то иным, нежели просто половой инстинкт) или, напротив, почему в каких-то случаях этого не происходит. Согласно Соловьеву, развитие всех органических видов подчиняется трем импульсам:

внутренняя сущность, или *prima materia*, жизни, стремление или хотение жить, т. е. питаться и размножаться, — голод и любовь (более страдательные в растениях, более деятельные в животных); 2) образ этой жизни, т. е. те морфологические и физиологические условия, которыми определяются питание и размножение (а в связи с ними и прочие, второстепенные функции) каждого органического вида, и, наконец, 3) биологическая цель — не в смысле внешней телеологии, а с точки зрения сравнительной анатомии, определяющей относительно целого органического мира место и значение тех частных форм, которые в каждом виде поддерживаются питанием и увековечиваются размножением⁶.

Именно это целеполагание, где сходятся вместе сознание формы и функции, биологическая необходимость и морфологическая реакция, интересует Соловьева, который стремится утвердить красоту в качестве самостоятельной категории и договорить за Дарвина то, что великий ученый не решился произнести.

Посмотрим, как работает Соловьев с конкретными примерами, которые он заимствует у Дарвина и других ученых. Сперва он анализирует природную красоту, имеющую как неорганический и визуальный, так и органический и акустический характер. Согласно ему, алмаз прекрасен, поскольку он соединяет в себе два импульса, и преобразует их в третий:

Красота алмаза, несколько не свойственная его веществу (ибо это вещество то же самое, что и в некрасивом куске каменного угля), очевидно, зависит от игры световых лучей в его кристаллах. <...> Значит, красота, не принадлежащая ни материальному телу алмаза, ни преломленному в нем световому лучу, есть произведение обоих в их взаимодействии. Игра света, задержанного и видоизмененного этим телом, закрывает совершенно его грубо-вещественную видимость, и хотя темная материя углерода присутствует здесь, как и в угле, но лишь в виде носительницы другого, светового начала, раскрывающего в этой игре цветов свое собственное содержание. <...> В этом неслиянном и нераздельном (типично соло-

вьевское удвоение. — Д. Б.) соединении вещества и света оба сохраняют свою природу, но ни то, ни другое не видно в своей отдельности, а видна одна светонесущая материя и воплощенный свет — просветленный уголь и окаменевшая радуга⁷.

Внимание Соловьева обращено не на камень или свет, его интересует то, что появляется из их взаимодействия (материя и свет «взаимно проникают друг друга в некотором идеальном равновесии»⁸). Интерпретация этого пассажа не входит в наши цели, но отметим, что в других разделах статьи Соловьев на его основании делает несколько разнонаправленных выводов. 1) Красота более очевидна в неорганической природе, поскольку с точки зрения химических процессов внутренняя организация последней достаточно элементарна. 2) Если свет (и, по аналогии, тепло) был необходим для зарождения жизни в первобытном веществе, то сам по себе он не является достаточным объяснением и источником смысла (к примеру, свет легко проникает сквозь стекло, но это не ведет к появлению третьего элемента — красоты). 3) Свойственная неорганическим формам красота как будто предвосхищает свои более сложные (в силу внутреннего строения, более сложного соотношения частей и целого) проявления, которые обнаруживаются в органическом мире.

Второй пример красоты в природе, который предлагает Соловьев, — соловьиная песня. Это еще более увлекательный случай и потому, что он взят из животного царства, и в силу его словесных, поэтических импликаций, которые позволяют предположить, что философ тут метафорически говорит о чем-то личном. Вспомним этимологию его фамилии и тот факт, что его «песни», каковы бы ни были их жанровые и эмоциональные регистры, в конечном счете всегда посвящены *любви*. В качестве последователя Дарвина он полностью отдает себе отчет, что материальный результат (песня) несет в себе утилитарный импульс (половой инстинкт). Однако поскольку биологическая потребность попутно превращается в нечто иное, обладающее подлинной эстетической ценностью — причем не только для слушателя, который проецирует на ситуацию свои чувства, но (как стремится убедить нас Соловьев) *и для самой птицы*, — читатель как бы делает шаг по ту сторону дарвинизма:

Как в алмазе весомое и темное вещество углерода облеклось в лучезарное световое явление, так в пении соловья материальный половой инстинкт облекается в форму стройных звуков. В этом случае объективное звуковое выражение половой страсти совершенно закрывает ее материальную основу, оно приобретает самостоятельное значение и может быть отвлечено от своего ближайшего физиологического мотива. <...> Эта песня есть преобразование полового инстинкта, освобождение его от грубого физиологического факта — это есть животный половой инстинкт, воплощающий в себе *идею любви*, между тем как крики влюбленного кота на крыше суть лишь прямое выражение физиологического аффекта, не владеющего собою. В этом последнем случае всецело преобладает материальный мотив, тогда как в первом он уравновешен идеальной формой⁹.

В этом, согласно Соловьеву, и состоит суть красоты в природе: «...мы должны определить красоту как *преображение материи чрез воплощение в ней другого, сверхматериального начала*»¹⁰. Поэт-философ не допускает, что природная красота может быть сведена к половому инстинкту. Он признает последний в качестве точки отсчета, но отказывается видеть в нем всеобъемлющее и самодостаточное объяснение. Понимание происхождения отнюдь не равнозначно пониманию онтологии: «Вопрос о том: *что есть известный предмет?* — никогда не совпадает с вопросом: *из чего или откуда произошел этот предмет?* Вопрос о происхождении эстетических чувств принадлежит к области биологии и психофизиологии; но этим нисколько не решается и даже не затрагивается эстетический вопрос о том: *что есть красота?*» И, по мнению Соловьева, «настоящая теория прекрасного есть та, которая имеет в виду собственную сущность красоты во всех ее явлениях, как простых, так и сложных»¹¹.

Эта теория красоты в природе достигает максимальной убедительности, когда философ берется показать, что именно не является привлекательным или, формулируя более жестко, что является по-настоящему отвратительным. Он объясняет читателю, как и почему общая морфология тех или иных видов оказывается промежуточной или не до конца реализованной. Почему, к примеру, всегда отвратителен червь? Потому что весь его организм формально (соотношение частей и целого) выстроен вокруг наиболее эффективной и наименее эстетизированной системы — системы питания и репродукции:

Форма червя <...> есть прямое выражение, *обнаженное* воплощение двух основных животных инстинктов — полового и питательного — во всей их безмерной ненасытности. Вегетариец яснее это в тех внутренностных червях, которые питаются всем своим существом, всюю поверхностью своего тела чрез эндосмос (всасывание) и затем не представляют никаких органов, кроме половых, а эти последние своим сильным развитием и сложным строением являют поразительный контраст с крайним упрощением всей остальной организации. Таковы, например, *acanthocephali*, у которых, не говоря уже о совершенном отсутствии органов чувств, нет ни рта, ни кишки, ни *anus'a* и на таком дефективном фоне ярко выделяются, по выражению Клауса, «мощные половые органы»¹².

Итак, Соловьева интересует ситуация «преобладания материи над формой»¹³, которая производит на свет нечто достаточно дисгармоничное, чтобы быть безобразным. Червь (отметим созвучие с «чревом») — не более чем закрытая полость, предназначенная для питания и размножения. Хотя по своей внутренней организации он выше и сложнее алмаза, откровенное, «обнаженное» следование инстинктивным потребностям делает его безобразным с эстетической точки зрения, тогда как алмаз прекрасен. В этом смысле, чем сложнее внутреннее строение организма, тем значительней его потенциальная способность достигать высших форм красоты или же самых низких форм безобразия. Промежуточные формы — морские звезды, которые могли бы оставаться бесформенными морскими тварями, бабочки, кото-

рые сперва похожи на червей (окукливающаяся гусеница) и не способны к спариванию, пока не достигают более привлекательной фазы развития, черепаха, чей причудливо разрисованный панцирь скрывает (и, конечно, защищает) малопривлекательное существо, и т. д. — показывают, что красота не просто возникает из материи, но сосуществует с ней. При этом красота совершенствует материю, которая утрачивает первоначальную зависимость от функциональности и непосредственного выживания. В конечном счете величайшим примером преображенной органической материи для Соловьева становится прекрасное женское тело, а самым чудовищным примером природного уродства — безобразный человек, в котором неполноценна и внутренняя, и внешняя форма:

Очевидно, в животном царстве красота еще не есть *достигнутая цель*, органические формы существуют здесь не ради одного своего видимого совершенства, а служат также, и главным образом, как средство для развития наиболее интенсивных проявлений жизненности, пока наконец эти проявления не уравниваются и не входят в меру человеческого организма, где наибольшая сила и полнота внутренних жизненных состояний соединяется с наисовершеннейшей видимою формой в прекрасном женском теле, этом высшем синтезе животной и растительной красоты¹⁴.

Таким образом, в дарвиновской системе идей нет ничего, что вызывало бы категорическое неприятие Соловьева. Виды существуют в динамическом взаимодействии со своей средой, а отнюдь не были раз и навсегда высечены в момент Творения. Природа допускает ошибки, ее развитие неравномерно; некоторые виды исчезают, поскольку оказываются более не способными к выживанию. Но оборотной стороной борьбы против вымирания является безотчетное стремление к постепенному обретению истинной формы, которая одновременно маскирует органическую материю и преображает ее. «Красота или воплощенная идея есть лучшая половина нашего реального мира, именно та его половина, которая не только существует, но и заслуживает существования»¹⁵.

Напоследок я хотел бы обратиться к еще одному жанровому эксперименту Соловьева: речь идет о новеллизированном эпизоде из его прошлого. В типичной для него сдержанной полушутливой манере он рассказывает, как красота вторгается в нашу жизнь. Она по-прежнему связана с брачными играми, но эта ассоциация осложняется встречей с Софией. Через три года после «Красоты в природе» Соловьев опубликовал автобиографический набросок «На заре туманной юности» («Русская мысль», май 1892)¹⁶ о мимолетной встрече с молодой женщиной в поезде. Набросок, на первый взгляд, содержит тривиальную историю: юноша видит девушку, находит ее привлекательной; они проводят ночь вместе; наутро он чувствует себя неловко, они расстаются; затем обстоятельства неожиданно снова сводят их вместе, и юноша переживает потрясение; они снова расстаются, на этот раз навсегда.

Я намеренно схематизировал сюжет, чтобы иметь возможность разобрать его более подробно и показать, что тут Соловьев на примере homo sapiens исследует разницу между соловьиной песней и кошачьими воплями, о которой шла речь выше. Эротический элемент никуда не уходит, но его внутренняя энергия преобразуется в нечто такое, что дает роду homo видовое название sapiens. В «На заре туманной юности» рассказчику девятнадцать лет (для Соловьева это должен был быть 1872 г.); он едет на поезде из Москвы в Харьков повидать хорошеньких кузин, к одной из которых (Ольге) равнодушен, и поправить здоровье, пошатнувшееся от слишком усердного изучения немецкой философии. Ему свойственны резкие и преимущественно негативные взгляды на любовь, семейную жизнь и общий миропорядок. Он полагает (очевидно, под влиянием Шопенгауэра), что стремление к любви или к самореализации обречено на неудачу, поскольку ведет к самоотрицанию воли: в этом смысле лучше уничтожить вселенную и начать все заново.

Комплекс предубеждений (любовь не имеет смысла, роль женщины и таких институтов, как ухаживание, брак, половые отношения, подлежит решительному пересмотру) в сочетании с путешествием на поезде, конечно, напоминает «Крейцерову сонату» Толстого, датированную тем же 1889 г. Когда повествователь садится в вагон, он замечает молодую женщину, которая прощается с друзьями, и занимает место в стороне от нее. Она не хороша собой («лицо у нее было далеко не красиво, с неправильным носом и широким ртом»), но в ней есть нечто привлекательное, особенно во взгляде. Когда она своими светлыми глазами ласково глядит на незнакомого человека, ее лицо преобразуется: из «некрасивого и простого» оно становится «чрезвычайно привлекательным». Повествователь видит в ее глазах «что-то более глубокое, чем мысль, какой-то тихий свет без огня и блеска»: оба эти качества не только связывают молодую женщину с Софией, но свидетельствуют о том, что перед нами нечто большее (или иное), чем просто сексуальная особь («тихий свет без огня и блеска»). Ее движения, жесты «грациозны и женственны» — еще один способ показать, что морфология этого существа, свойственное ему соотношение частей и целого достигло привлекательного равновесия.

Герои оказываются вместе, когда в Туле в вагон вваливается шумная и пьяная компания французских актеров/акробатов, и молодая женщина просит разрешения пересесть к рассказчику. Ощущение тихого удовольствия, вызываемое ее улыбкой и сливающимся с природным пейзажем (качающиеся верхушки берез за окном поезда), контрастирует с грубой телесностью акробатов, как мужчин, так и женщин, которые заполняют пространство вагона своими откровенно эротическими и потенциально опасными экзерсисами. Сидя в тихом углу, собеседники обмениваются любезностями и знакомятся друг с другом: он изучает философию и измучен германской метафизикой, она — обычная замужняя дама, живущая в Крыму, которая по непонятным для нее самой причинам пользуется большим успехом у мужчин. Хотя героиня замужем и у нее есть дети, по своим качествам она скорее пассивна («у меня совсем нет никакого характера!»), не способна противостоять

ухаживаниям («вообще я хотела бы всех любить»), а потому имеет многочисленные романы. Все это она объясняет просто и без претензий.

Вечером, когда их пьяные попутчики затихают, герои решают устроиться поудобнее. Она распускает свои густые длинные волосы и принимает позу — глаза потуплены, руки лежат на коленях (опять-таки соотношение частей и целого), — которая кажется ее спутнику особенно привлекательной: «Распущенные по плечам длинные женские волосы всегда принадлежали к числу этих магических предметов, а таких роскошных волос, как были теперь перед моими глазами, я еще никогда не видывал». Он не может сдержаться, целует прядь ее волос, а когда она в ответ тихо улыбается, покрывает поцелуями ее руки. И Шопенгауэр с его уверенностью в эфемерности красоты, этого троянского коня воли, бессилён воспрепятствовать герою. Хотя героиня восклицает, что не понимает, почему малознакомый спутник позволяет себе такие вольности, но при этом сама страстно целует его в губы. Далее следует однозначно прочитываемое отточие. На следующее утро герой испытывает отвращение к самому себе из-за того, что ему кажется предательством собственных метафизических убеждений, и он вымещает злость на спутнице, которая теперь видится ему пустой, непривлекательной особой, недостойной его унижения. Когда при пересадке на другой поезд она переходит в вагон первого класса, а он остается во втором, то рассказчик признается, что это расставание вызывает у него чувство облегчения.

На следующем отрезке путешествия юноша вступает в увлекательный интеллектуальный спор с молодым медиком радикальных взглядов. Они быстро становятся друзьями: оба разочарованы существующим положением вещей и имеют собственные представления о будущем, которое наступит после разрушения нынешнего положения вещей. Но вскоре Julie (молодая женщина) возвращается и приглашает героя к себе: ее купе свободно, и ей скучно одной. При переходе из вагона в вагон ему становится плохо, и он теряет сознание. Дальнейшее происходит не только в пространстве между двумя вагонами, но и в пограничном состоянии, что, безусловно, имеет важное метафорическое значение. Как выясняется позже, Julie, успевшая схватить героя за плечи, спасла его, поскольку иначе он упал бы в промежуток между вагонами. Когда он приходит в себя и видит склонившуюся над ним фигуру, то в этот момент она кажется ему наделенной несравненной красотой:

<...> Тут же очнувшись, я видел только яркий солнечный свет, полосу синего неба, и в этом свете и среди этого неба склонялся надо мною образ прекрасной женщины, и она смотрела на меня чудными знакомыми глазами и шептала мне что-то тихое и нежное.

Нет сомнения, это Julie, это ее глаза, но как изменилось все остальное! Каким розовым светом горит ее лицо, как она высока и величественна! Внутри меня совершилось что-то чудесное. Как будто все мое существо со всеми мыслями, чувствами и стремлениями расплавилось и слилось в одно бесконечное сладкое, светлое и бесстрастное ощущение, и в этом ощущении, как в чистом

зеркале, неподвижно отражался один чудный образ, и я чувствовал и знал, что в этом одном было все. Я любил новою, всепоглощающею и бесконечною любовью и в ней впервые ощутил всю полноту и смысл жизни.

Это, конечно, один из пресловутых «софических» моментов Соловьева. Но тут он имеет интересные точки пересечения с «Красотой в природе». Прежде всего, именно свет, который герой видит после соприкосновения с небытием, позволяет ему прийти в себя и рассеивает его отрицательное восприятие материи — в особенности полового инстинкта, кульминации первой встречи. Свет для Соловьева — то, к чему тянется вся органическая природа, как трава к солнцу, стремясь продлить свое существование и в конечном счете взыскав преображения. По-новому раскрывается и красота Julie, первоначально явленная в ее грациозном жесте, когда она распускает волосы (что становится прелюдией к физической близости): герой видит «образ» прекрасной женщины, и этот «образ» (повторенный дважды в нескольких строках) подразумевает форму и упорядоченность, т. е. противоположен «безобразию», и, не в последний черед, отсылает к иконе.

Глаза Julie знакомы герою — и потому, что они уже встречались, и потому, что он всегда ее знал. Во всем остальном она не похожа на себя прежнюю («как изменилось все остальное»), поскольку теперь он, говоря метафорически, видит блеск алмаза и слышит соловьиную песнь. Если во время первой встречи героиня была небольшого роста, то теперь «высока и величественна». Вспыхнувшее в герое чувство не имеет ничего общего с воплями влюбленного кота, это «бесстрастное ощущение». Любовь и красота сливаются вместе и дают начало новой, высшей форме жизни, которая по-прежнему биологична (сексуальный акт имел место), но выходит за пределы чистой биологии, отнюдь ее не отрицая.

Когда герои расстаются, то студент-медик одобряет выбор своего друга, подчеркивая физическую привлекательность особи («симпатичнейшая бабенка, черт возьми»), меж тем как рассказчик ощущает себя исполненным совершенно новой энергией («я понял, что есть Бог в человеке»). История завершается на шутливой ноте, поскольку ожидаемая встреча с хорошенькой Ольгой оборачивается разочарованием, и герой дает себе слово более не пытаться обучать молодых девиц самоотрицанию воли.

Соловьев и Дарвин жили в мире, где философия и естественные науки изъяснялись на близких или, по меньшей мере, взаимно понятных языках. Мистицизм еще не стал достоянием чудаков, а академическая наука — делом непримиримых атеистов. Подлинный агностицизм и не отрицающая научные открытия вера были не столь далеки друг от друга. Ричард Докинз, с риторическим блеском и эпистемологической узостью (а порой с самодовольством и жестокостью) ниспровергающий Бога во имя наших «бессмертных генов», бесконечно далек от осторожного Дарвина и столь же сдержанного Соловьева. Сама концепция гена, в 1930-е и 1940-е гг. сулившая немислимо точное понимание нашего психохимического состава, когда развитие идей Дарвина привело к созданию современной генетики,

а в 1953 г. — к открытию уотсон-криковских пар оснований в ДНК, теперь снова сделалась предметом активных дискуссий. Это свидетельствует о том, что возвращение к диалогу Соловьева и «великого Дарвина» нельзя счесть несвоевременным. В конечном счете, если Докинз объясняет, что передача нашего генетического кода потомкам (от генотипа к фенотипу) не имеет отношения к нам как к индивидуумам, то это, невзирая на его концепцию «мема», не решает проблему параллельного существования биологической и культурной эволюции. И чем больше тайников мы открываем, тем больше их обнаруживается: сейчас мы являемся свидетелями формирования новой дисциплины — эпигенетики, которая в итоге может оказаться продуктивней генетики. В конце концов, что заставляет регулирующий ген, расположенный где-то в пучке ДНК, в определенный момент активизировать (или не активизировать) те или иные гены? Я хочу закончить эту работу строками из письма Соловьева 1883 г., когда один из его почитателей-студентов отправил философу список вопросов, на которые тот отвечал с характерной для него поспешностью и одновременно терпением и добросовестностью:

Все существующее имеет и механическую сторону, все существующее есть, *между прочим*, и некоторый механизм; попытка доказать, что все существующее есть *только* механизм, свести все к одной только механической стороне, всегда была и будет несостоятельной.

В частности, против гипотезы Дарвина все более и более возникает возражений со стороны естествоиспытателей, и в настоящее время можно считать установившимся то мнение, что естественный подбор в борьбе за существование хотя и действует на изменение органических видов, но далеко не в той степени и силе, как думал Дарвин, и никак не может служить полным и естественным объяснением всему развитию органического мира¹⁷.

Блеск алмаза, красота соловьиной песни, сияющий образ, в котором является женщина, своим мимолетным присутствием преображая жизнь молодого человека, — все это вклад Соловьева в знаменитую теорию, навсегда изменившую наши представления о себе и об окружающем нас мире.

Примечания

- ¹ Соловьев В. С. Красота в природе // Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. М., 1991. С. 30–73. Далее все цитаты из этой статьи даются по указанному изданию.
- ² С Соловьевым спорил Розанов, его антипод, отнюдь не считавший, что природа выходит за пределы полового акта (или преображает его). Наоборот, он связывал все на свете, включая культуру, с тем напряжением или жизненной энергией, которая этот акт окружает. Розанов утверждал, что низшие формы жизни (в данном случае насекомые) не «выбирают» себе партнеров исходя из красоты издаваемых им звуков (прототип «любовной прелюдии»), но запрограммированы на определенный тип поведения. «В самом деле, все прекрасные формы и цвета <...> суть формы и цвета видовые, а не индивидуальные, — и, как таковые, они не могут служить к выгоде одной особи пред другими особями»

- (Розанов В. В. Красота в природе и ее смысл // Розанов В. В. Природа и история: Статьи и очерки 1904–1905 гг. М.; СПб., 2008. С. 49.
- ³ Соловьев В. С. Красота в природе. С. 69.
- ⁴ Дарвин Ч. Происхождение видов / Пер. и ввод. ст. К. А. Тимирязева; под ред. акад. Н. И. Вавилова и В. Л. Комарова; вступ. ст. и общ. ред. акад. В. Л. Комарова. М.; Л., 1937. С. 570.
- ⁵ Соловьев В. С. Красота в природе. С. 54–55.
(Здесь и далее курсив в цитатах в соответствии с источником цитирования. — Примеч. ред.)
- ⁶ Там же. С. 53–54.
- ⁷ Там же. С. 37–38.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же. С. 39.
- ¹⁰ Там же. С. 38.
- ¹¹ Там же. С. 34–35. В этом отношении единомышленником Соловьева был один из его современников, Уильям Джеймс, который в своем труде «Многообразие религиозного опыта», также написанном под сильным влиянием дарвинизма, утверждал (цитируя и дополняя Мф. 7: 20): «Итак по плодам их узнаете их, а не по корням» (*James W. The Varieties of Religious Experience* / Ed. Matthew Bradley. Oxford: Oxford World Classics, 2012. P. 24). Элемент «дарвинизма» в американском «прагматическом» подходе Джеймса состоит в том, что религиозное чувство, характеризующееся опорой на эмоции и индивидуальным (не институциональным) взаимодействием со священным, не могло развиваться без значительной когнитивной осведомленности и интеллекта. Это означает, что оно покрыто слоями «окаменевшего» (но когда-то бывшего живым) прошлого и прогрессирует только за счет того, что работает на данный момент (того, как кто-нибудь вроде Стивена Джея Гулда объясняет «большой палец панды» и проч.).
- ¹² Соловьев В. С. Красота в природе. С. 61.
- ¹³ Там же. С. 63.
- ¹⁴ Там же. С. 58–59.
- ¹⁵ Там же. С. 41–41.
- ¹⁶ При ссылках на этот текст я использую электронный ресурс: Соловьев В. С. Электронное собрание сочинений (Библиотека русской религиозной, философской и художественной литературы) // <http://www.vehi.net/soloviev/nazare.html>.
- ¹⁷ Письмо 1883 г. В. П. Федорову (Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика. С. 632).

О цикле Марины Цветаевой «Бессонница»

Мария Боровикова
(Тарту, Тартуский университет)

В 1923 г. в Берлине вышел сборник Цветаевой «Психея», все стихи которого были разделены на 12 разделов-циклов. Этот сборник имел подзаголовок «Романтика», который эмигрантская критика расценила как свидетельство ретроградных творческих ориентиров автора. Так, Александр Бахрах в рецензии на сборник писал:

Подзаголовок книги уже отчасти указывает на ту основную тенденцию, на которую опиралась поэтесса при его составлении. <...> То подлинно «новое», что приоткрылось в колыхании сменившихся эпох, <...> не осталось чуждо цветаевской музе. Оно захватило ее и навеки ранило какой-то безмерной жаждой приобщения к раскрывшемуся бытию. И при ее, казалось бы, ретроградных романтических устремлениях слилось в особый, единственно-цельный монолит¹.

Провокативность заглавия, безусловно, входила в авторскую задачу — думается, Цветаева хорошо ощущала, что значение слова «романтизм», широко вошедшего в повседневную речь, размывается к началу XX в. настолько, что сама лексема оказывается дискредитирована как возможный элемент поэтического языка. Кроме того, Цветаевой должен был быть известен и ряд печатных высказываний о функционировании этого понятия в современном контексте. Еще в 1908 г. в рецензии на сборник Н. Гумилева «Романтические цветы» И. Анненский иронизировал по поводу его заглавия:

В последнее время не принято допытываться о соответствии стихотворного сборника с его названием. В самом деле, почему одну сестру назвали Ольгой, а другую Ариадной? Романтические цветы — это имя мне нравится, хотя я и не знаю, что, собственно, оно значит [Анненский].

Рефлексия над термином становится в начале XX в. уделом не только критики, но и научной мысли. Так, профессор Санкт-Петербургского университета Ф. А. Браун в статье о немецком романтизме фиксирует и с совсем не академической образностью описывает «злоупотребление» термином «романтизм» как основную причину «изжитости», «стертости» понятия в современном языке:

Став ходячей монетой, понятие романтизма потеряло ясность и отчетливость своего первоначального чекана; ходя по рукам, оно стерлось и превратилось в плоскую кругляшку, имеющую свою — да и то иногда сомнительную —

ценность в повседневном обиходе, но потерявшую, в этом виде, всякое значение для нумизмата [Браун: 207].

В то же время Браун отмечает и обратный процесс, набирающий силу на рубеже веков: одновременно с «профанированием», с размыванием границ термина, возникает противоположное стремление — к подлинному изучению романтизма. Здесь, по мнению профессора, сошлись усилия академической науки и интерес передового искусства, в отдельных своих образцах давшего возрождение «старого идейного содержания» «в новых формах». И здесь Браун особо отмечает творчество Новалиса как поэта, поэзия и сама личность которого сыграли особую роль в восприятии эпохи романтизма двадцатым веком: «Из всех ранних романтиков он (Новалис. — М. Б.) один в наше время не забыт, или вернее — он *возродился* на наших глазах» [Там же: 290] (*курсив авт.*).

Браун связывает возрождение интереса к Новалису с возрождением принципов романтизма в искусстве нового времени — символизме. Однако аккумулируется этот интерес скорее не в период становления направления, а в период «распада», анализу причин которого сопутствовал поиск генетических и типологических параллелей².

Вопрос о соотношении символизма и романтизма прямо ставит в «Заветах символизма» Вяч. Иванов и приписывает «романтическое мироощущение» символизму периода «антитезы». Однако помимо этого в начале статьи Иванов выстраивает генеалогию символизма, называя первым поэтом, в творчестве которого «русский символизм впервые творится, как последовательно применяемый метод», Ф. Тютчева. Тютчев, по Иванову, — первый русский поэт, переживающий «раздвоение, или, скорее, удвоение своего духовного лица», обладающий двойным зрением, для отражения которого необходим новый поэтический язык. Отметим как особо важное для наших последующих рассуждений представление Иванова о том, что сознание — символистское по сути — находит свое естественное выражение в тематическом дуализме «дневных» и «ночных» стихов (с авторским предпочтением «ночного мира» «дневному»).

Далее в статье Иванов дополняет родословную русского символизма именами Вл. Соловьева и А. Фета — продолжателей «тютчевской» линии в русской поэзии, но перед этим делает отступление от хронологического порядка, обращаясь к немецкому романтизму, для того чтобы указать на близость Тютчева — как мировоззренческую, так и тематическую — Новалису: «Тот же символический дуализм дня и ночи, как мира чувственных „проявлений“ и мира сверхчувственных откровений, встречаем мы у Новалиса» [Иванов II: 591]. Читателей «Аполлона» его упоминание отсылало прежде всего к предыдущему номеру журнала, в котором были опубликованы переводы нескольких стихотворений Новалиса, выполненные поэтом и снабженные предисловием, в котором Вяч. Иванов анонсировал скорый выход «Лиры Новалиса» в собственном переложении. Обратившись к творчеству немецкого поэта в 1908 г.³, Иванов перевел «Духовные стихи», «Гимны к ночи» и отрывки из романа «Генрих фон Офтердинген» (часть которых была опубликована в «Аполлоне»⁴). Кроме того, в 1909 г.

он выступил с публичной лекцией, посвященной творчеству Новалиса, на которой зачитывал переводы «Гимнов к ночи»⁵. Таким образом, Новалис предстал перед русским читателем говорящим на языке русского символизма⁶ родоначальником его важнейшей темы, а новалисовские штудии Иванова в целом включались в контекст разговоров о конце символизма.

Новый виток интереса к немецкому поэту был спровоцирован выходом в 1914 г. книги В. М. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика»⁷. Жирмунский вслед за Брауном выделяет Новалиса как центральную фигуру йенского романтизма и в то же время развивает мысль о внутренней близости романтизма и символизма, посвящая ее доказательству отдельную главу своей книги. Тогда же Вяч. Иванов пишет большую статью «О Новалисе» и читает еще одну публичную лекцию «Новалис, певец и волхв» (26 марта 1914 г.; сохранился авторский конспект).

Эту лекцию Цветаева слышать не могла, поскольку в 1914 г. находилась в Феодосии, однако высокая степень интереса к романтизму и самой Цветаевой, и ее окружения, позволяет предположить, что очерченный нами круг идей был ей в той или иной степени известен⁸. Серия цветаевских «ночных» стихов, написанных в 1916 г. и впоследствии вошедших в цикл «Бессонница» (опубликованный в сборнике «Психея. Романтика»), очевидным образом вписывается в такой контекст. В этих стихах можно выделить ряд общих, генетически восходящих к поэзии Новалиса тем и мотивов, впоследствии усвоенных и переработанных русской поэтической традицией.

В первую очередь в этих стихах обращают на себя внимание отсылки к циклу Фета «Вечера и ночи», в котором «новалисовское мироощущение» также нашло свое выражение⁹.

Первое «ночное» стихотворение (второе в цикле «Бессонница») — «Руки люблю целовать...» — почти целиком построено на отсылках к нескольким фетовским текстам из «Вечеров и ночей». Во-первых, оно воспроизводит типичное для поэзии Фета положение лирического героя — на границе закрытого пространства спящего дома и открытого ночного пространства, каналом связи между которыми, как правило, выступает открытое окно, а в восприятии внешнего мира первостепенное значение имеют звуки (у Цветаевой окно замещается дверью, дальше мы будем говорить о семантике такой замены):

... люблю <...> *раскрывать*
Двери!
— *Настежь* — в темную ночь!
Голову сжав,
Слушать, как тяжкий шаг
Где-то легчает,
Как ветер качает
Сонный, бессонный
Лес.
Ах, ночь!
Где-то бегут ключи,
Ко сну — клонит.

Сплю почти
Где-то в ночи
Человек тонет [Цветаева: I, 281]¹⁰.

Ср. у Фета: «Любо мне в комнате ночью стоять у окошка в потемках»,
«Окна настезь, уснуть мне невмочь, / А в саду над ручьем во всю ночь /
Соловей разливается-свищет»; или в «городском» стихотворении:

Окна растворишь <...>
Смотришь — и дышишь,
И слышишь дыханье свое,
И бой отдаленных часов,
Да крик часового,
Да изредка стук колеса
Или пение вестника утра [Фет: 191].

Отметим, что сами звуки, которые слышит лирическая героиня, тоже отсылают к поэзии Фета: «Где-то бегут ключи...» — у Фета «ключ» не просто частотный элемент описания усадебной жизни, он является метафорой поэтической речи:

В недалекой тени непроглядных ветвей
И сверкает, и плещется ключ.
И меняется звуков отдельный удар;
Так ласкательно шепчут струи,
Словно робкие струны воркуют гитар,
Напевая призывы любви.
(«Благовонная ночь, благодатная ночь...», 1887)[Фет: 191].

Превозмогание (предутренней) сонливости, выраженной словосочетанием «клонит голову», также находит ряд параллелей в «Вечерах и ночах»: «Вместе с зарею и сон налетает на вежды, / Светел, как призрак. / Голову клонит, — а жаль от окна оторваться!» («Ночью как-то вольнее дышать мне...» [Фет: 188]); «На заре только клонит ко сну, / Но лишь яркий багрянец замечу — / Разгорюсь — и опять не усну...» («Чем тоске, и не знаю, помочь...» [Фет: 269]).

Финальный образ тонущего в ночи человека является прямой цитатой из стихотворения Фета «На стоге сена ночью южной...» <1857>:

И с замираньем и смятеньем
Я взором мерил глубину,
В которой с каждым я мгновеньем
Все невозвратнее тону [Фет: 195].

Фетовские реминисценции продолжает развивать третье стихотворение цикла. В первую очередь к ним нужно отнести образ тополя под окном

и мотив «слияния» лирического героя с ночью, вплоть до полного растворения в ней, который завершается у Цветаевой кодовым для фетовской поэзии словом «огни» (отсылка к сборнику Фета «Вечерние огни»). Ср. стихотворение Фета «Чем тоске, и не знаю, помочь...»:

Чем тоске, и не знаю, помочь;
Грудь прохлады свежительной ищет,
 Окна настезь, уснуть мне невмочь,
 <...>
Стройный тополь стоит под окном,
Листья в воздухе все онемели.
 Точно думы всё те же и в нем <...> [Фет: 269; курсив мой — М. Б.].

Ср. также стихотворение, содержащее прямое обращение к ночи: «Здравствуй! тысячу раз мой привет тебе, ночь! / Опять и опять я люблю тебя...» (еще одна реминисценция из этого текста появится у Цветаевой в восьмом стихотворении цикла: «Черная, как зрачок, как зрачок, сосущая / Свет — люблю тебя, зоркая ночь»). Именно в этом стихотворении Фета дальше и возникает мотив «растворения в ночи»: «...свечу потушив, подхожу я к окну... / Меня не видать, зато сам я все вижу...».

Примеры реминисценций можно умножить, однако на фоне очевидной тематической общности важнее кажутся проступающие несоответствия. Воспроизводя в первом стихотворении типовую для поэзии Фета статическую позицию лирического героя (наблюдатель у окна), Цветаева уже в нем заменяет «окно» на «дверь», тем самым вкладывая в ситуацию потенциальное движение, которого у Фета нет. Ср., например, отброшенную строфу из стихотворения «Летний вечер тих и ясен...» — редкий случай намеченного преодоления границ, — в которой воображаемый полет дан, что характерно, в условном наклонении: «Я не знаю, что такое, / Полетел бы из окошка»¹¹. Уже в следующем тексте Цветаева, оставаясь в рамках фетовской лексики и образов, перестраивает ситуацию в целом: «Из дома сонного иду прочь». И далее на протяжении всего оставшегося цикла (за исключением последнего стихотворения, о чем ниже), активность лирической героини подчеркивается, причем ее характеристики строятся именно полемически по отношению к традиции «ночной» поэзии.

Вся «новалисовская» тема предполагает пассивность субъекта творческого сна или грезы — недаром атрибутом ночи в этой традиции являются символы «одурманивания», маки или вино; ср. в переводе Вяч. Иванова:

Чар твоих они не разгадали
 Ни в златистой влаге виноградной,
 Ни в миндальном древе маслянистом,
 Ни в глухом и темном соке маков [Лира Новалиса: 13].

Этот мотив, восходящий к Новалису, есть и у Фета, в стихотворении «Каждое чувство бывает понятней мне ночью...»: «Так между влажно-

махровых цветов сновтворного маку / Полночь роняет порой тайные сны наяву» [Фет: 190]. У Цветаевой же традиционный ночной цветок становится атрибутом идущей по городу героини. Здесь кажется важным привести высказывание Цветаевой 1923 г., не относящееся непосредственно к «Бессоннице», но спровоцированное разговором о ней: «бросьте отраву! Единственная отравка, которой я Вас отравлю, это — живая человеческая душа и... отвращение ко всяким другим отравкам!» [Цветаева VI: 573].

Признаком героини становится еще один, также восходящий к Новалису, традиционный символ ночи, сбрасывающей покров и открывающей тайны — ключи. Ср.: «Сегодня ночью у меня ключи / От всех ворот единственной столицы» [Цветаева I: 284] (ср. у Вяч. Иванова: «Ночь, ключарь обители блаженных»; у Новалиса: «den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen»).

Собственно, уже во втором тексте цикла этот конфликт с традицией обозначен в интерпретации фетовского тонущего человека. Если у Фета в двойной бездне ночи тонет сам лирический герой, то у Цветаевой ситуация переносится на *другого* — «человек тонет». При этом вся конструкция текста подводит читателя к мысли о прямой связи того, что «человек тонет», с засыпанием лирической героини. Состояние напряженного бодрствования, показанное во второй строфе («Голову сжав, / Слушать...»), связано с тем, что шаг «человека» (того же или другого?) «легчает» — это визуально предстает движением, по сути, противоположным траектории движения тонущего: вверх, а не вниз.

Таким образом, позиция лирической героини не просто активная, но ее можно интерпретировать как «охранительную». Это соответствует мотиву жалости, занимающему кульминационное место в центральном стихотворении цикла:

Вздыхаются не волосы — а мех,
И душный ветер прямо в душу дует.
Сегодня ночью я жалею всех, —
Кого жалеют и кого целуют [Цветаева I: 284].

Отметим, что это именно тот текст, в котором появляется образ героини, несущей ключи «от всех ворот», т. е. на языке традиции — от тайн бытия.

Цикл «Бессонница» имеет кольцевую композицию: первый и последний (одиннадцатый) тексты построены схожим образом. В них появляется персонифицированная бессонница, лирическая героиня ведет с ней диалог, в котором смысл реплик бессонницы один — усыпление, равнозначное смерти:

Вот ты и отмучилась,
Милая мученица.
Сон — свят,
Все — спят.
Венец — снят [Цветаева I: 281].

Однако уже в следующем стихотворении активность лирической героини нарочито подчеркивается, из чего можно заключить, что в первом тексте представлена смерть-инициация. Этот смысл поддерживается и в последнем тексте (написанном в 1921 г., по-видимому, при составлении цикла, как завершающая часть уже продуманного целого), в котором бессонница предлагает лирической героине испить из кубка:

Мир без вести пропал. В нигде —
Затопленные берега...
— Пей, ласточка моя! На дне
Растопленные жемчуга...

Последние строки, поддерживая структуру всего цикла, отсылают к одному из ключевых стихотворений «ночного» цикла русской поэзии — «Как океан объемлет шар земной...» (1830) Ф. Тютчева:

Настанет ночь — и звучными волнами
Стихия бьет о берег свой.
То глас ее; он нудит нас и просит...
Уж в пристани волшебный ожил челн;
Прилив растет и быстро нас уносит
В неизмеримость темных волн [Тютчев I: 29].

Однако следующая реплика бессонницы: «— Пей, ласточка моя! На дне / Растопленные жемчуга...» — также имеет цитатную природу и отсылает к важной для всего цикла публицистике периода кризиса символизма, а именно к образу из статьи А. Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910). Эта статья была ответом на доклад Вяч. Иванова «Заветы символизма». Блок, в основных положениях солидаризируясь с Ивановым, так формулирует свои задачи: «Моя цель конкретизировать то, что говорит В. Иванов, раскрыть его терминологию, раскрасить свои иллюстрации к его тексту» [Блок V: 426]. Одна из таких иллюстраций — образ «жемчужины любви», которую символисты «растворили в мире». Этот метафорический образ-иллюстрация¹² находится внутри описания конкретных причин распада направления. Неудачу символизма Блок видит в первую очередь в том, что символисты бежали от подвига:

Все мы как бы возведены были на высокую гору, откуда предстали нам царства мира в небывалом сиянии лилового заката; мы отдавались закату, красивые, как царицы, но не прекрасные, как цари, и бежали от подвига. Оттого так легко было броситься вслед за нами непосвященным; оттого заподозрен символизм. Мы растворили в мире «жемчужину любви». Но Клеопатра была Царица цариц лишь до того часа, когда страсть заставила ее положить на грудь змею. Или гибель в покорности, или подвиг мужественности [Там же: 435].

О подвиге как о необходимом условии нового творчества говорит и сам Иванов в «Заветах символизма»: «Новое не может быть куплено никакою другою ценой, кроме внутреннего подвига личности» [Иванов II: 603].

По Иванову, подвиг заключается в создании «большого стиля», объединении разрозненных и рассеянных символов в «символы-монолиты»; метафорой этого объединения становится «обручение», а центральным символом — кольцо. Этот символический процесс иллюстрируется автоцитатами, в том числе из стихотворения «Красота»:

[Этот подвиг] во имя того, чему поэт сказал «да», с чем он обручился золотым кольцом символа:

Легло на дно пурпурное
Венчальное кольцо:
Яви, смятенье бурное,
В лазурности — Лицо!¹³
И Душа Мира <...> отвечает поэту:
Я ношу кольцо,
И мое лицо —
Кроткий луч таинственного «Да»... [Там же II: 602].

Ср. начало первого стихотворения цветаяевского цикла:

Обвела мне глаза кольцом
Теневым — бессонница.
Оплела мне глаза бессонница
Теневым венцом.

Однако замысел Цветаевой как автора «Бессонницы», по нашему мнению, трудно адекватно понять, не привлекая еще один — хронологически более близкий — контекст. В 1916 г. в Москве вышла книга Н. А. Бердяева «Смысл творчества. Опыт оправдания человека», в которой он говорит о сотворчестве Бога и человека в деле творения мира. Книга вызвала бурное обсуждение — в числе прочих в активную полемику с автором вступил В. В. Розанов, напечатавший четыре (!) статьи с откликами на книгу Бердяева.

Первая из них была опубликована в газете «Московские ведомости» 27 мая 1916 г. (издание, скорее всего, входившее в круг чтения Цветаевой). В ней Розанов, полемизируя с автором, дает несколько обширных выдержек из книги Бердяева, подбирая цитаты таким образом, что основная ее проблематика предстает как противопоставление «мужественного» творческого акта «равнодушию» и «упадничеству» — злу мира «призрачных наслоений культуры».

Бердяев говорит (и это подчеркнуто подборкой цитат, сделанных Розановым) не просто об *активности* творческого акта и *пассивности* мира, но о творчестве как о спасении мира:

Творческий акт всегда есть освобождение и преодоление. В нем есть переживание силы. Обнаружение своего творческого акта не есть крик боли, пассивного страдания, не есть лирическое излияние. Ужас, боль, расслабленность, гибель должны быть побеждены творчеством. Творчество, по существу, есть выход, исход, победа. Жертвенность творчества не есть гибель и ужас. Сама жертвенность активна, а не пассивна <...> Путь творческий — жертвенный и страдательный, но он всегда есть освобождение от всякой подавленности [Розанов 1994а: 267].

У нас нет комментариев Цветаевой к стихам цикла, соответствующих времени их написания. Однако сохранилось ее письмо 1923 г. (год выхода «Психеи») к А. Бахраху, критику, написавшему отзыв на сборник «Психея». В нем Цветаева, по-видимому, отвечает на какие-то дополнительные соображения о цикле «Бессонница», высказанные Бахрахом в частном письме (в самой статье он не касается отдельных стихотворений из этого цикла).

Письма Бахраха к Цветаевой, к сожалению, не сохранились, но то, что пишет Цветаева, позволяет догадываться о направлении его мысли и представляет для нас большой интерес. Рассуждения о значимости боли (душевной и физической) в становлении творческой личности, включенные в письмо, заставляют предположить если не чтение Цветаевой книги Бердяева целиком¹⁴, то знакомство с высказанными в ней положениями по обсуждениям в близком ей кругу.

Приведем отрывок из письма Цветаевой:

Говоря о стихах «Бессонница» и еще о каких-то, Вы высказываете предположение, что поэт здесь прельстился словом. Помню, что читая это, я усмехнулась. <...> «Сладость любви», «отрава любви», «мечта», «сказка», «сон», — бросьте! Это — арсенал эстетов. Любить боль, потому что она боль — противостоит естественности. Упиваться страданием — или ложь или поверхность. <...> Боль, как средство, да, но не как цель. Ведь в физическом мире, как в духовном, один закон. Что ложь — в одном, неминуемо ложь и в другом. Раны своей ты не любишь, <...> Но за время болезни своей ты многому научился, и вот, встав, благословляешь рану, сделавшую тебя человеком. Так и с любовью. <...> Словом, — бросьте отраву! Единственная отравка, которой я Вас отравлю, это — живая человеческая душа и... отвращение ко всяким другим отравкам! [Цветаева VI: 573].

Соединение разговора о боли как о средстве духовного восхождения (понятно, что физическая боль в этом отрывке — метафора более интересующей автора страдательной любви в самом широком смысле) и отрицания «отравы» (по-видимому, речь как раз об опьяняющей «отраве») кажется прямым комментарием к стихам «Бессонницы». Тем более что цитируемая выше статья Розанова выходит, как мы писали, 27 мая, и тем же числом датировано стихотворение «Руки люблю целовать...», в котором возникает подспудная тема спасения путем поддержания творческой актив-

ности («Голову сжав, слушать...»), а сонное оцепенение связывается со смертью («Человек тонет»).

10 июня Розанов публикует в «Новом времени» еще одну статью о работе Бердяева — «Идея „мессианизма“». По поводу новой книги Н. А. Бердяева „Смысл творчества“, в которой полемика приобретает несколько неожиданный оборот. Здесь на первое место выходит вопрос о «мессианизме», который Розанов рассматривает как стремление «встать на первое место» и помещает в контекст войны с Германией — народа, «потребовавшего себе первенства во всемирной цивилизации».

Борьбу человека за первое место Розанов понимает как желание сесть на «Божье место»: желая первенствовать в чем бы то ни было, «хотим — Престола Божия для себя. И, естественно, летим „вверх тормашками“». Противодействие этим «опасным» стремлениям, предлагаемое Розановым, парадоксально:

Отсюда — великолепное поползновение к лени. <...> «Лень» вернее. Лень — спасительнее. Ее ни под какую ересь не подведешь, ибо суть ее заключается в том, чтобы «*посидеть у окошечка и подождать*». А к вечеру позавтракать чаем. При таком случае сон будет ясен, без выкриков — с легкими и безгрешными сновидениями. Сна «леди Макбет» не будет. На «престоле» же непременно будут сны «леди Макбет» [Розанов 1994б: 278].

И в финале статьи Розанов вновь возвращается к метафоре спокойного, легкого сна как противодействия героизму и «творческому порыву»:

Я хотел говорить о новой книге — огромной книге нашего философа и публициста Н. А. Бердяева <...> Там он зовет Россию, и стало быть, всех нас «к религиозному творчеству». К религиозному героизму, к религиозному величию... Вспомнил пап, Лютера — испугался и от страха заснул. Были самые легкие сновидения [Там же: 279].

Эта полемика помогает восстановить еще один, на наш взгляд, крайне важный контекст, в котором возникает замысел стихов о бессоннице как о спасительном и преобразующем мир ключевом состоянии творчества.

Мы не можем с точностью реконструировать все возможные причины, побудившие Цветаеву, по сути, продублировать в 1923 г. публикацию стихов о бессоннице (впервые они появились в печати в сборнике «Версты» 1916 г., «рассыпанные» по всем разделам сборника), собрав тексты в цикл внутри программно, метаописательного сборника. Однако можем высказать предположение, что одной из побудительных причин стало то, что к началу 1920-х гг. в ее поэзии окончательно кристаллизуется концепция творчества как реакции на *жалость*, как акта, направленного внутрь человеческого сообщества. Заметим еще раз, что это нашло отражение и в богородичном мифе, давшем Цветаевой модель для автометаописания в середине 1910-х гг. Напомним, что одно из стихотворений, отразивших этот миф, открывало при публикации в 1916 г. цикл «Стихи о Москве».

В «Психею» весь цикл Цветаева не включает, однако именно его первое стихотворение («Облака вокруг / Купола вокруг...»), содержащее элементы той концепции, о которой мы говорили выше, она извлекает из их первоначального контекста и помещает в начало другого цикла — «Стихи к дочери» — так что оно становится стихотворением, открывающим весь сборник «Психея».

Примечания

- ¹ Бахрах А. Рец.: Марина Цветаева. Психея. Романтика. Берлин: Изд-во Э. Гржебина, 1923. Цит. по: [Цветаева в критике: 147–148].
- ² Как нам кажется, успех в символистских кругах книги В. Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика» во многом был определен не только высокими качествами и своевременностью этой работы, но и тем, что параллель между символизмом и романтизмом проводилась теперь в работе академического, научного типа, что соответствовало читательским запросам «финального» исследования.
- ³ О предпосылках возникновения интереса Вяч. Иванова к Новалису см. в статье Н. А. Богомолова «Из предыстории „Лиры Новалиса“» [Богомолов].
- ⁴ Аполлон. 1910. № 7.
- ⁵ См. отчет о лекции С. Ауслендера: [Ауслендер].
- ⁶ Вяч. Иванов назвал свои переводы «переложениями»; такое название отражало авторскую установку при работе с переводами, давало индульгенцию на «вольность» в обращении с источником. То, какими средствами Иванов делает Новалиса носителем собственных идей, хорошо рассмотрено в исследовательской литературе, см.: [Эткинд; Wachtel; Силард 1998].
- ⁷ См. разбор статьи Вяч. Иванова «О Новалисе», а также конспекта лекции о «Голубом цветке» как «коррекции» в целом приемлемой для Иванова работы Жирмунского в статье [Силард 2002].
- ⁸ Ср. упоминание имени Новалиса в воспоминаниях Ф. Степуна о Цветаевой «Говорим о романтической поэзии, о Гете, мадам де Сталь, Гельдерлине, Новалисе и Беттине фон Арним. Я слушаю и не знаю, чему больше дивиться: той ли чисто женской интимности, с которой Цветаева, как среди современников, живет среди этих близких ей по духу теней, или ее совершенно исключительному уму...» [Степун: 274].
- ⁹ См. об этом: [Пильд: 326].
- ¹⁰ Здесь и далее в стихотворных цитатах курсив мой — М. Б.
- ¹¹ Эта строфа была опубликована в 1842 г. в «Отечественных записках», а также в сборнике 1850 г., однако в канонический текст стихотворения Фета «Летний вечер...» она не вошла. Подробнее об этом см.: [Гаспаров; Пильд].
- ¹² Ср. в связи с ним стихотворение Блока «Клеопатра» (1907), где рассказ о восковой фигуре египетской царицы помещен в круг самых актуальных рассуждений о смысле творчества. См. также в нем мотив «синих кругов у глаз» в связи с первым стихотворением цветаевского цикла («Обвела мне глаза кольцом / Теневым...»).
- ¹³ Отрывок из дифирамба «Огненосцы»; процитированные слова принадлежат Пифии. Рискнем предположить, что «вкус ночного листика» из третьего стихотворения «Бессонницы» («Ночного листика во рту вкус...») может быть связан с этим мифологическим персонажем — пифия перед пророчествованием брала в руку лавровую ветвь и жевала лист лавра.
- ¹⁴ Написанный в 1925 г. очерк «Герой труда», как кажется, демонстрирует ее знакомство с работой полностью.

Литература

- Анненский — *И. А. [Анненский И.]*. Рец. на: Гумилев Н. Романтические цветы // Речь. 1908. № 15.
- Ауслендер — *Ауслендер С.* Голубой цветок // Аполлон. 1909. № 3. С. 41.
- Богомолов — *Богомолов Н. А.* Из предистории «Лиры Новалиса» // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 2003. С. 203–210.
- Блок — *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1960–1962.
- Браун — *Браун Ф.* История западной литературы: В 2 т. М., 1912.
- Гаспаров — *Гаспаров М. Л.* Лирические концовки Фета, или Как Тургенев учил Фета одному, а научил другому // Новое литературное обозрение. № 56. 2002. С. 96–113.
- Иванов — *Иванов Вяч.* Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1971.
- Лира Новалиса — *Лира Новалиса* в переложении Вяч. Иванова. Томск, 1997.
- Пильд — *Пильд Л.* О композиции «Стихотворений» А. А. Фета: Фет и Гейне // Время и место: Историко-филол. сб. к 60-летию А. Л. Осповата. М., 2008. С. 324–344/
- Розанов 1994а — *Розанов В. В.* Новая религиозно-философская концепция Николая Бердяева. «Смысл творчества. Опыт оправдания человека» // Н. А. Бердяев: pro et contra. СПб., 1994. Кн. I. С. 261–270.
- Розанов 1994б — *Розанов В. В.* Идея «мессианизма». По поводу новой книги Н. А. Бердяева «Смысл творчества» // Н. А. Бердяев: pro et contra. СПб., 1994. Кн. I. С. 276–280.
- Силард 1998 — *Силард Л.* Письмо об опыте российского переложения: Новалис Вяч. Иванова // Nyelv. Stylus. Irodalom. Budapest, 1998. С. 528–536.
- Силард 2002 — *Силард Л.* Новалис и русская мысль начала XX века (фрагмент) // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 136–147.
- Степун — *Степун Ф.* Бывшее и несбывшееся. Лондон, 1990.
- Тютчев — *Тютчев Ф.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1987.
- Фет — *Фет А.* Стихотворения. М., 2001.
- Цветаева — *Цветаева М. И.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.
- Цветаева в критике — *Марина Цветаева в критике современников: В 2 т. М., 2003.*
- Эткинд — *Эткинд Е. Г.* Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // Русская литература. 1990. № 3. С. 157–164.
- Wachtel — *Wachtel M.* Russian Symbolism and Literary Tradition. Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. Madison; Wisconsin, 1995.

Композиция книги Марины Цветаевой «Версты» (1921)

Роман Войтехович (Тарту, Тартуский университет)

Сборник Цветаевой «Версты» (изд. «Костры», 1921) прежде не был предметом отдельного исследования. В настоящей работе мы рассмотрим использованные Цветаевой принципы комбинации текстов и предложим интерпретацию их последовательности.

Предварительные замечания. Мы исходим из презумпции, что сведение отдельных текстов в свертковое единство — самостоятельный художественный акт, и продукт этого акта (цикл, книга и т. п.) — произведение, не равное сумме входящих в него текстов. Из одних и тех же стихотворений можно составить множество разных сборников, и содержание этих книг будет разным, несмотря на неизменность включенных в него элементов.

Поэтический сборник — сложная двухуровневая структура.

А: На элементарном уровне — это совокупность текстов, каждый из которых автономен и включен в открытую сеть интертекстуальных отношений, как в рамках сборника, так и за их пределами.

Б: На интегральном уровне отдельные «миры» текстов редуцируются до положения отдельного знака в цепочке высказывания. И так же, как контекст предложения отсекает большую часть значений лексемы в высказывании, контекст сборника отсекает львиную долю семантики текстов, из которых он составлен.

Можно рассматривать эти уровни как два аспекта реализации одного и того же текста. Полное исследование сборника будет включать в себя оба аспекта, и первый по своему объему значительно превзойдет второй. Исчерпывающее описание книги на элементарном уровне потребует объема целой монографии, и в настоящей работе мы вынуждены от него отказаться. Нас интересует уровень комбинации текстов Б и то интегральное «высказывание», которое возникает на их стыке.

Насколько возможно автономное исследование уровня Б? Мы полагаем, что не только возможно, но и необходимо, поскольку интегральный уровень не автоматически выводится из элементарного, а в значительной мере привносится автором, нарушая одни межтекстовые связи и создавая другие. Если у автора есть определенный замысел композиции, это сразу сказывается в «насилии» над текстами. И первым признаком такого «насилия» становится разрушение хронологической последовательности в расположении стихотворений.

Как мы уже отметили, комбинирование текстов в книге связано с редукцией их семантического объема. Сочетание стихотворений в сборнике никог-

да не достигает такой же степени интеграции всех уровней структуры, как в поэме. Сближение текстов достигается на основе частичного соотношения — и зачастую крайне незначительного, сравнимого с основанием для сравнения двух частей метафоры.

Как это ни парадоксально, но выявление дистрибутивных признаков двух смежных стихотворений требует гораздо менее трудоемкого анализа, чем полноценный анализ одного стихотворения: как правило, таких признаков не очень много. Дистрибутивный анализ такого рода достаточно надежен, поскольку обе части бинарной структуры (два смежных текста) непосредственно представлены, и выявления требуют только признаки сходства и различия между ними.

Эта задача облегчается еще и тем, что далеко не все дистрибутивные признаки являются актуальными для композиционной структуры книги. Когда счет стихотворений идет не на единицы, а на десятки, поэт поневоле должен мыслить блоками, а блоки сближаются на основе меньшего числа признаков, чем пары текстов. Если взглянуть с этой точки зрения на книги Цветаевой, можно увидеть широкий спектр вариантов выделения и не-выделения таких блоков (даем по одному примеру каждого типа).

1. Так, например, в «Психее» (1923) ясно выделены блоки нижнего уровня: книга состоит из десяти циклов разного объема, дополненных поэмой и подборкой стихов дочери, органично интегрированных в общую структуру, нет ни одного отдельного стихотворения. Двенадцать частей книги *имплицитно* группируются в четыре блока верхнего уровня.

2. В «Вечернем альбоме» (1910) ясно выделены блоки верхнего уровня — три крупных раздела (35, 35 и 40 стихотворений), которые имеют *имплицитное* членение на малые блоки нижнего уровня по три стихотворения (в конце разделов группы усечены).

3. В трех крупных и асимметричных (34, 16, 67 текстов) разделах «Волшебного фонаря» (1912) группировка также заметна, но она не имеет строгого периодического характера (инерция создается и затем нарушается).

4. Наконец, в таком сборнике, как «Юношеские стихи» (собран в 1920 г., вышел посмертно), Цветаева отказалась от авторского вмешательства в хронологический порядок следования текстов и подчеркнула этот принцип разбивкой по годам, но осложнила его выделением отдельных циклов.

Опыт изучения самых разных авторов (среди них М. Цветаева, Ф. Гарсиа Лорка, Д. Самойлов, И. Бродский, Н. Горбаневская и др.) показывает, что поэты с завидной регулярностью транспонируют на междутекстовый уровень внутритекстовый принцип периодичности, соразмерности частей, симметрии, как переносного (АБ АБ), так и зеркального (АБА или АББА) типа. Нередко «метрические» параметры (не в смысле стихотворной метрики, а в более общем) наделяются семантикой, числовой символикой, но это не обязательное условие. Подобные приемы гармонизации частей книги также упрощают анализ.

У Цветаевой принцип соразмерности и числовая символика заметны в построении «Вечернего альбома» (1910) и «Психеи» (1923), о чем мы

уже писали [Войтехович 2008; Войтехович 6 2012; Войтехович 2014]. В обоих названных случаях авторские усилия подчеркнуты в указателе текстов в конце книги. В «Вечернем альбоме» раздел «Содержание» пронумерован, в «Психее» при каждом из разделов указан его количественный объем. Внимательный читатель без труда заметит авторские подсказки (разного рода «совпадения»), которые заострят его внимание на «метрико»-числовом аспекте композиции. Но Цветаева стремится к разнообразию композиционных приемов: если в первой книге она делает ставку на «метрику» — пример 2, то во второй стремится к полной противоположности (что особенно заметно при соблюдении внешнего подобия, которое служит основанием для сравнения) — пример 3.

Приступая к анализу сборника «Версты», мы хотели бы констатировать следующее. Анализ композиции книги без тотального монографического анализа всех входящих в нее текстов возможен, хотя и не способен его заменить. Однако в данном случае наша задача — увидеть то, что объединяет и структурирует стихотворения «Верст» в единый текст поэтической книги.

Эпиграф, основное членение. Сборник разбит на две части, пронумерованные автором римскими цифрами и не имеющие названий (далее — I ч. и II ч.). В I ч. 16 стихотворений, во II ч. — 19. Книга имеет посвящение «Анне Ахматовой» [Версты: 3], а I ч. снабжена также эпиграфом (курсив автора):

*В их телегах походных зари:
Мариулы, Марины...
Стихи моей дочери [Версты: 5]*

Статус эпиграфа колеблется: он по-разному обыгрывается, вступая в структурные отношения с разными элементами общей структуры. Основная граница, относительно которой колеблется толкование эпиграфа, — это граница, разделяющая две части книги: относится ли эпиграф к первой части (1) или ко всей книге (2)?

- (1) Эпиграф находится на шмуцтителе I ч.
- (2) Он находится выше номера I, т. е. «до» начала I ч.
- (1) Но шмуцтител — один для всей книги, а эпиграф по традиции располагается в правом верхнем углу.
- (2) Так как II ч. не имеет эпиграфа, начальный эпиграф может относиться ко всей книге.
- (1) Мотивы «телег», Мариулы (из «Цыган» Пушкина) тесно связаны с I ч., где сконцентрированы цыганские мотивы.
- (2) Мотив «зари» в тесной связи с образом героини (Марины) прямо отсылает к финальному стихотворению II ч. «Знаю, умру на заре! На которой из двух...» (1920).
- (1) Имеется переключка, потому что части связаны, но цыганские мотивы в I ч. разработаны ярче, чем мотив «зари» во II ч.

- (2) Цыганские мотивы в I ч. разработаны ярче, но ограничиваются первой половиной I ч. Следовательно, эпиграф можно понимать расширительно. В нем даже нет слова «цыган».

Аргументы «за» и «против» можно продолжить. Мы видим здесь многократно описанный Ю. М. Лотманом механизм работы структурного элемента художественного целого, когда статус элемента колеблется и две интерпретации, два «кода» словно ведут за него борьбу, открывая все новые и новые детали, сходства и различия, связи и отсутствие связей там, где они ожидаются.

Казалось бы, так ли уж важно выяснить, к чему относится эпиграф — только к I ч. или ко всей книге в целом? Для структуры книги это кардинальный вопрос, поскольку он касается вопроса идентичности лирической героини: останется ли она такой, какой была в начале, или изменится? И если изменится, то как? Колебания в интерпретации эпиграфа отражают колебания образа героини, которая и меняется, и сохраняет свою сущность, и находит выход из прежнего состояния, и осознает ложность этого выхода.

В книге имеется основной конфликт, непосредственно выраженный в ее структуре. Две части — это два пути героини, условно говоря, «земной» и «небесный» (или: путь «сердца vs души», «души vs духа», «страсти vs долга» и т. п.). Как решается этот конфликт? На первый взгляд, он не решается вообще, и для Цветаевой самое важное именно указать на двойственность человеческой души, на саму идею «двоемирия», которая может интерпретироваться по-разному (психологически, мифологически и т. д.).

Идея равенства двух путей поддерживается и близкими количественными показателями: в I ч. — 16, во II ч. — 19 текстов. Стихотворения не пронумерованы, и читателю финального «Содержания» бросается в глаза только то, что перечни как I ч., так и II ч. полностью уместаются на одной странице каждый [Версты: 55 и 56]. При этом по объему меньшая первая часть занимает чуть больше страниц в книге, потому что включает более длинные произведения. Само отсутствие заглавий, «близкость» номеров уменьшают внешнее различие между частями. Наконец, такой признак, как датировки, показывает, что стихи обеих частей писались параллельно:

I ч.: «Январь 1917 г.» — «Москва, ноябрь 1920 г.» [Версты: 7, 30]

II ч.: «Март 1917 г.» — «Москва, декабрь 1920 г.» [Там же: 33, 53]

Отметим, что внутри каждой из частей выдерживается хронологическая последовательность текстов, усиливающая ощущение «естественности» и закономерности каждого из «путей» героини: словно Цветаева взяла и без изъятия и перестановок продемонстрировала два параллельных (не пересекающихся) пути, пройденных ее душой одновременно.

Полагаем, что этот нюанс был важен автору, и Цветаева действительно отбирала тексты в их «естественной» последовательности. Но отбирала она из огромного материала, так что селекция была существенной. Кроме того, она нигде не указывает дня написания, только месяц, хотя в других изданиях те же стихи точно датированы. Возможно, это сделано, чтобы скрыть перестановку двух текстов. «Плоти — плоть, духу — дух...» и «Не самозванка — я пришла домой...», которые датируются одинаково «Апрель

1918 г.» [Версты: 37, 38]. По другим источникам первое датируется 9 мая 1918 г. Возможно, отсутствие точных дат также снимало вопрос о соотношении стихотворений одного месяца из разных разделов.

Если смотреть на крайние точки, разделы охватывают почти один и тот же период, только с небольшим смещением: второй начинается и заканчивается чуть позже. Более того, чтобы подчеркнуть равенство двух частей, Цветаева словно поставила две «точки» в сборнике: после каждого стихотворения указываются месяц и год, а после финальных стихотворений обеих частей добавлено и место написания — Москва. У книги как бы два финала, отмеченных этой деталью.

Однако если рассматривать всю последовательность дат, можно увидеть более сложную картину.

1917: I ч. — 6 стихотворений (январь—июнь); II ч. — 2 стихотворения (март—июнь).

1918: I ч. — 6 стихотворений (апрель—октябрь); II ч. — 13 стихотворений (март—август).

1919: I ч. — 1 стихотворение (июль); II ч. — 1 стихотворение (ноябрь).

1920: I ч. — 3 стихотворения (апрель—ноябрь); II ч. — 3 стихотворения (май—декабрь).

Равенство заметно только в 1919 и особенно 1920 г. В 1917 г. еще явно превалирует I ч., а большая часть стихотворений II ч. (13 из 19, — 68,4%) относится к весне и лету 1918 г. И это понятно: в конце 1917 г. началась диктатура большевиков, в 1918 г. развернулась полномасштабная гражданская война, 18 января Цветаева простилась с мужем, который ушел в Добровольческую армию, и осталась с двумя малолетними дочерьми. Именно в это время период адаптации к новым порядкам протекал наиболее болезненно, выражаясь и в мобилизации моральной стойкости и готовности вынести все тяготы. Фактически лирика I ч. является константной составляющей всего периода 1917—1920 гг., а лирика II ч. — только эпизодическим всплеском 1918 г.

Ситуация станет еще контрастнее, если обратить внимание на то, что последние три стихотворения II ч. внутренне противопоставлены основному корпусу и по своему основному пафосу ближе именно к I ч. Фактически стихи 1920 г. не имеют внутренних идеологических противоречий. С этим уточнением мы получаем следующее соотношение: лирика «долга» ограничивается 13 стихотворениями весны-лета 1918 г. и еще тремя, два из которых написаны в первой половине 1917 г. Большая часть стихотворений книги — это лирика «страсти» (19 текстов: вся I ч. и три стихотворения в конце II ч.). Она превалирует как по продолжительности времени (два года — 1917, 1920; лирика «долга» — 1918 г.), так и позиционно (окружая 1918 г. кольцом и в 1920 г. полностью побеждая).

Зачем же Цветаева создает впечатление равенства и синхронности частей? Зачем увеличивает II ч. за счет стихотворений, которые идейно ближе к лирике «страсти»? Полагаем, что вопросы эти взаимосвязаны и ответ на них следует искать в области поэтики. Внешнее равенство для того и нужно, чтобы его нарушение, обнаруженное по ходу чтения, обрело

выраженную информативность. По той же причине в финал II ч. закладываются «инородные» элементы, которых читатель никак не ожидает там встретить: внешняя двухчастность скрывает имплицитную трехчастность.

Если мы сравним эту имплицитную структуру с хронологической картиной, мы с удивлением обнаружим определенное сходство схемы чередования периодов доминирования лирики «долга» (Д) и лирики «страсти» (С). При всей разнице пропорций мы увидим то же соотношение: С Д С. Вторая С в этой схеме обозначает период (1919–1920), за который написано меньше лирики «страсти» (семь стихотворений). В композиции книги соответствующий имплицитный раздел уменьшен до трех стихотворений (остальные вынесены в I ч.), чтобы привнести в построение больше «геометрической» четкости.

Таким образом, Цветаева исходила из тенденций, которые видны уже в хронологической последовательности (при соответствующем отборе текстов), но:

- а) скорректировала их и
- б) замаскировала их внешним оформлением, создавая для читателя структурный фон,
- а) позволяющий читателю самому обнаружить эти тенденции и
- б) понуждающий интерпретировать их заданным Цветаевой образом.

На фоне «параллелизма» двух частей первое, что должен заметить читатель, — это общее движение от «страсти» к «долгу». Эту тенденцию можно было бы обнаружить и при простом хронологическом расположении материала в рамках 1917–1918 гг., но не так явно. Это движение важно Цветаевой, в нем выражено стремление «вверх», которое присутствует не только в лирике «долга», но и в лирике «страсти», а в крупных произведениях поэта получает ясное сюжетное выражение (особенно в поэмах 20-х гг.). При всем исходном «равенстве» частей Цветаева не могла бы поставить их в обратном порядке: фундаментальный вектор ее основного метасюжета требовал «воспарения» героини.

Тем самым и лирика «долга» приобретала более весомый вид, что Цветаевой было важно. Отчасти свою роль сыграло и то, что значительная доля таких стихов отошла в гораздо более объемный (60 стихотворений) «Лебединый стан», составленный в том же 1921 г. из стихов того же периода.

Но именно весомое представление лирики «долга» делало совершенно неожиданным и финальный поворот. Из трех стихотворений, завершающих книгу, центральное «Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе...» (1920) наиболее декларативно выражает ощущение внутреннего бунта против наложенных на себя пут:

Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе
 Насторожусь — прельщусь — смущусь — рванусь.
 О милая! — Ни в гробовом сугробе,
 Ни в облачном с тобою не прощусь.
 <...>
 Нет, выпростаю руки! — Стан упругий

Единым взмахом из твоих пелен
— Смерть — выбью! Верст на тысячу в округе
Растоплены снега и лес спален [Версты: 52].

Этот манифест подготовлен элегическим «И не спасут ни стансы, ни созвездья...» (1920), где героиня переживает «возмездие», понесенное от «прекрасного Эроса» за то, что недостаточно искренне ему служила. А финалом этой триады и одновременно книги служит «Знаю, умру на заре! На которой из двух...» (1920), где героиня в момент смерти отказывается от причастия, но одновременно считает себя абсолютно невинной «дочерью неба» и любимицей Бога:

Нежной рукой отведя нецелованный крест,
В щедрое небо рванусь за последним приветом.
Прорежь зари — и ответной улыбки прорежь...
Я и в предсмертной икоте останусь поэтом! [Там же: 53]

Не имея возможности дать полный анализ этого текста, отметим здесь только один существенный, на наш взгляд, нюанс: улыбка героини «рифмуется» с улыбкой зари, а через улыбку (синекдоха!) и вся героиня «рифмуется» с небом — перекликается с ним «последним приветом». Именно потому она «остается поэтом», что заменяет целование креста (знака индексальной связи с «небом») прямым контактом, созвучием земного с небесным.

Статус заключительных стихотворений II ч. (и всей книги) особый. В рамках своего раздела они выделяются как антитеза. Но если сопоставить их с остальными стихами 1920 г., оставшимися в I ч., можно заметить разницу и определенную логику в перемещении этого блока во II ч. Например, в «Любовь! Любовь! И в судорогах, и в гробе...» героиня предстает «небесной», крылатой героиней, но в то же время защищающей «земные» страсти:

И не на то мне пара крыл прекрасных
Дана, чтоб на сердце держать пуды.
Спеленутых, безглазых и безгласных
Я не умножу жалкой слободы.
<...>
И если все ж — плеча, крыла, колена
Сжав — на погост дала себя увесть, —
То лишь затем, чтобы смеяь над тленом,
Стихом восстать — иль розаном расцвести! [Там же: 52]

Эти три стихотворения до конца не вписываются ни в одну из частей, а составляют по своему содержанию нечто объединяющее, «рифмующее» обе части, — некий синтез начал, которые Цветаева пытается представить равными. Внешне превалирует лирика «долга», внутренне — лирика «страсти», но победа каждого из начал неустойчива, и эта неустойчивость у Цветаевой художественно активна.

Заметим, что предметом «спора» Цветаева делает три стихотворения, за вычетом которых пропорции лирики «долга» и лирики «страсти» уравниваются: в каждом блоке по 16 стихотворений, т. е. «четырежды четыре». Ясной устойчивости и четности этих объемов Цветаева противопоставляет финальную тройку текстов, намечающую некий третий путь, символизируемый числом 3.

«Страсть» и «долг», земля и небо, оказываются тезисом и антитезисом, которые можно художественными средствами привести к синтезу. Механизм этого синтеза — поэтический, это аналогия и созвучие (рифма). Так же как улыбка героини и зари — только синецоха персонажей, так и синтез в финале — ключ к пониманию всей книги: кроме двух частей в ней есть и третья — их поэтическое (системное) единство. В каком-то смысле две части книги — это два гигантских «стиха/строфы», образующих созвучие.

Заглавие. В этом плане любопытно и название «Версты», которое удачно «реагирует» на самые разные смыслы, привносимые содержанием отдельных текстов и особенностями композиции. Оно отвечает и цыганской страннической тематике, и российской (вторая половина I ч.), поскольку «версты» — русская мера длины, и мотиву распутия — двух путей героини, и финальный поворот к «земле» (версты отмечают «земные» расстояния).

Но есть один смысл, который становится актуален именно в связи с поэтическим кодом композиции. На обложке и титульном листе книги за названием следует жанровый подзаголовок: «ВЕРСТЫ / стихи» [Версты: 1]. Стихи имеют меру, а версты сами являются мерой (провоцируя паронимию «версты / лат. *versus*, фр. *vers*, *verset*, нем. *Vers*, etc.).

«Метрика» основного корпуса текстов. Возможно, идея «срифмованности» двух путей героини и метафора «версты-стихи» подтолкнули Цветаеву к повторению опыта «Вечернего альбома» (1910). В «Вечернем альбоме» минимальным периодом симметрии («стопой»)* служил период в три стихотворения, в «Верстах» «стопа» длиннее — четыре стихотворения.

Основной корпус «Верст» (за исключением трех финальных стихотворений) без остатка распадается на группы по четыре стихотворения, более тесно связанные внутри себя, нежели с текстами соседних групп. Но это не означает отсутствия связи между группами: они имеются, но ослабевают по мере повышения ранга симметрии: так в стихотворном тексте сильнее связаны стопы, чем полустушия; полустушия — чем стихи; стихи — чем полустрофия и т. д. В «Верстах» стихотворения складываются в четверки, четверки — в восьмерки, восьмерки — в I ч. и II ч., а те, в свою очередь, — в книгу.

Кода из трех стихотворений в конце II ч. вносит необходимую автору асимметрию, которая создает сложную симметрию более высокого уровня (трехчастность). Аналогичным образом работает асимметрия в стихе: каталектика и усеченные стихи в строфе нарушают симметрию на своем уровне,

* Дальнейшее наше изложение опирается на принципы теории стиха М. Ю. Лотмана [Лотман М.].

но добавляют новые ранги симметрии на более высоком уровне. Кода «Верст» намечает новый путь, в котором «долг» и «страсть» не разорваны, а соединены.

Схематическая запись «метрики» композиции зависит от ранга симметрии (знак // означает границу между I ч. и II ч.; знак / отмечает имплицитную границу внутри II ч.; числа указывают количество стихотворений в периоде).

I ранг:	$(4+4) + (4+4) // (4+4) + (4+4) / 3$
II ранг:	$8 + 8 // 8 + 8 / 3$
III ранг:	$16 // 16 / 3$

Сама по себе метрическая сетка асемантична, но в поэзии смысловые части (особенно на более высоких рангах симметрии) обычно гармонируют с метрическими, а метрические границы часто и выступают маркерами сюжетно-тематических границ.

Так, на уровне III ранга симметрии мы видим метрическое членение, которое совпадает с основным сюжетным членением книги, которое можно связать с гегелевской триадой «тезис — антитезис — синтез». Две границы ясно обозначают основные сюжетные перипетии: 1) перелом от «земли» к «небу» и 2) от «неба» к «земле» (но с сохранением и «небесного» опыта).

Разбивка на уровне II ранга симметрии отражает неоднородность основных «этапов» пути героини. Тематически это наиболее адекватное членение. Книга легко распадается на пять блоков, скрепленных следующими тематическими доминантами (данные нами названия, разумеется, условны):

- I — «цыганская вольница»
- II — «(русская) поэзия заговоров и заклинаний»
- III — «возвращение на небо»
- IV — «борьба с искушениями»
- V — «реабилитация страсти»

Разбивка на уровне I ранга симметрии отражает первичный тематический ритм книги, и дальнейшее описание мы будем вести именно на этом уровне, как правило, не останавливаясь на отдельных стихотворениях. Далее названия (первые строки, обычно сокращенные) даем по Перечню [Версты: 55—56] с добавлением нумерации:

- (1) Мировое началось
- (2) Только закрою
- (3) Милые спутники
- (4) В очи взглянула

В первой четверке постепенно оформляется цыганская тема, которая поначалу (1) дана только в размытом образе «мирового кочевья», странствия и «брожения», которое бросает героиню лирическому ты «на грудь —

спать» [Версты: 7]. Во сне (2) героиня видит себя уже «грустной Евой», вспоминающей о покинутом рае. Вскоре за плечами героини уже бурная цыганская жизнь и рождение детей (3), и на своих легкомысленных спутников она смотрит, варьируя мотивы «Воспоминания» В. А. Жуковского («О милых спутниках, которые наш свет...»). Заканчивается эта группа описанием реального карточного гадания у цыганки и страшного предзнаменования (4). От начала к концу группы усиливается фабульная основа текстов, все сильнее проявляется цыганская тема и подчеркнуто быстро растет длина стихотворений: 6, 10, 20 и 30 стихов. После чего следует резкий перепад — короткое бессюжетное стихотворение (четыре двустушия), начинающее новый цикл.

- (5) В лоб целовать
- (6) Из-под копыт
- (7) Заклинаю тебя от злата
- (8) Я расскажу тебе

Вторая четверка стихотворений — это своего рода «наука любви»: (5) варианты поцелуев (три уровня: лоб, глаза, губы); (6) варианты цыганской свадьбы (три стадии: свадьба «мчит», «пьет» и «спит»); (7) перечень заклинаний возлюбленного (три строфы); (8) варианты лжи (три ступени нисходящей градации: 6, 4, 2 стиха). Цветаева различает «великую ложь», которая ведет к смерти, и «великий обман», который связан с обольщением и устойчиво символизируется флейтой:

Я расскажу тебе, как погасают огни
В низких домах, как — пришелец египетских стран —
В узкую дудку под деревом дует цыган [Версты: 17].

На этом собственно «цыганская» линия заканчивается. Заметим сразу, что «цыганская» тема является связующей для данного корпуса, но — не единственной, и сама связь с «цыганами» может быть очень условной. Разного рода ассоциации позволяют, например, втянуть в эту сферу и ветхозаветную образность. Здесь возможна и косвенная ассоциация через привязку цыган к Египту, входящему в актуальный для библейской истории ареал и считающемуся родиной гадания, и через ассоциацию цыганского с «райским»: «Ах, на цыганской, на райской, на ранней заре...» [Там же: 9].

- (9) Пожирающий огонь
- (10) Каждый стих — дитя любви
- (11) Чтобы помнил не часочек
- (12) Развела тебе в стакане

Третья группа начинается (9) вновь более коротким (но уже незначительно: восьмистишие после двух 12-стиший) стихотворением, развивающим метафору «огонь — мой конь» (т. е. огонь мне подчиняется, как

лошадь — всаднику). Мотив «коня» — эхо цыганских мотивов, но «конь» здесь — лишь метафора «огня», который сам является метафорой *in absentia* — иносказательным обозначением неизвестного субстратного понятия. Три последующих стихотворения убеждают нас в том, что речь идет о поэтическом слове. Цветаева описывает свой стих (10) как ребенка, чей отец «может царь, может вор» [Там же: 19], которого мать бросает на дороге. Затем (11) он трансформируется в приворотную лиру-расческу и в финале (12) — в приворотное питье с «горсткой жженных волос» [Там же: 22], способных известить неверного любовника. Таким образом, эта группа связана с поэзией как результатом страсти и орудием мести. Цыганщина уступает русскому «ведовству». Странничество перестает быть признаком героини и в редуцированном виде закрепляется за уходящим и наказуемым героем.

- (13) А во лбу моем
- (14) Мой путь не лежит
- (15) Проста моя осанка
- (16) Целовалась с нищим, с вором

В последней четверке от описания роковых проявлений творчества Цветаева переходит к прямой автохарактеристике героини, что видно уже по первым строчкам стихотворений. При этом она стремится дать максимально широкий диапазон портретов, в котором русская фольклорная струя разбавляется (15) «гогеновским» экзотическим колоритом, где парадоксальным образом проступает подтекст пушкинских «Цыган» (невинная, но свободная островитянка получает удар ножом от странника, которого она приняла в своем доме).

Начинается с гордой самопрезентации героини — волшебницы-странницы и подхвата темы гибельного «приворотного питья» (13). Продолжается стихотворением, где героиня сохраняет некие «волшебные свойства», но теряет внешний блеск и амбиции (14). В третьей четверти достигается предельная степень дикарской «невинности» в грехе (15) и заканчивается группа образом каторжной девки (16), одаряющей своей любовью всех, кроме палача, от руки которого и гибнет.

От первого стихотворения к четвертому героиня постепенно «опускается», и все больше обостряется конфликт между ее репутацией и глубинной нравственной чистотой. Цветаева подталкивает читателя к оправданию своей грешной и погибающей героини, в которую в итоге превращается цыганка (она же — согрешившая Ева) начальных стихотворений.

Напомним, что последние три стихотворения писались в том же 1920 г., что и финальные три стихотворения сборника, где так же остро ставился вопрос о греховности/невинности героини. Связано это было, несомненно, с кризисом, последовавшим после смерти младшей дочери: почти вся лирика 1920 г. — лирика самооправдания. Может быть, и не случайно хронологический охват книги совпадает с годами жизни Ирины Эфрон (1917–1920).

II ч. начинается встречей героини с Богом. Здесь возникает примечательная двойственность структуры. Если читать II ч. как параллельную I ч., надо соотносить начальные стихи II ч. с цыганским началом I ч., но это приведет лишь к обману ожиданий: структурной «стыковки» начал не происходит. Зато, если читать II ч. как прямое продолжение I ч., встреча с Богом прекрасно согласуется с предшествующей гибелью окончательно павшей героини — каторжной распутницы. Идея «равенства» параллельных линий поглощается успешно осуществленной линеаризацией «сюжета».

- (17) И сказал Господь
- (18) Только живите
- (19) Закинув голову
- (20) Плоти — плоть

Вторая часть начинается с сюжета воскрешения Христом дочери Иаира (17). Затем следует стихотворение (18), которое Цветаевой по-разному осмыслялось и помещалось в разные контексты (в частности, в цикл «Иоанн»). В данном контексте оно интерпретируется также как встреча женщины с Богом, и поскольку женский персонаж назван «молодой бурей», наиболее актуальной ипостасью Бога является Св. Дух. К такому толкованию нас подталкивает и то, что в третьем стихотворении женщина присутствует на суде Бога Отца. То есть Цветаева сгруппировала стихотворения так, чтобы показать встречу героини со всеми тремя лицами Троицы, и во всех случаях отношение Бога можно охарактеризовать словами, которые вычитываются из содержания: «И сказал Господь / Только живите» [Версты: 56].

Заканчивается этот блок своеобразным гимном новой жизни, в котором славится отделение души («духа») от тела (20) и ее новый высокий статус: «Нынче — раб, завтра — царь / Всем семи — небесам» [Там же: 37]. Далее следуют картины пребывания на небесах.

- (21) Не самозванка
- (22) На тебе, ласковый мой
- (23) В черном небе
- (24) Благословляю ежедневный труд

Второй блок начинается сценой (21), навеянной сюжетом об Амуре и Психее, и ближе всего напоминает второе явление Психеи Амуру, после долгих странствий и страданий, изменивших ее до неузнаваемости. Этот мотив присутствовал уже у Апулея, но для Цветаевой актуальнее была, скорее всего, театрализованная версия Е. Жулавского, у которого Эрос воплощает Бога вообще. Следует смена «риз», т. е. тела (22), обретение высшего вдохновения и забвение земных страстей и забот (23), а затем — полное смирение и благословение всего (24).

Этот пункт знаменует крайнюю точку движения «вверх», и вторая половина II ч. вводит героиню в новую полосу кризиса и испытаний.

- (25) Слезы, слезы
- (26) Руки, которые не нужны
- (27) Как правая и левая рука
- (28) Рыцарь ангелоподобный

Третий блок описывает гнев Бога (25), потерю милого (26) и разлуку (27), но заканчивается признанием верховенства долга над героиней (28), что перекликается по теме с финалом предыдущей четверки (24) и с декларативным тоном финала первой (20).

- (29) Доблесть и Девственность
- (30) Так, высоко запрокинув
- (31) Что другим не нужно
- (32) Я счастлива жить

Четвертый блок II ч. объединяет короткие гимны, воспевающие «Доблесть и Девственность» (29), «красоту» и «душу» (30), «горение» во имя ближних (31) и истинный путь (32). Так, 32 стихотворения (8 блоков по 4 текста) описывают полный путь земных и небесных испытаний странствующей души, в ходе которых она достигает предельной высоты и «счастья» в Боге. Но именно там, где вторая часть достигает симметрического равенства с первой, происходит «каденция».

- (33) И не спасут
- (34) Любовь! Любовь!
- (35) Знаю, умру на заре

Мы уже кратко охарактеризовали выше сложное положение и функцию этого финального «аккорда». На первый взгляд, он вносит диссонанс, но полагаем, что по замыслу автора он служил для гармонизации двух «голосов» книги. Так что это не просто оправдание земной страсти, не «падение» героини, а некий просветленный взгляд на нее, защита с более высоких позиций.

Отметим, что Цветаева делает поворотным именно 33-е стихотворение, и в эту точку она помещает сразу три стихотворения, которые своей триадичностью напоминают о символике Св. Троицы (парадокс «3 = 1»). Эта триада стихотворений перекликается и с тремя стихотворениями в начале II ч., создавая своеобразную рамку.

Посвящение Ахматовой. Проблема посвящения «Верст» Ахматовой в 1921 г. требует специального разбора. В настоящей статье мы коснемся только тех аспектов, которые связаны с композицией книги. Благодаря посвящению для всех ее частей актуализируется ахматовский контекст. Начало книги провоцирует на поиск у Ахматовой «цыганщины» («шаль испанская» из стихов Блока к Ахматовой могла интерпретироваться как шаль испанской цыганки — Кармен и т. п.), затем общей «богемности»

(фр. *bohémien* тоже значит «цыган»; возникает ассоциация и с «Все мы бражники здесь, блудницы...»). Но затем и достижение полюса «святости» (32) соотносится с ахматовским образцом.

Я счастлива жить образцово и просто:
 Как солнце — как маятник — как календарь.
 Быть светской пустынноницей стройного роста,
 Премудрой — как каждая Божия тварь.
 Знать: дух — мой сподвижник, и дух — мой вожатый!
 Входить без доклада, как луч и как взгляд.
 Жить так, как пишу: образцово и сжато, —
 Как Бог повелел и друзья не велят [Версты: 49].

Первой строкой и некоторыми другими мотивами это стихотворение перекликается с ахматовским «Я научилась просто, мудро жить...», а своим объемом (восьмистишие) оно напоминает очень характерную для Ахматовой форму. Здесь мы опираемся на мнение В. М. Жирмунского, который в целом ряде своих работ последовательно характеризовал индивидуальность Ахматовой на фоне Блока и наоборот (что было характерно и для цветаевского восприятия этих поэтов). Жирмунский обращает внимание на то, что на фоне символистских «вихрей» Блока, который в композиции текста словно движется по кругу и может до бесконечности развивать и варьировать свою тему, не сковывая ее задачами логической законченности, Ахматова выделяется «акмеистическим» лаконизмом и логической завершенностью. Тексты Ахматовой невелики по объему:

Большинство ее лирических миниатюр имеют три или четыре строфы, редко пять строк <...> Целая группа ее ранних стихотворений объединилась заглавием «Восьмистишия» <...> Восьмистишие было для Ахматовой в ту пору чем-то вроде сонета — структурно законченной малой формой лирического стихотворения [Жирмунский: 102].

Если взглянуть с этой точки зрения на композицию «Верст», можно сказать, что I ч. книги тяготеет к «блоковскому» полюсу («стихийность», «цыганщина», буйство форм), от которого Цветаева уходит и приходит во II ч. к сдержанному «ахматовскому».

И в этом аспекте количество строк в стихотворении (длина, объем) оказывается очень чутким показателем. Длина стихотворений I ч. сильно варьируется, одинаковые по длине стихотворения встречаются редко. 13 стихотворений из 16 имеют количество строк, которое больше ни разу не повторяется в сборнике. Здесь попадаются стихотворения с нечетным количеством строчек (11, 15 и 21) и очень длинные тексты (до 30 строк).

Во II ч. больше стихотворений, но разнообразия гораздо меньше: нет ни одного с нечетным количеством строк, максимальный объем — 18 строк (это много, но почти в два раза меньше «рекорда» I ч.). Одно стихотворение имеет уникальную для сборника длину — 6 строк, но примечательно,

что это именно — малая длина. Все остальные стихотворения по длине имеют хотя бы один аналог в пределах сборника, а восьмистишия занимают почти половину объема II ч. — 9 стихотворений из 19. К тому же они и расположены рядом — до пяти восьмистиший подряд, что делает их особенно заметным признаком «дисциплинированной» II ч.

Отметим также, что все восьмистишия собраны в основном корпусе II ч. В последних трех стихотворениях Цветаева реабилитирует «страсть» и отказывается от этой «сдержанной» формы. Но девять восьмистиший господствуют в основном корпусе, и восьмистишием он замыкается (32). Именно это стихотворение, в котором идея порядка и долга выражена наиболее декларативно, отмечено и явной реминисценцией из Ахматовой, напоминая о характерной для нее форме и ретроспективно проецируя связь с Ахматовой на весь ряд восьмистиший (а с ними на всю II ч. и всю композицию в целом).

Сама внутренняя упорядоченность книги, состоящей из четырех блоков по восемь стихотворений, согласуется с «ахматовским» эстетическим ориентиром. Но «сбой», который происходит в конце пути прибавлением трех заключительных стихотворений, вносит как бы «открытый финал», элемент «стихийности».

Это не противоречит цветаевскому образу Ахматовой, который может быть позитивным, но всегда имеет некую деталь, диссонирующую с общим «благодным» обликом. Ср. в письме 1921 г. Ахматовой:

Вы мой самый любимый поэт, я <...> лет шесть тому назад — видела Вас во сне, — Вашу будущую книгу <...> «Словеса золотые», — какое-то древнее колдовство, вроде молитвы (вернее — обратное!) — и — проснувшись — я знала, что Вы ее напишете [СС1-7].

Проблема числового символизма. Имела ли «метрика» композиционной сетки «Верст» числовой символизм — вопрос открытый. Если число «два» в рамках книги соотносится с двоемирием, а три — с Богом и идеей синтеза («рифмы»), то «4» вызывает сомнения, хотя именно оно является основной композиционной мерой. Хотя сами версты — мера длины, четыре версты не складываются в единицу, и верста не складывается из четырех субъединиц. Зато в стихотворной практике четырехстопные размеры и четверостишия являются основными формами. В связи с отмеченностью цыганской темы и темы ворожбы, а также в связи с функцией финала первой четверки (4), вводящего сюжет карточного гадания, можно допустить и «карточные» коннотации числа «четыре» — отсылку к четырем мастям с их основной дихотомией на красные и черные. Напомним, что Цветаева написала пьесу «Червонный валет» (1918), а в эссе «Черт» (1935) утверждала: «О, как сразу я <...> усвоила четыре масти! <...> все эти дороги, деньги, сплетни <...> значение карты и назначение карт» [СС1-7: 39].

Выводы. Композиция «Верст» имеет довольно ясную сюжетно-тематическую и многоуровневую «метрическую» основу, которая обладает

способностью обогащаться коннотативными смыслами. Но основной ее смысл тяготеет к инвариантному «сюжету» цветаевских лирических сборников и ряда поэм, который можно было бы обозначить как диалектически сложный «путь души». Как мы стремились продемонстрировать, этот путь выражается и в четко выраженной композиционной структуре книги.

Литература

- Версты — Цветаева М. Версты. Стихи. М.: Костры, 1921.
- Войтехович 2008 — Войтехович Р. С. Стихия и число в композиции цветаевских сборников // Войтехович Р. С. Марина Цветаева и античность. М., 2008. С. 372–399.
- Войтехович 2012а — Войтехович Р. С. Верхнее «До»: Градация в поэзии Цветаевой // (Не)музыкальное приношение, или *Allegro affettuoso*: Сб. статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб., 2012. С. 492–506.
- Войтехович 2012б — Войтехович Р. С. Композиция «Вечернего альбома» Цветаевой // 1910 — год вступления Марины Цветаевой в литературу. XVI Междунар. научно-тематич. конференция (8–10 окт. 2010): Сб. докладов. М., 2012. С. 187–199.
- Войтехович 2014 — Войтехович Р. Текст стихотворения в тексте книги: композиция сборника Марины Цветаевой «Волшебный фонарь» (1912) (в печати).
- Жирмунский — Жирмунский В. М. Творчество Анны Ахматовой. Л., 1973.
- Лотман М. — Лотман М. Русский стих: метрика, системы стихосложения, просодика (генеративный подход) // *Sign Systems Studies* 28. Tartu, 2000. С. 217–241.
- СС1-7 — Цветаева М. И. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994–1995.

Россия и Европа в воронежских стихах О. Мандельштама (мотив города)

*Евгения Таборисская (Санкт-Петербург,
Северо-Западный институт печати)*

Три «Воронежских тетради» О. Мандельштама включают более 80 стихотворений, написанных между апрелем 1935 и маем 1937 г. Это было время мощного творческого подъема и очень сложных и драматических раздумий ссыльного поэта. Мандельштам остро переживал обреченность невольника в «пространстве, сжатом до точки» («Наушнички, наушники мои...», 1935) и одновременно широко и полновесно распоряжался пространством, созданным поэтическим воображением.

В воронежской ссылке он тосковал о культуре Европы, непосредственного контакта с которой был уже давно лишен, впрочем, как и большинство советских людей. Но в отличие от них он видел Европу воочию (в 1907–1910 гг. (,) трижды выезжал из России, жил в Париже, Швейцарии, Германии, Италии). Владея иностранными языками¹, он мог опираться на собственный богатейший культурный тезаурус², усиленный творческим даром.

Европа в стихах Мандельштама в творческо-психологическом плане может быть истолкована как компенсаторный противовес скудости и замкнутости реальной жизни, поднадзорности, насильственному одиночеству, изоляции от читателей и постоянной мысли о смерти³.

Ссылка в Чердынь, а потом в Воронеж существенно расширила реальные знания поэта о провинциальной России. Мандельштам, естественно, хорошо знал Петербург-Ленинград и много писал о нем, считая его своей родиной. Живя в Москве с середины 1920-х гг., он создал интереснейший образ Первопрестольной, ставшей столицей советского государства. Мандельштаму были знакомы Крым (прежде всего Коктебель и Феодосия) и Кавказ, включая Тбилиси. Эти впечатления отразились в сборнике «Tristia» (1922).

В Воронеже Мандельштаму открылось лесостепное Черноземье. Этот город стал для ссыльного поэта третьим русским городом, отразившимся в его лирике и давшим жизнь целому ряду произведений, где по-новому предстали Россия и Европа.

Урбанистика Мандельштама анализировалась и осмыслялась литературоведами [Кихней, Шмидт; Шарафадина, Таборисская]. Русские города в его лирике — Петербург-Ленинград, Москва, Воронеж — своего рода триединство, где каждый из них по-разному увиден, воспроизведен и оценен автором. Такая индивидуализация создается за счет разных тематических и мотивных комплексов и за счет приемов поэтики, своеобразных для каждого члена триады.

Говоря о постепенно складывавшихся в поэзии Мандельштама городских «портретах», надо учитывать время их создания, отношения автора со временем и событиями исторического масштаба, психо-биографические обстоятельства и т. д. И все-таки можно утверждать, что мандельштамовский Петербург-Ленинград, с одной стороны, предстает воплощением российской государственности («А над Невой — посольства полумира...» [Мандельштам 1: 85]) и маркируется конкретными топографическими реалиями (Адмиралтейство, Дворцовая площадь, Нева и т. п.), а с другой — этот город-миф отмечен призрачностью, прозрачностью, холодом и гибельностью. Гибельность заложена в самой природе, в самой сути города на Неве: «Мы в каждом вздохе смертный воздух пьем, / И каждый час нам смертная година» («В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916). Вместе с тем родной город — средоточие культуры, противостоящей хаосу и раздору (см. «Чуть мерцает призрачная сцена...» и «В Петербурге мы сойдемся снова...», оба 1920 г.). Время в Петербурге мифологично, оно лишено исторической перспективы: «чудак Евгений» в стихотворении «Над желтизной правительственных зданий...» (1913) — явный выходец из «Медного всадника» — в XX в. «бензин вдыхает и судьбу клянет» [Мандельштам 1: 82].

Москва Мандельштама, напротив, средоточие истории. Она изменчива, она хранит память о смуте и разбойниках, но и святыни духа («О, этот воздух, смутной пьяный...», 1916):

А в запечатанных соборах,
Где и прохладно и темно,
Как в нежных глиняных амфорах,
Играет русское вино.
<...>
Повсюду скрытое горенье,
В кувшинах спрятанный огонь... [Мандельштам 1: 302]

В лирике поэта Москва многолика: в 1918 г. это «столица непотребная» («Все чуждо нам в столице непотребной...»), Москва 1924 г. — нэп, в 1931 г. — город стадионов и «стеклянных дворцов на курьих ножках» («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931), где поэт чувствует свою отчужденность и одновременно испытывает острое желание жить и сохранять дистанцию свою. «Страусовые перья арматуры» и «астраханская икра асфальта» («Еще далеко мне до патриарха...», 1931) — приметы строящейся, обновляющейся Москвы — любы поэту, как и кремлевские соборы — «фисташковые эти голубятни», над которыми высится «великовозрастный» «недоросль» Иван Великий («Сегодня можно снять декалькомани...», 1931). В мандельштамовской Москве обитают странные фигуры: цыгане, китайцы, уличные фотографы, репортеры, ручной медведь, воробьи, на встречу с которыми выходит нищий непризнанный поэт, а по ночам «к Рембрандту входит в гости Рафаэль» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето...», 1931). Москва Мандельштама то гибельна, то животворна, но никогда не официальна и не официозна. Только в ссылке

Мандельштам увидит в ней центр нового, социалистического мира (см. «Да, я лежу в земле, губами шевеля...», 1935), но и в воронежских стихах он будет именовать столицу «сестрой», а себя позиционировать как ее «брата» («Стансы», 1935).

В поэтике московских стихов господствуют лейтмотивы проезда по городу (на санях или в трамвае), ее маркерами выступают Кремль с его соборами и Иваном Великим, река, бульвары, сады, музеи. В московских стихах поэт нередко обращается к своеобразным кодам — «пищевому» и «технологическому». Первый всегда выступает в формах тропов: «Пылает на снегу аптечная малина...», «Вновь пахнет яблоком мороз» (оба примера — из «1 января 1924»); сама Москва «путаней салата из дерева, стекла и молока» («Стансы», 1935). Второй проявляется в упоминаниях о трамвае, самолетах, телеграфе и т. д.

Воронеж для Мандельштама — город парадоксов и контрастов. Прожив в нем менее года, поэт пишет известнейшее стихотворение «Это какая улица?..» (1935), создавая собственную версию пушкинской лирической темы, восходящей к Горацию: улица, носящая имя поэта, — аналог пушкинского памятника (с его «главою непокорной») и конгениальна тому, чье имя носит:

Мало в нем было линейного,
Нрава он не был лилейного,
И потому эта улица
Или, верней, эта яма
Так и зовется по имени
Этого Мандельштама... [Мандельштам 1: 213]

В Воронеже возникают новые отношения поэта и города, который, как великан, удерживает поэта на весу: «Ты выронишь меня или вернешь, — / Воронеж — блажь, Воронеж — ворон, нож» («Пусти меня, отдай меня, Воронеж...», 1935). Природный, окруженный «безокружным» черноземом город («Чернозем», 1935) то молод, «глазаст» и обещает в своем весеннем обновлении полнокровную жизнь («Я должен жить, хотя я дважды умер...», 1935), то оборачивается воплощенным ужасом. В стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..» (1937) он погружен в «бородавчатую темь» «чуланов улиц» и «лающих» «чулков»-переулков. Обледенелый, цепко удерживающий поэта и отгораживающийся от него запертыми дверями, «замками и скрепками», Воронеж «кормит» его «мертвым воздухом», лишая читателей и собеседников [М1: 236–237].

«Мертвый воздух» Воронежа отчасти похож на «смертный воздух» Петербурга («В Петрополе прозрачном мы умрем...», 1916), но семантика здесь иная. В миниатюре 1916 г. смерть — владычица целого города. Мертвый, отвердевший на морозе воздух Воронежа — не атмосфера, а эрзац пицци («мертвый воздух ем»), обрекающий на гибель одного поэта.

В стихотворении «На доске малиновой, червонной...» (1937) Воронеж предстает масленичной леденцовой сладью. Наезженные санями, обрам-

ленные огненной «сбруей» светящихся окошек его спуски с крутого правого берега на фоне заката видятся чудом вроде кентавра-китовраса:

На кону горы крутопоклонной, —
Втридорога снегом напоенный,
Высоко занесся санный, сонный
Полу-город, полу-берег конный... [Мандельштам 1: 247]

Праздничный, полуфольклорный, расписной Воронеж так же важен для Мандельштама, как и жуткий агрессивно-гибельный — в стихотворении «Куда мне деться в этом январе?..» (1937).

В воронежских стихах появляются новые коды: «птичий», тесно связанный с ощущениями и самооценкой поэта, и «растительный» — в стихах, обращенных к Н. Е. Штемпель. Помимо вестника смерти — ворона, не раз упоминаемого в стихах о Воронеже, в лирике Мандельштама появляются пленный (окольцованный) сокол, восходящий к поэзии воронежцев Кольцова и Никитина, щегол (вольный и в клетке) и «линячий ленивый богатырь» — не желающий петть снегирь («Когда в ветвях понурых...», 1937), предположительно — тоже обитатель клетки. Птицы-пленники явно автопсихологичны. «Растительный» код базируется на фитонимике, характерной для Воронежа: это дубы, клены, груша, черемуха, подснежники. Обильная зеленью земля Черноземья не только фольклоризируется («Я к губам подношу эту зелень...», 1937):

Я к губам подношу эту зелень —
Эту клейкую клятву листов —
Эту клятвопреступную землю:
Мать подснежников, кленов, дубков [Мандельштам 1: 254],

но и обретает почти угрожающую мощь цветения:

На меня нацелилась груша да черемуха —
Силою рассыпчатой бьет меня без промаха. <...>
С цвету ли, с размаха ли, бьет воздушно-цельми
Воздух, убиваемый кистенями белыми [Мандельштам 1: 257].

В «Воронежских тетрадах» поэт возвращается или заново обращается к недоступным теперь для него Петербургу и Москве. В стихотворении «На мертвых ресницах Исакий замерз...» (1935) Петербург маркирован не только главным собором города, но и хорошо известными по литературным произведениям реалиями: смерть на улице («шарманщика смерть»), холод, «площадками лестниц — разлад и туман» [М1: 219]. Стихотворение превращается в своеобразный концентрат мотивов, связанных с городом на Неве, которые закрепились в культурной памяти и поэта, и его читателей. Москва в воронежских стихах, напротив, выступает как средоточие современности и даже советскости, но не официальной, а собственно мандель-

штамовской. Красная площадь в стихотворении 1935 г. «Да, я лежу в земле, губами шевеля...» — чуть ли не пуп земли:

На Красной площади земля всего круглей⁴,
И скат ее нечаянно раздольный,
Откидываясь вниз до рисовых полей, —
Покуда на земле последний жив невольник [Мандельштам 1: 309].

Концовка стихотворения, мягко говоря, двусмысленна.
Москва появляется в «Стансах» («Я не хочу средь юношей теплич-
ных...», 1935):

И ты, Москва, сестра моя, легка,
Когда встречаешь в самолете брата
До первого трамвайного звонка:
Нежнее моря, путаней салата —
Из дерева, стекла и молока... [Мандельштам 1: 217]

Новое видение жизни в воронежских «путевых» стихотворениях — «Стансы» (1935), триптих «Кама» (1935) и «Средь народного шума и спеха...» (1937) — позволяет ссыльному поэту ощутить свою причастность к жизни страны и расценить ее как «пропуск» в Кремль. Кремль в лирике 1935–1937 гг. — знак государства, дубликат «горы», в которой «бездействует кумир» («Внутри горы бездействует кумир...», 1936), и он же — средоточие века, где «много скрыто дел предстоящих» («Средь народного шума и спеха...», 1937). Поэтому Мандельштам утверждает:

И к нему (веку. — Е. Т.), в его сердцевину
Я без пропуска в Кремль вошел,
Разорвав расстояний холстину,
Головою повинной тяжел... [Мандельштам 1: 236]

Рядом с отечественными городами в воронежских стихах живет мир европейский. В этой части лирики важно учитывать и психолого-биографические, и мировоззренческие, и собственно творческие факторы.

Города Европы, в отличие от недавно ставших недоступными для поэта Москвы и Ленинграда, к которым он мыслил вернуться после окончания срока, были пространством воображаемым, художественным по преимуществу. В воронежской ссылке обращение к урбанистике Европы мотивировалось, как представляется, двумя причинами. Во второй и третьей «тетрадах» можно проследить своеобразный путь поэта, когда в его стихах вновь начинали появляться темы и мотивы, характерные для «Tristia» и «Камня». Крым, Кавказ, античная Греция, представленные в «Tristia» непосредственно или ассоциативно, возникают по-новому в воронежской лирике. Но если в стихах рубежа 1910–1920-х гг. импульсом к их созданию были непосредственные жизненные впечатления, то в Воронеже поэт мог опираться

на свой прежний опыт. Стимулом к возникновению «вторичных» стихотворений становились собственно воронежские впечатления.

Так, в стихотворении «Кувшин» («Долгой жажды должник виноватый...», 1937) образ расписного античного сосуда мотивирует историко-географический перенос в Древнюю Грецию. Сам же образ кратера возник под впечатлением коллекции античных ваз в Воронежском художественном музее.

С концертом скрипачки Галины Бариновой связано стихотворение «За Паганини длиннопалым...» (1935). Поэт обращается к исполнительнице:

Утешь меня Шопеном чалым,
 Серьезным Брамсом, нет, постой:
 Парижем мощно-одичалым,
 Мучным и потным карнавалом
 Иль брагой Вены молодой —
 Вертявой, в дирижерских фрачках,
 В дунайских фейерверках, скачках
 И вальс из гроба в колыбель
 Переливающей, как хмель... [Мандельштам 1: 213]

Концерт, на котором представлены произведения разных авторов и стран, ассоциативно вытягивает гирлянду европейских столичных городов. И если Париж, лаконично охарактеризованный эпитетом, соединяющим «мощь» и «дикость», приобретает черты брутальности и агрессивности, то «молодая брага» Вены создает образ города пьянящего и праздничного. Вена музыкальна, весела и суетна, «вертява». Вальс — визитная карточка австрийской столицы. Он парадоксально «переливается» не из колыбели в гроб, а «из гроба в колыбель» — против вектора времени. В произведении возникает образ возвращения к началу, мифологическая парадигма смерти-рождения и в другом ракурсе — отсылка ко многим венским вальсам, где финал, по существу, повтор начала.

Особое внимание поэт уделяет Франции, и прежде всего — ее средневековым городам Реймсу и Лаону (Лану). Портрет Парижа угадывается в тексте «Я молю, как жалости и милости...» (1937). Еще одним столичным городом Европы в воронежской лирике выступает Рим. Стихотворения «Реймс — Лаон» (1937) и «Рим» (1937) объединяет разработка мотива «воды и камня» как двух взаимодействующих и противоборствующих начал города. Париж и Рим соотносятся по иному принципу, это города с большой историей, а их современность у Мандельштама сопряжена с нависшей над Европой катастрофой фашизма: Рим почти раздавлен тяжелым подбродком «диктатора выроodka», Париж, где «государит добрый Чаплин Чарли», самозабвенно веселится над пропастью.

В лирике 1937 г. «вода и камень» — градообразующие стихии. В «Реймсе — Лаоне» и «Риме» они присутствуют по-разному, но равным образом их взаимодействие определяет тональность произведений.

И Реймс, и Рим уже возникали в лирике Мандельштама — в 1914 г.: «Поговорим о Риме — дивный град...», «Природа — тот же Рим...»,

«Когда держался Рим в союзе с естеством...», «Реймс и Кельн» (отклик на разрушение знаменитого собора в Первую мировую войну). Ранние стихи о Риме — скорее размышления о человеке и природе, чем обращение к современным проблемам. Рим в них — не столько город, сколько государство, соотносимое с природой и течением времени.

Рим 1937 г. — город, где сосуществуют «древность легкая, летняя, наглая С жадным взглядом и плоской ступней» и вплотную приблизившаяся катастрофа фашизма:

Ямы форума заново вырыты,
И раскрыты ворота для Ирода,
И над Римом диктатора-выродка
Подбородок тяжелый висит [Мандельштам 1: 250].
Прекрасный город полон жестокости и агрессии:
Город, ласточкой купола лепленный
Из проулков и из сквозняков, —
Превратили в убийства питомник
Вы, коричневой крови наемники,
Италийские чернорубашечники,
Мертвых цезарей злые щенки... [Мандельштам 1: 250]

В «Риме» вода пронизывает, пропитывает город, принимая разные формы и по-разному взаимодействуя с камнем. Это «земноводная» вода фонтанов-лягушек, «плоскоступье» «желтой воды» Тибра, придавленной мостом Св. Ангела. Рядом с ней, органичной, природной, существует иная — каменная — сразу иносказательная и рукотворная «вода»:

Все твои, Микель Анджело, сироты,
Облеченные в камень и стыд, —
Ночь, сырая от слез, и невинный
Молодой, легконогий Давид,
И постель, на которой несдвинутый
Моисей водопадом лежит, —
Мощь свободная и мера львиная
В усыплении и в рабстве молчит [Мандельштам 1: 250].

Творения Микеланджело поражают свободой и «львиной мерой», однако и «Давид», и «Ночь» находятся во Флоренции, а Моисей, как известно, не лежит, а сидит. Мандельштаму не нужна фотографическая точность. У него наследие гения сиротеет в городе, «любящем сильным поддакивать». Выдавить слезу из камня невозможно, но «Ночь» у Мандельштама — «сырая от слез», а огромная струящаяся борода Моисея превращается в каменный водопад. Камень равнодушен к судьбе города, он оплакивает ее слезами бессилия и рабства.

В предпоследней строфе «Рима» появляется еще одна модификация симбиоза воды и камня:

И морщинистых лестниц уступки —
 В площадь льющихся лестничных рек, —
 Чтоб звучали шаги, как поступки,
 Поднял медленный Рим-человек [Мандельштам 1: 250].

Поэт видит лестницы Рима в особой пространственной стереометрии: как реки, они льются в площадь (сверху вниз), но «медленный Рим-человек» дал им иную направленность. Он поднял их, «чтоб звучали шаги, как поступки». «Уступки» «морщинистых лестниц» ассоциируются с дряхлостью и безволием. Но за «уступками» угадываются уступы семи холмов — как отзвуки былой «гражданской мощи» Вечного города.

Рим в стихотворении 1937 г. двулик, как Янус: привлекателен и опасен, витален и обречен. Русский поэт хорошо видит, что гибель «голубого» города, «лепленного ласточкой купола», обусловлена страшной сутью самого Рима. Фашизм — порождение «злых щенков» «мертвых цезарей», а они сами — плоть от плоти города, где нераздельны сила и рабство. В последней строфе «Рима» на смену «воде и камню» приходят «ямы» и раскрытые навстречу детоубийце Ироду «ворота».

В «Реймсе — Лаоне» вода и камень взаимодействуют по-иному. Центр стихотворения — средневековый собор, уподобленный скале. Мандельштам обозначает приметы готической базилики: за тремя «лающими порталами» угадываются три нефа; «роза в колесе» — круглый витраж над входом. Материал грандиозного здания — «песчаник честный», но в первой и третьей строках автор акцентирует тему и образ воды. Первая строфа шифрует соборный витраж. Радиальные ребра рамы превращают его в колесо, а стекла-сколы обладают блеском и прозрачностью — качествами воды. Витраж — сразу и роза, и колесо, и отвесно стоящее озеро, где в глубине играют рыбы, а на поверхности в челноке идет опасная борьба «лисы и льва». Лиса-горожанин (Лис) и Лев — символ имперской власти — образы, восходящие к средневековому «Роману о Лисе» (XII–XIV вв.).

Водная образность, тесно связанная с «камнем», продолжена в последнем стихе второго катрена и господствует в третьей строфе. Пробег газели через «фиалковый пролет» собора — сигнал к его оживанию:

И башнями скала вздохнула вдруг, —
 И, влагой напоен, восстал песчаник честный,
 И средь ремесленного города-сверчка
 Мальчишка-океан встает из речки пресной
 И чашками воды швыряет в облака [Мандельштам 1: 246].

Чтобы «честный песчаник» «восстал» (распрямился), ему нужна влага, тогда приходит выпрямляющий «вдох». Башни собора одновременно и «грудь», и легкие громады, они устремлены вверх и задают стремление всей финальной строфы к небу.

Собор-скала отсылает к стихотворению «На площадь выбежав, свободен...» (1914), в концовке которого говорится о победе творческого духа над инерцией камня:

И храма маленькое тело
Одушевленное стократ
Гиганта, что скалою целой
К земле беспомощно прижат [Мандельштам 1: 94].

В «Реймсе — Лаоне» тяжесть храма-скалы снята. Собор на глазах читателей превращается в играющего мальчишку, швыряющего чашками воды в облака. Подобная метаморфоза в лирике Мандельштама уже присутствовала в стихотворении «Сегодня можно снять декалькомани...» (1931):

А в недорослях кто? Иван Великий —
Великовозрастная колокольня,
Стоит себе еще болван болваном [Мандельштам 1: 182].

В стихах о Москве метафора строилась на легко прочитываемом сходстве. В «Реймсе — Лаоне» перенос сложнее: сначала каменный собор, вздохнув, превращается в скалу, а затем, концентрируя влагу, — в противоположную стихию, олицетворенную «мальчишкой-океаном».

Метаморфозы «Реймса — Лаона» уравновешены направленностью состояний и действий. Играющий «мальчишка-океан», воплощенная энергия и динамика, дублирует вырастание, выпрямление ожившего собора: он «встает из речки пресной», а подкидываемые к облакам чашки воды продолжают движение вверх. Это «обратное» законам природы движение чуть позже перейдет в строфу о лестницах Рима.

Пресная речка — колыбель океана — в «Реймсе — Лаоне» рифмуется с пресным домом рыб в первой строфе, закольцовывая тему воды и сопрягая прошлое (готический собор) с вечно юной природой. Появление могущественной стихии из малого замкнутого пространства «города-сверчка» отсылает к космическим образам мандельштамовских «Восьмистиший» (1933, 1935):

И дугами парусных гонок
Зеленые формы чертя,
Играет пространство спросонок —
Не знавшее люльки дитя [Мандельштам 1: 200].

Симбиоз «воды и камня» в европейской урбанистике 1937 г. парадоксально отсылает к природным началам, стихам Мандельштама о русских городах не свойственных.

Подводя итоги, можно сказать, что и российские, и европейские города в воронежских стихах Мандельштама продолжали и развивали тематику его более ранних произведений: стихов времени «Каменя» и «Тристии». Но если

Москва и Петербург-Ленинград в основном продолжали и углубляли устойчивую в доворонежский период концепцию и образность этих городов, а Воронеж стал принципиально новым в лирике Мандельштама урбанистическим пространством, то европейские города в его творчестве оказались своеобразным виртуальным прибежищем, размыкающим «пространство, сжатое до точки». Обращаясь к Вене, Риму, Парижу, поэт мог выразить свое отношение к проблемам современности и дать панораму мировой культуры — от античности до сегодняшнего дня: от Форума и цезарей до всеобщего увлечения Чарли Чаплином. Однако во всех произведениях, объединенных темой города, господствуют общие принципы поэзии Мандельштама: его интенсивная образность, разветвленная ассоциативность, склонность к оксюморонам и парадоксам, а главное — ясное понимание трагичности и даже катастрофичности мира и восхищение его богатством и красотой.

Примечания

- ¹ В учетно-статистической карточке Мандельштама, в графе о знании языков рукою следователя написано: «рус<ский>, фр<анцузский>, нем<ецкий>, латынь, ит<альянский>» [Мандельштам 1: 117].
- ² «Мандельштаму свойственно чувствовать своеобразие чужих художественных культур, и эти культуры он воспроизводит по-своему проникновенным творческим воображением» [Жирмунский: 123]. Об интересе поэта к культуре и русской, и зарубежной писали, например, Л. Я. Гинзбург, А. Б. Ботникова [Гинзбург: 962–363; Ботникова: 323–336].
- ³ В статье «„Минус“-пространство Сигизмунда Кржижановского» В. Н. Топоров, осмысляя «подвиг свидетельства» о встрече с этим «ссыхающимся», «задыхающимся», «опустошающе-опустошающимся пространством», называл Мандельштама. «Минус»-пространство ученый видел в городской лирике поэта, о чем говорят цитаты прежде всего из стихов о Петербурге [Топоров: 477]. Представляется, что Мандельштам уравнивал «минус»-пространство, обращаясь к ничем не скованной вселенной творчества, к собственной виртуальной урбанистике, может быть, более реальной, чем жизненная данность.
- ⁴ Высокий строй стихотворения Мандельштама напрашивается на параллель с ироническими строками Маяковского: «Можно / убедиться, / что земля поката, — // сядь / на собственные ягодицы / и катись» [Маяковский: 48].

Литература

- Ботникова — Ботникова А. Б. Поэзия «распахнутого кругозора» // Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: воспоминания, материалы к биографии, «новые стихи»; комментарии, исследования. Воронеж, 1920. С. 323–336.
- Гинзбург — Гинзбург Л. Я. О лирике. М., 1974.
- Жирмунский — Жирмунский В. М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977.
- Кихней, Шмидт — Кихней Л. Г., Шмидт Н. В. Образ города в лирике Мандельштама // Русская классическая литература: современное прочтение и изучение. М., 2009. С. 99–120.

Мандельштам 1–2 — *Мандельштам О. Э.* Соч.: В 2 т. М., 1990.

Маяковский: *Маяковский В. В.* Юбилейное // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 6.

Топоров — *Топоров В. Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.

Шарафадина, Таборисская — *Шарафадина К. И., Таборисская Е. М.* Жизнь культуры в универсуме слова. СПб., 2011. С. 7–88, 155–170.

Мандельштам через посредника
(Из заметок русского читателя книги Ремо Факкани
Osip Mandel'stam. Ottanta poesie)¹

*Татьяна Цивьян (Москва, Институт славяноведения
РАН; Институт мировой культуры МГУ)*

В 2009 г. в Турине, в издательстве «Эйнауди» вышла книга «Осип Мандельштам. Восемьдесят стихотворений». Ее автор — известный славист-русист, профессор-emeritus Удинского университета Ремо Факкани. Цель книги — представить итальянскому читателю *Мандельштама*, именно Мандельштама, а не только его стихи. В 2011 г. книга Факкани получила премию Леричи Пеа² за перевод. Но цель Факкани — не столько перевод, сколько истолкование Мандельштама. Книга построена как биография, вкрапленная в стихи, как комментарий, который во многом переходит в анализ стихов, наконец, как попытка выстроить поэтику Мандельштама — самим переводом его стихов.

Перевод дается параллельно с русским текстом. Это увеличивает круг адресатов: к италофонам, которые открывают для себя русского поэта по-итальянски, присоединяются те, кто в разной степени владеет обоими языками и, соответственно степени знания, может сравнить перевод с оригиналом. Среди этих вторых выделяется подгруппа итальянских русистов, которые с наибольшей компетентностью (и наиболее придирчиво) оценивают труд автора-переводчика. И нельзя оставлять в стороне таких заинтересованных читателей, как русские италофилы и знатоки русской поэзии (особо — мандельштамоведы).

Факкани работал над Мандельштамом, по-моему, чуть ли не тридцать лет³. И очень многие литературоведы, переводчики, наконец, просто носители языка побывали за это время у него в информантах. Даже я вошла в их число и помню его вопросы — в поезде, по дороге из Удине в Треви-зо, по телефону в Москве — вопросы не «как переводится» то или иное слово, а «какие ассоциации» оно вызывает. Сформулированные давно принципы семантической поэтики — а как иначе переводить (и понимать/толковать/исследовать) Мандельштама! — полностью себя оправдывают.

Для меня, русского читателя с недостаточным знанием итальянского, конечно, было бы неоправданной смелостью разбирать переводы Факкани. Но я пользуюсь «подпорками»⁴. Это, прежде всего, взгляд одного из лучших наших италянистов, теоретика и практика перевода Евгения Михайловича Солоновича, высказанный им в диалоге со своим учеником, переводчиком Михаилом Визелем⁵.

Основной принцип (и основную трудность) перевода Евгений Михайлович сформулировал так:

...при переводе стихотворной речи важно, чтобы она не просто переводилась с одного языка на другой (в данном случае с русского на итальянский), но перево-

дилась с одного поэтического языка на другой поэтический язык (в данном случае с русского поэтического языка на итальянский поэтический язык)... В свое время на составленную Рипеллино «Антологию русской поэзии XX века» рецензией отозвался Монтале. Естественно, он не мог судить о том, насколько переводы соответствуют оригиналу. Но тем не менее переводы дали ему возможность почувствовать особенности некоторых поэтов. Даже таких трудных, как Маяковский, Цветаева... Еще при жизни Бродского Серена Витале выпустила книжку его рождественских стихов. Так вот, она мне рассказывала, что сделала рифмованный перевод под сильнейшим давлением самого автора (который считал, что знает итальянский ненамного хуже самой Витале) и сама результатом недовольна.

Вечный вопрос, как передавать рифму и метр, «не читающиеся» итальянским читателем (и вообще современной европейской поэтической традицией), как передавать звукопись, анаграммы, наконец, как находить оптимальные соответствия не совпадающим языковым конструкциям и внеязыковым реалиям! Вот как в уже упомянутом диалоге Солоновича и Визеля разбирается перевод стихотворения «Бессонница. Гомер. Тугие паруса...»:

М. Визель: ...я споткнулся на первой же строчке: «Бессонница. Гомер. Тугие паруса». Факкани пишет: «Notte d'insonnia. Omero. Vele tese laggiù». Я вижу в одной этой строке сразу две «затычки»: *notte* (ночь) и *laggiù* (там, далеко)... [Т. е. не бессонница, а ночь бессонницы; там, которого у Мандельштама нет.]

Е. Солонович. А вы посмотрите дальше: *laggiù* — *gru*; *catalogo* — *largo*; *mare* — *carezzale* и, наконец: *tace Omero* — *mare nero*; здесь почти везде точная рифма! А там, где не точная — там ассонансная или консонансная, прекрасно улавливаемая итальянцами. Да и *notte d'insonnia* (бессонная ночь) вместо просто *insonnia* (бессонница) вставлена не просто так, а для сохранения регулярно — с точки зрения итальянца — ритма.

В 2009 г. на выход книги Факкани откликнулся не менее известный итальянский русист, великолепный знаток русской (как и итальянской) поэзии Стефано Гардзонио⁶, который в своем емком представлении перечислил все основные характеристики «эксперимента», «попытки воссоздать, изобрести итальянское соответствие русского текста» (как это сформулировал сам Факкани). Гардзонио, в частности, отметил основные формальные способы воплощения поэтики Мандельштама «итальянскими средствами» — «от псевдосицилийской рифмы до мартеллианского стиха; использование приемов Данте, Леопарди, Павезе, Монтале».

Вооруженная этими «подпорками», я (в меру своих возможностей) начала, конечно, с проверки «*parola per parola*». Например, «В Петербурге жить — словно спать в гробу» и «*Vivere a Pietroburgo è sonno eterno*» («Жить/жизнь в Петербурге — вечный сон») — семантически и стилистически точное соответствие («спать вечным сном») и т. п.

Но довольно скоро (и несколько неожиданно для меня самой) обнаружилось, что я не оцениваю или «проверяю» перевод Факкани, а занимаюсь

собственным толкованием Мандельштама, т. е. читаю его стихи через, так сказать, «итальянского посредника». Очень давно, в связи с проблемой зеркала, отражения, самоидентификации, я говорила о том, что наше *отражение в зеркале чужом* воспринимается как аутентичное, правильное, раскрывающее нечто новое — то, что без этого прошло бы незамеченным⁷.

Здесь я приведу только два примера такого «чтения в зеркале».

1. О синтаксической и семантической интерпретации

В стихотворении «Пусть имена цветущих городов...» строку «*Им* (Римом) овладеть пытаются цари» Факкани переводит «*Di lei (Ею, Roma, женский род) i re vogliono appropriare*», следуя за М. А. Гаспаровым, о чем и говорит в комментарии. Но добавляет, что, по его мнению, местоимение *им* может относиться не к *Риму*, а к *человеку*. Бросившееся мне в глаза *ею* вместо *им* заставило еще раз обратиться к оригиналу. Итак, «Не город Рим живет среди веков, / А место человека во вселенной. / Им овладеть пытаются цари...» — По правилам дейктической референции, местоимение должно относиться к ближайшему перед ним существительному (т. е., во всяком случае, не к *Риму*), так что выбор *человек* более оправдан и синтаксически, с точки зрения дейксиса. Возвращаясь к глубинным смыслам, можно предположить, что речь идет не просто о *человеке*, но о *его месте во вселенной*: именно этим *овладеть пытаются цари*. Идея места в пространстве является основополагающей в архетипической модели мира.

2. О черном у Мандельштама

Тема более чем известная, и словарь «черных объектов» в общем составлен: *солнце* (привлекшее наибольшее внимание), *Веспер*, *ветер*, *хаос*, *зияние*, *дыры*, *пламя*, *сны*, *Ангел*, *распятые*, *море*, *Нева*, *парус*, *кровь*, *вино*, *розы*, *шелк*, *бархат*, *бисер*... Во всех этих и подобных случаях речь идет об эпитете, об обозначении цвета (по большей части метафорическом) с помощью качественного прилагательного. Ясно, что для перевода такие употребления трудности не представляют.

Но в стихотворениях Мандельштама можно выделить особую группу «семиотического *черного*». Это создание «черного фона» (мрак, тьма), соответствующего в архетипической картине мира смерти, опасности, страху, тревоге. В этом контексте лексема *черный* нередко заменяется названиями объектов черного цвета (или образно связанных с *черным*), а также употребляется в терминологическом (не цветовом значении)⁸. Яркий пример — стихотворение «Я вернулся в мой город...», пронизанное ощущением смертельной опасности и колористически построенное на двух цветах — *черном* и *желтом* (о сочетании *черного* и *желтого* у Мандельштама написано достаточно), которые «вычисляются»: *черный* — декабрь, деготь; *желтый* — рыбий жир, свет фонарей. В стихотворении есть и прямое называ-

ние *желтого* и *черного*. Но: *желток*, строго говоря, не столько обозначение цвета, сколько обозначение содержимого яйца (и оно не обязательно *желтое*), которое служит питанием для развивающегося эмбриона. *Черная лестница* — служебная, хозяйственная, противопоставленная парадной лестнице, конечно, не по признаку цвета.

Именно здесь у переводчика возникли трудности из-за разницы принципа обозначения объекта в разных языках (внутренняя форма слова). С *желтым* Факкани вышел из положения, «уточнив» цвет яичного желтка (*giallo di tuorlo*), а *черную лестницу* перевел как *scala di servizio* «служебная лестница». Однако пропало чрезвычайно важное сочетание цветов, «подмешанных» друг к другу, и лексема *черный*, которая суммирует смысл стихотворения. Но как было выйти из положения?

Такая же неразрешимая задача (несовпадение языковых матриц) стояла перед переводчиком в другом «семиотически *черном*» стихотворении Мандельштама: «Не говори никому...». В нем цветовых обозначений нет вообще, но *черное* нагнетено в последней строфе. Вместе с *желтым* оно зашифровано в *осе* и лексически открыто появляется в *чернильном пенале* и *чернике*. *Чернила* не обязательно *черные* (ср. *толковые лиловые чернила*), *черника* лиловая. Но сам элемент *черн-* настолько выразителен в своей семантической наполненности, что именно он становится смысловой кульминацией стихотворения. *Чернила* по-итальянски *inchiostro*, *черника* *mirtillo*, ни то ни другое с *черным* никак не связано. Что можно придумать, не вторгаясь в текст Мандельштама? Ничего, но, увы, стихотворение, как мне кажется, неизбежно теряет и в символике, и в семантике.

Кстати, примечательно, что в стихотворении «Твоим узким плечам...», построенном на лексическом противопоставлении *красного* (*краснеть, гореть, кровавый*) и *черного* (*черная свечка*), Факкани заменил *черный* на *цвет смолы* (*candela color pese*).

Эти «несоответствия», в которых переводчик по большей части неповинен, дополнительно побуждают к поискам «зашифрованного *черного*» у Мандельштама: к перечисленному выше см. еще *черный* как формант (*черн-ика, черн-ила* и т. п.). В своем сентябрьском выступлении в МГУ я предположила, что в стихотворении «Я скажу это начерно, шепотом...» *начерно* не только обозначает брешь (*brutta copia* в переводе Факкани) но и создает мрачный колорит (поддерживаемый *чистилищем* второй строфы). Авторитетные слушатели со мной решительно не согласились. Но вот «Грифельная ода»:

Здесь пишет *страх*, здесь пишет сдвиг
Свинцовой палочкой *молочной*,
Здесь созревает *черновик*
Учеников воды проточной.

Разве здесь не просвечивает оппозиция *белый/черный*, разве нельзя предположить, что это сочетание цветов, зашифрованное в «нецветных» предметах, как-то соотносимо со *страхом*? Впрочем, это только мое видение.

Ограничиваюсь лишь двумя примерами и продолжаю заниматься «медленным чтением» переводов Факкани, его вступительных статей, его комментария к стихам. Но в особом ракурсе. Для меня они — *чужое зеркало*, которое отражает тот облик поэзии Мандельштама, который в *своем зеркале* мы могли и не увидеть.

Примечания

- ¹ Подзаголовок статьи повторяет название моего выступления на круглом столе «...С их итальянской и русской душой...» в Институте мировой культуры МГУ (сентябрь 2011 г.).
- ² Одна из наиболее престижных итальянских литературных премий, основанная в 1952 г.
- ³ Десятью годами ранее Факкани опубликовал перевод 50 стихотворений Мандельштама: *Mandel'stam Osip. Cinquanta poesie* / A cura di Remo Faccani. Torino: Giulio Einaudi editore, 1998.
- ⁴ Благодарю Карлу Соливетти за терпение, с которым она разбирала со мной итальянский текст.
- ⁵ Солонович Е., Визель М. Русская поэзия итальянскими словами (об антологии русской поэзии, вышедшей в 2004 г. в Италии и составленной Стефано Гардзонио и Гвидо Карпи) // Вопросы литературы. 2006. № 6. Цит. по: <http://magazines.russ.ru/voplit/2006/6/so2.html>.
- ⁶ Garzonio S. Mandel'stam, dettagli intarsiati di segni. Ottanta liriche tradotte da Remo Faccani // Il Manifesto. 17 luglio 2009.
- ⁷ Цивьян Т. В. Взгляд на себя через посредника: «Себя как в зеркале я вижу...» // Славяноведение. 1997. № 1.
- ⁸ Разумеется, это применимо ко всей колористической парадигме — и не только к поэтике Мандельштама.

**«Лиры лабиринт»:
почему В. Ф. Ходасевич назвал
четвертую книгу стихов «Тяжелая лира»?***

Павел Успенский (Тарту, Тартуский университет)

«Тяжелая лира» (1922) — единственное среди названий книг стихов В. Ф. Ходасевича, которое демонстративно апеллирует к теме поэтического творчества. Словосочетание, ставшее заглавием сборника, было взято из «Баллады»: «И кто-то тяжелую лиру / Сквозь ветер мне в руки дает...». Но что конкретно скрывается за этим заглавием-манифестом? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо разобрать саму «Балладу» и рассмотреть ряд контекстов творческой биографии Ходасевича.

Ключевое стихотворение «Тяжелой лиры» было написано 9–22 декабря 1921 г. Напомним его текст:

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже,
И стулья, и стол, и кровать.
Сижу — и в смущеньи не знаю,
Куда бы мне руки девать.

Морозные белые пальмы
На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут.

О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей?

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забыты.

* Автор выражает признательность Л. Л. Пильд и Н. А. Богомолу за ценные советы и замечания.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла,
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвие.

Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текущие звезды челом.

И вижу большими глазами —
Глазами, быть может, змеи, —
Как пению дикому внемлют
Несчастные вещи мои.

И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает — Орфей¹.

Центральная коллизия «Баллады»² — перерождение, в результате которого поэт превращается в современного Орфея³. Эта метаморфоза невозможна без сакрального предмета — протянутой высшими силами⁴ («кто-то») *тяжелой лиры*; именно она помогает завершить процесс перехода из одного состояния в другое. Отсюда — ее особая важность.

Тяжелая лира синтезирует в себе несколько значений. Конкретная физическая тяжесть *лиры* ассоциируется с трудностью поэтического творчества как такового. Однако владение такой лирой превращает ее обладателя в уникального, единственного в своем роде, поэта. Словосочетание, таким образом, парадоксально связывается и с трудным процессом порождения поэтического высказывания, и с его ценным результатом.

Указанные значения усиливаются благодаря нескольким «клавишам» богатой интертекстуальной клавиатуры «Баллады». В ней особо выделяются аллюзии на стихи Державина. Так, С. Г. Бочаров отмечал, что строки «Стопами в подземное пламя, / В текущие звезды челом» «побуждают вспомнить <...> строфы державинской оды „Бог“»⁵, по-видимому, имея

в виду следующие строки: «Я связь миров повсюду сущих, / Я крайня степень вещества»⁶. М. А. Горелова, развивая ход мыслей исследователя, отметила, что «существует более близкий источник строфы — стихотворение Державина „Лирик“ (1805)», в котором «под „лириком“ подразумевался автор, а в стихотворении утверждалась власть и сила поэтического слова — Божественного дара»⁷:

Трубит — и глас его несется
С Невы до Лены берегов.
Летит — и дол над ним смеется,
Как эхом тысячи громов.
Пятою черны бездны давит,
Челом касается звездам;
Дивит кого, страшит иль славит, —
Комета, метеор векам.
Возносит перст богов к престолу
И вержет истуканов долу. <...>
Не пастырь ли, своим восторгом,
Стал царь, с самим стяжался Богом?..⁸

Отметим, что строки «Пятою черны бездны давит, / Чело касается звездам» связаны не только с восьмой строфой «Баллады», но и — благодаря цветовой характеристике — с *гладкими черными скалами* из предпоследней строки.

С Державиным связан и образ *тяжелой лиры*. Согласно биографу великого поэта Я. Гроту, в мае 1807 г.

Державин уже собирался в свою Званку и выражал Жихареву намерение заняться на досуге описанием сельской своей жизни, что он потом и исполнил в своем стихотворении, посвященном Евгению. «Лира мне больше не по силам», говорил он: «хочу приняться за цевницу»⁹.

Знакомство Ходасевича с этим высказыванием не вызывает никаких сомнений, поскольку в книге «Державин» он дословно повторит прямую речь поэта¹⁰.

С нашей точки зрения, связь высказывания Державина и образа *тяжелой лиры* в стихотворении Ходасевича неоспорима. Державин отказывается от лиры, потому что она ему *не по силам*, т. е. тяжела для поэта. Иными словами, семантика выражения *не по силам* может быть сближена с семантикой лексем *трудна*, *тяжела*, с возникающими здесь коннотациями тяжести в непосредственном физическом смысле этого слова.

В таком контексте важным оказывается и другой источник этого образа — стихотворение Державина «Водопад» (1791–1794), бывшее для Ходасевича (и, вероятно, не только для него) одним из ключевых текстов русской поэзии:

Воспел, — но смерть тебя скосила! <...>
Увы! и хоров сладкий звук
Моих в стенанье превратился;
Свалилась лира с слабых рук,
И я там в слезы погрузился,
Где бездны разноцветных звезд
Чертог являли райских мест¹¹.

Здесь, в строке «Свалилась лира с слабых рук», также можно увидеть смысловую коннотацию физической тяжести лиры (она слишком тяжела для ставших слабыми рук и потому падает из них).

Итак, в словосочетании *тяжелая лира* достаточно совершить минимальные семантические замены, чтобы выявить генезис образа. Ходасевич, однако, не столь простой поэт, чтобы его замыслы разгадывались в один ход. Пока упомянутые семантические замены мы совершали только по отношению к прилагательному *тяжелая* (тогда как существительное не менялось), однако возможна и обратная ситуация: прилагательное остается неизменяемым, а для выявления генезиса *лиры* необходима минимальная семантическая замена. Ее необходимо совершить в известном стихотворении Фета «На книжке стихотворений Тютчева» (1883). Эти стихи были известны Ходасевичу, и две строки из них: «У чукчей нет Анакреона, / К зырянам Тютчев не придет» — позже, в 1926 г., он процитировал в чрезвычайно важной статье «Цитаты»¹². Сейчас нас интересует финал фетовского текста:

Но муза, правду соблюдая,
Глядит: а на весах у ней
Вот эта книжка небольшая
Томов премногих тяжелей¹³.

Как мы видим, здесь поэтическое творчество напрямую связывается с семантическим полем тяжести, однако его знаком является не лира, а *книжка*. При этом у Фета лексема *тяжелый* имеет несколько другое значение. В процитированных строках речь идет о результате творческого процесса: стихи Тютчева выделены, потому что они особо значимы в истории поэзии, перевешивают другие сочинения. Иными словами, *тяжесть* здесь — аналог художественного качества (тогда как в случае с Державиным она скорее поэтический синоним сложного труда поэта)¹⁴.

В разбираемых строках «Баллады», как мы уже отмечали, присутствуют оба комплекса значений: с одной стороны, протянутая *тяжелая лира* заставляет поэта пойти по трудному пути и, с другой стороны, является знаком того, что его творения теперь будут обладать особым статусом в перспективе традиции¹⁵. Поэт в результате описанного в стихотворении перерождения выбирается на роль современного Орфея (архетип, предполагающий уникальность)¹⁶. Аллюзии, таким образом, подкрепляют значения словосочетания.

Следует обратить внимание на то, что в данном случае их основная функция — соотнести «Балладу» с идеей поэтической традиции. Действительно,

непосредственный, прямой смысл стихотворения они не меняют и сами по себе новых значений не вносят. Сопоставление претекста и текста, предполагающее, как это бывает со смысловыми подтекстами (см. поэтику Мандельштама), влияние первого на второе, в данном случае непродуктивно. В случае с *тяжелой лирой* функция претекстов сводится исключительно к языковому и смысловому дублированию, и они остаются в зоне ассоциативного восприятия «Баллады». Иными словами, если строки Державина и Фета всплывают в памяти читателя, то не как произведения, открывающие до сих пор незаметный смысловой пласт, а как знаки традиции.

Итак, в строках «И кто-то тяжелую лиру / Мне в руки сквозь ветер дает» мы сталкиваемся с ситуацией, когда поэт как бы подхватывает лиру Державина там, где последний не в силах ее больше держать. Эти же строки отсылают нас и к другому известному сюжету — сюжету о том, как старший поэт передает лиру младшему. Ходасевичу, конечно, были известны стихи 1808 г.:

Тебе в наследие, Жуковской!
Я ветху лиру отдаю;
А я над бездной гроба скользкой
Уж преклоня чело стою¹⁷.

Наряду с документированным поэтическим «актом» вспоминается и история, когда Державин хотел благословить Пушкина на лицейском экзамене, — она может ассоциироваться с намерением передать лиру младшему поэту¹⁸. В таком контексте автор «Баллады» становится еще одним поэтом, которому Державин передает лиру. Благодаря ассоциативному обыгрыванию этого сюжета, Ходасевич в строках, посвященных лире, заявляет о своем наследовании поэтической традиции — не только Державину, но и русской поэзии вообще.

Тот факт, что речь идет именно о подхватывании и наследовании поэтической традиции, подтверждается обилием реминисценций в «Балладе». Ю. И. Левин справедливо пишет, что «при всей внешней несхожести это стихотворение композиционно и рядом существенных деталей связано с „Пророком“» Пушкина. Он отмечает три пункта сближения текстов: 1) исходное состояние героя; 2) его «преображение» как процесс (при том что у Пушкина «происходит как бы физическая переделка героя, он — пациент», тогда как у Ходасевича преобразование идет изнутри); 3) конечное, преобразенное состояние (у Пушкина завершает процесс становления пророка — Бог, у Ходасевича, «детища скептического века, — „кто-то“»)¹⁹. Как мы увидим ниже, ориентация именно на этот программный пушкинский текст, в котором деятельность поэта приравнивается к пророческой, весьма показательна.

Столь же существенен и более близкий по времени к Ходасевичу литературный контекст — творчество старших поэтов-современников. С. Г. Бочаров отмечает, что Орфей «Баллады» близок Орфею символизма²⁰. Н. А. Богомолов в комментарии предлагает увидеть параллели к сти-

хотворению в статье Белого «Песнь жизни» (1908, опубл. в 1911 г.), работе Блока «О современном состоянии русского символизма» (1910; переиздана в 1921 г.), а также в стихах Брюсова «Уныние» (1895) и стихотворении К. А. Липскерова «Орфей со зверями» (1916)²¹.

Действительно, указанные претексты актуальны для понимания «Баллады». Так, статья Белого посвящена, в частности, апологии песни, которая является «началом творчества в искусстве» и призывом к современному косному, вырождающемуся человеку стать «художником жизни». Квинтэссенция такой песни, по мысли автора, и заключена в Орфее, в образе которого мифология наделила «музыку силой, приводящей в движение косность материи»²².

В «Песне жизни» Белый затрагивает важнейшую для всего символизма тему преобразования собственного существования в искусство; с другой стороны, само искусство «есть творчество жизни»²³. Первый тезис Ходасевичу близок не был, а отголоски второго можно услышать в финале «Баллады», где косность жизни преодолевается, а вещный мир оказывается условным и отменяется («И нет штукатурного неба / И солнца в шестнадцать свечей»).

Впрочем, сходные проблемы находятся и в фокусе внимания Блока, который в статье «О современном состоянии русского символизма», рассматривая его историю, делал особый акцент на переходе частной жизни в эстетическую категорию²⁴. Некоторые утверждения поэта перекликаются с «Балладой». Так, например, Блок утверждает, что «искусство есть Ад» и что «из мрака этого Ада выводит художник свои образы»²⁵, и это отзывается в строке «Стопами в подземное пламя».

Ф. Гёблер отметил²⁶, что со статьей Блока связаны и строки «И узкое, узкое, узкое / Пронзает меня лезвие...» Они, по мысли исследователя, напоминают следующую метафору символиста: «Золотой меч, пронизывающий пурпур лиловых миров, разгорается ослепительно — и пронзает сердце теурга. <...> Таков конец „тезы“. Начинается чудо одинокого преобразования»²⁷. Гёблер полагает, что этот образ, в свою очередь, отсылает еще дальше, к «Пророку» Пушкина.

Ю. И. Левин обратил внимание на сходство «Баллады» не с теоретической работой Блока, а с его стихами — в размере, рифме, теме адского огня и оппозиции верха и низа²⁸. Речь идет о четвертом стихотворении цикла «На поле Куликовом». Исследователь предлагает сравнить строки: «Сижу и в смущении не знаю, / Куда бы мне руки девать» и «Не знаю, что делать с собою»; «Я сам над собой вырастаю, / <...> В текущие звезды челом» — «Вздымаются светлые мысли / В растерзанном сердце моем, / И падают светлые мысли, / Сожженные адским огнем»²⁹. Учитывая интонационное сходство, следует, однако, отметить, что тематически стихи не похожи; адский огонь может быть связан со статьей Блока, а оппозиция верха и низа — с Державиным.

Если интонационную связь с Блоком нельзя не считать доказанной, то сходство «Баллады» с «Унынием» (1893) Брюсова основано лишь на том, что субъект высказывания проецирует на себя роль легендарного поэта:

И тогда, обманам преданный,
 Счастлив грезой своей,
 Буду петь мой гимн неведомый,
 Скалы движа, как Орфей!³⁰

Думается, что в большей степени с Брюсовым связаны *морозные белые пальмы*: не являются ли они отдаленными родственниками *лопастей латаний на эмалевой стене* из хрестоматийного брюсовского «Творчества»?³¹ Впрочем, экзотические узоры на окне могут в то же время восходить к стихотворению Фета «У окна», в котором герой ожидает возлюбленную, прикинув головой к окну. Не видя ее, он говорит: «Но в блеск сокрылась ты лесов, / Под листья яркие банана»³². *Блеск лесов и яркость* увиденного банана — преломленные в фантазии узоры на стекле. Сочетание «русского мороза» с экзотикой — точка соприкосновения «У окна» и «Баллады». Здесь, как и в случае со словосочетанием *тяжелая лира*, важна переключка именно с фрагментом текста: фетовскую любовную коллизию Ходасевич в свое стихотворение не допускает.

В основе стихотворения К. Липскерова также находится метаморфоза, однако совсем другого рода. В «Орфее со зверями» Орфей, окруженный дикими животными, сам же и превращается в лесного зверя, который мучительно подчиняется волшебным звукам кифары³³. У нас нет никаких оснований говорить о том, что стихотворение Липскерова каким-то образом повлияло на «Балладу». С нашей точки зрения, правильнее рассматривать эти тексты как произведения, выросшие из одного источника, а именно — из символистских представлений об Орфее.

Случай использования образа Орфея интересен и с точки зрения устройства интертекстуальности в стихах Ходасевича. Выше мы выделили претексты, из которых в текст попадают только фрагменты, важные лишь в ассоциативном плане, — так стихотворение соотносится с поэтической традицией.

В случае же с образом легендарного древнегреческого певца межтекстовые связи устроены по-другому: упоминание Орфея актуализирует одновременно целый ряд текстов, в которых образ мифического поэта связан с идеей творчества и преображения жизни. Иными словами, смысловые поля претекстов напрямую влияют на семантическую структуру «Баллады». Здесь мы имеем дело с полигенетичной цитатой, одним из основных типов интертекстуальной связи в лирике Блока³⁴.

Сказанное относится и к понятию *музыки*. Действительно, *музыка*, очевидно находящаяся вовне (следует предположить — в целом пронизывающая мир) и *вплетающаяся в пень* поэта, напрямую соотносится с пониманием этой категории младшими символистами (через Блока и Белого восходящим к Ницше, Вагнеру и другим авторам). В «Балладе» Ходасевич наследует представлениям своих современников, однако искать какой-либо конкретный претекст в данном случае непродуктивно — здесь важна отсылка к общему месту для литературного течения в целом.

В случае с Блоком важно обратить внимание не только на его высказывания, ставшие претекстами «Баллады», но и на восприятие личности самого поэта. Согласно Ходасевичу, «для Блока его поэзия была первейшим,

реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни»³⁵. Восприятие великого символиста в свете представления «писатель больше чем писатель», особенно после смерти поэта, было характерно для современников. См., например, слова П. Медведева:

Блоку в «грозной выюге вдохновенья» пришлось изжить многие его (романтизма. — П. У.) иллюзии и распять свою душу на кресте непосильного подвига; и действительно: со второго тома в лице Блока мы имеем великого поэта. Замечательный парадокс: потерпевши крушение на поприще пророка и изживая свою религиозную «измену», Блок необычайно вырастает, как поэт и художник. Сам он этому далеко не рад. Больше того: в подмене религии эстетикой он видел основную причину кризиса символизма³⁶.

Отсюда — отождествление Блока с Пушкиным (и реже — с Некрасовым), которое актуализировалось после трагического августа 1921 г.³⁷ В «Балладе» Ходасевич продолжает именно эту традицию.

Обратимся к другому типу интертекстуальности — к полемическим претекстам. В «Балладе» присутствует и еще одна поэтическая тема, взятая из репертуара старшего современника. Речь идет о жалости к вещам:

О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей?

Работая над «Балладой», Ходасевич одновременно сочинял доклад об Анненском, который был прочитан 14 декабря 1921 г. в «Доме искусств». В нем поэт сравнивался с Иваном Ильичом из повести Толстого³⁸. И хотя Ходасевич не обнаружил в Анненском того, что произошло с литературным героем, а именно — чудесного открытия, что смысл жизни заключается в любви и жалости, в стихах старшего современника жалость встречается не так редко — и к себе, и к окружающим вещам. См., например, хрестоматийные строки из «То было на Валлен-Коски»:

Бывает такое небо,
Такая игра лучей,
Что сердцу обиды куклы
Обиды своей жалчей³⁹.

Вероятно, тема жалости переключалась в «Балладу» в связи с тем, что Ходасевич в это время внимательно читал стихи старшего поэта. Впрочем, в его докладе прозвучали слова, вполне созвучные идеям ключевого для «Тяжелой лиры» стихотворения:

Осмыслить же свою жизнь — значит найти для нее некое высшее мерило и высший подвиг, нежели простое накопление «мыслей и чувств» (у Ивана Ильи-

ча) и нежели эстетическое любование ими (у поэта Анненского). <...> Маленькое «я» надо сжечь, чтоб из пепла встало иное, очищенное и расширенное⁴⁰.

В таком контексте «Балладу» можно воспринимать как стихотворение, начало которого подхватывает характерные для Анненского мотивы, однако в итоге предлагает совсем другое разрешение лирической коллизии. Вместо того чтобы все время возвращаться к ужасу перед жизнью и мыслям о смерти, Ходасевич обращается к концепции преображающегося под действием высших сил поэта, который отныне своим творчеством долженствует изменять окружающую реальность. Поэтому переключка с Анненским обретает полемические оттенки.

От полемики с Анненским тянется нить к современникам Ходасевича, считавшим директора гимназии в Царском Селе своим учителем. В начале 1921 г. в петербургских литературных кругах акмеизм мог считаться вновь актуальным благодаря созданному Гумилевым новому «Цеху поэтов»⁴¹. Между прочим, в него на некоторое время вступил и Ходасевич, полагавший, что «Цех» будет объединять всех поэтов. Вскоре он покинул объединение, мотивируя свой выход неприятием С. Нельдихена и одновременно ощущая недовольство литературной борьбой Гумилева с Блоком (вероятно, идея реставрации акмеизма также сыграла свою роль)⁴². Согласно позднему признанию в «Некрополе», последний разговор Ходасевича и Блока был связан с Гумилевым и со статьей поэта ««Без божества, без вдохновения» (Цех акмеистов)», из чего можно сделать вывод, что претензии «старшего» поэта к «младшему» были Ходасевичу известны⁴³.

В «Балладе», однако, полемика с Гумилевым не прослеживается, что вызвано, скорее всего, гибелью поэта. Если же полагать, что мысли Ходасевича, изложенные в «Некрополе», уже в общих чертах были сформулированы ко времени описываемых событий, то мы должны констатировать неприятие поэтической личности главного акмеиста:

Для Блока его поэзия была первейшим, реальным духовным подвигом, неотделимым от жизни. Для Гумилева она была формой литературной деятельности. Блок был поэтом всегда, в каждую минуту своей жизни. Гумилев — лишь тогда, когда он писал стихи.

Чуть позже пересказывается и наблюдение Блока: «С досадой он говорил о том, что Гумилев делает поэтов „из ничего“»⁴⁴. Несомненно, в «Балладе», как мы отметили выше, моделируется образ поэта, тождественный представлению автора о Блоке, но с учетом того, что идея поэтического мастерства и отделки текста для Ходасевича все же была важна.

Более плодотворным видится обращение к О. Мандельштаму. Именно в 1921 г. он, будучи соседом Ходасевича по «Дому искусств», становится поэтическим собеседником автора «Тяжелой лиры». По убедительному предположению И. З. Сурат, стихотворение «Ласточки» (июнь 1921 г.) является ответом на «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» (1920 г.)⁴⁵. Как кажется, и «Баллада» с этим стихотворением находится в отношениях

одновременного притяжения и отталкивания. Действительно, оба текста предельно точно для их авторов описывают процесс создания поэтического высказывания. Взаимное притяжение стихов возникает благодаря ряду мотивов. Так, *забытые* Ходасевича («И вдруг начинаю стихами с собой говорить в забытьи») созвучно *беспамятству* Мандельштама («В беспмятстве ночная песнь поется; среди кузнечиков беспмятствует слово»). Другая строфа «Баллады» с подчеркнутым непониманием того, что говорится, но и одновременно культом слова как такового: «Бессвязные страстные речи! / Нельзя в них понять ничего, / Но звуки правдивее смысла, / И слово сильнее всего» — соответствует не только основному устремлению Мандельштама найти позабытое слово, но и — в перспективе Ходасевича — непонятности, ассоциативности строк «Я слово позабыл, что я хотел сказать...», которые, как и другие тексты поэта, «нелегко поддаются расшифровке»⁴⁶. Наконец, в обоих стихотворениях поэтическое вдохновение связывается с потусторонним миром: напрямую у Мандельштама и косвенно у Ходасевича (*стопами в подземное пламя; гладкие черные скалы* и, с некоторыми оговорками, *над мертвым встаю бытием*).

При всей близости ряда мотивов интересующее нас стихотворение все же отличается от поэтического мира Мандельштама. Если своего рода итогом «Я слово позабыл, что я хотел сказать...» оказывается лишь «горящее на губах стигийского воспоминанье звона», то в «Балладе» поэт преодолевает *забытые*: вдохновение становится источником мудрости («глазами, быть может, змеи») и возможностью стать новым Орфеем, который преображает мир в слове. Поскольку «Баллада» завершала сборник «Тяжелая лира», то все стихотворения книги должны прочитываться как творения, созданные воплотившимся в авторе Орфеем. Они, конечно, не содержат в себе никаких заумных элементов, и нигде вдохновение не описывается как бы вхолостую. Для Ходасевича, по всей вероятности, высказывание Мандельштама «И блаженное, бессмысленное слово / В первый раз произнесем» («В Петербурге мы сойдемся снова...», 1920) не могло быть приемлемым.

Об этом свидетельствует его более поздняя (1922) и неоднозначная рецензия на «Tristia» (в которой все же следует отметить нетипичное для Ходасевича уважение к поэту):

Подобно Адаму <...>, поэт ставит главной своей целью — узнать и назвать вещи. Талант зоркого метафориста позволяет ему тешиться этой игрой <...>. Поэзия Мандельштама — танец вещей, являющийся в самых причудливых сочетаниях. <...> поэт <...> часто выводит свои стихи за пределы обыкновенного понимания: стихи Мандельштама начинают волновать какими-то темными тайнами <...>. Думаем, что самому Мандельштаму не удалось бы объяснить многое из им написанного. Теоретикам «заумной» поэзии следует глубоко почитать Мандельштама: он первый, и пока только он один, на собственном примере доказывает, что заумная поэзия имеет право на существование⁴⁷.

Приведенное рассуждение важно еще и потому, что для автора рецензии стихи Мандельштама периода «*Tristia*» (многие из которых он знал) напрямую связываются с поэтизацией вещей, т. е. с тем, что в «Балладе» как раз преодолевается⁴⁸.

Итак, «Баллада» наглядно демонстрирует подчеркнутую ориентацию Ходасевича на традиции русской литературы от Державина до современников, причем отношение к последним нередко критическое. Помимо полемики с Анненским и Мандельштамом необходимо обратить внимание на то, что Ходасевич вычеркивает из своего стихотворения какие-либо гражданские темы, хотя трехсложные размеры Блока могли восприниматься именно в таком ключе — по характеристике Мандельштама, «тяжелый трехдольник Некрасова был для него <Блока — П. У.> величав, как „Труды и дни“ Гесиода»⁴⁹.

Мы видим, что в «Балладе», при всей ее ориентации на поэтическую традицию, сама традиция выстраивается в определенную иерархию. Ключевое место в ней занимают тексты, связанные с идеей поэта-пророка, который своим тяжелым трудом преобразует жизнь в искусство. Авторы этих текстов и являются обладателями *тяжелой лиры*, которую Ходасевич берет в свои руки в финальном стихотворении четвертой книги стихов. Соответственно, и само заглавие сборника в более общем и символичном виде отражает эту идею наследования.

У такого несколько претенциозного «манифеста» помимо поэтической эволюции были и конкретные биографические причины. Известно, что, перебравшись в Петербург осенью 1920 г., Ходасевич быстро становится одной из ключевых фигур литературной жизни⁵⁰. Изменения, произошедшие в литературной биографии Ходасевича за 1921 г., были блестяще проанализированы М. Г. Ратгаузом. Речь «Колеблемый треножник», произнесенная 14 февраля 1921 г. на Пушкинском вечере, по сути, была «программой нового поэта, объявляющего культурным идеалом современности преемственность по отношению к XIX веку»⁵¹. Чуть больше чем через месяц после выступления Ходасевич задумывается о новой книге, которую активно пишет в июне-июле.

Смерть Блока и гибель Гумилева в августе 1921 г. воспринимались как конец целой эпохи. Весть о смерти Блока застала Ходасевича в Бельском Устье, куда он уехал в августе. Спустя несколько недель он писал В. Г. Лидину (27 августа):

Знаете ли, что живых, т. е. таких, чтоб можно еще написать новое, осталось в России три стихотворца: Белый, Ахматова, да — простите — я. <...> Особенно же грустно то, что, конечно, ни Белому (как стихотворцу), ни, уж подавно, Ахматовой, ни Вашему покорному слуге до Блока не допрыгнуть⁵².

Несколько раньше, 16 августа (уже зная о том, что Блока не стало), поэт сообщил Б. А. Диатропову, что он «написал 20 стихотворений» и что у него «почти готова книга, которая (что не подлежит публикации) будет называться „Узел“»⁵³.

Вероятно, этот вариант заглавия существовал и раньше, и, по-видимому, его семантику можно трактовать так: узел — точка пересечения различных поэтических традиций. Думается, что это значение перешло в «Тяжелую лиру», но, несомненно, окончательный вариант был более удачным и, что существенно, выстраивающим более четкую иерархию: обладатель *тяжелой лиры* становится единственным в своем роде поэтом, продолжающим высокую традицию.

В начале осени Ходасевич возвращается в Петербург с новыми стихами, вызывавшими значительный интерес. За осень 1921 — зиму 1922 г. «культ» Ходасевича укрепляется⁵⁴. По свидетельству Н. К. Чуковского, к концу года Тихонов и Ходасевич стали «подлинными властителями дум и сердец», причем за Тихоновым «пошли все поклонники Гумилева, к Ходасевичу примкнули многие из любивших Блока»⁵⁵. Более того, в сознании современников могла присутствовать явная цепочка проекций: Пушкин — Блок (— Ходасевич). Последний встраивается в этот ряд потому, что в разбираемом стихотворении подхвачена идея «писатель больше чем писатель». Уже после написания «Баллады» это проговорила С. Парнок:

И теперь, когда умолк голос, повторявший нам завет Пушкина, о том, что художественное творчество не самоцель, а только средство <...>, когда умер Пушкин наших дней — Блок <...> нам <...> нужен отклик: имя живого, находящегося среди нас в тех же, в каких мы живем, трудных днях творящего свое дело поэта <...> Мне радостно, что мне довелось назвать это имя. — Чтобы не забыть нам, что именем Пушкина нам надлежит аукаться в последней неминуемый час, — живет среди нас Ходасевич⁵⁶.

Становление популярности Ходасевича совпадает по времени с осмыслением утрат августа 1921 г. и возможной их проекции на поэта. Внимание публики заставляло, с одной стороны, еще более ответственно относиться к собственной поэтической программе и, с другой стороны, позволяло говорить о ней с меньшей оглядкой на критику. В стихи проникала она постепенно. Сначала в апреле 1921 г. поэт заявил: «Простой душе невыносим / Дар тайнослышанья *тяжелый*. / Психея падает под ним» (курсив наш. — П. У.)⁵⁷. Но уже во второй половине ноября 1921 г. Ходасевич пишет «Элегию», в которой, в частности, соотносит себя с великими поэтами (конечно, само стихотворение более сложно по своей идее, и в приведенных ниже строках отражается платоновский миф о душе⁵⁸):

Там все огромно и певуче,
И арфа в каждой есть руке,
И с духом дух, как туча с тучей,
Гремит на чудном языке.

Моя изгнанница вступает
В родное, древнее жилье
И страшным братьям заявляет
Равенство гордое свое⁵⁹.

Через месяц Ходасевич оказывается готовым к тому, чтобы принять *тяжелую лиру*.

Наконец, необходимо сказать и еще об одном ближайшем ко времени созданию «Баллады» литературном событии. Дело в том, что до двадцатых чисел декабря 1921 г. была образована группа «Лирический круг», в состав которой входил Ходасевич. Программа нового объединения как никогда была близка автору «Баллады»:

...участники группы чувствуют себя связанными с классической традицией русской литературы, с поэтикой пушкинской плеяды... свой классицизм они менее всего понимают как простое реставраторство, подделку под старину: изменения, которые претерпела современная русская поэзия... принимают ими как насущный живой элемент в русском классицизме сегодняшнего дня⁶⁰.

Для московского литературного объединения Ходасевич написал статью «Окно на Невский» (опубл. в: Лирический круг: страницы поэзии и критики. М., 1922. № 1; окончание работы датируется 31 января 1922 г.⁶¹, но писалась статья, по всей вероятности, и раньше). Конец письма Ходасевича напрямую связан с кругом мыслей, отразившихся в «Балладе»:

В тот день, когда Пушкин написал «Пророка», он решил всю грядущую судьбу русской литературы; <...> В тот миг, когда серафим рассек мечом грудь пророка, поэзия русская навсегда перестала быть лишь художественным творчеством. Она сделалась высшим духовным подвигом, единственным делом всей жизни. Поэт принял высшее посвящение и возложил на себя величайшую ответственность. <...> Пушкин и себя, и всю русскую литературу подчинил голосу внутренней правды, поставил художника лицом к лицу с совестью <...> завещал русскому писателю роковую связь человека с художником, личной участи с судьбой творчества. Эту связь он закрепил кровью. Это и есть завет Пушкина. Этим и живет и дышит литература русская <...>. *Это просто?* Не знаю. Как для кого. <...> И дай Бог, чтобы хоть некоторым из нас, в меру их дарований, *оказалось под силу* стать воистину русскими писателями, а не только «поклонниками Пушкина». «Любить» и «преклоняться» легко. *Разделить это бремя — трудно*⁶² (курсив наш. — П. У.).

Выделенные нами слова напрямую связаны с проанализированной выше семантикой словосочетания *тяжелая лира*. «Окно на Невский» на уровне прозаического манифеста дублирует поэтический манифест поэта.

Написав «Балладу», Ходасевич в стихах подтвердил свою литературную программу, сформулированную в «Колеблемом треножнике» с его ориентацией на классическую поэзию; поэтизм *лиры* — лучшее тому подтверждение. В названии четвертой книги стихов поэт, апеллируя к литературной памяти читателей, декларировал связь с поэтической традицией от Державина до современности. Поскольку этому способствовали и литературные, и биографические обстоятельства, то современники (как, вероятно, и сам

Ходасевич) могли воспринимать сюжеты подхватывания и передачи лиры как в сугубо литературном, так и в предельно конкретном, связанном с недавним прошлым (смерть Блока и Гумилева), ключе.

Примечания

- ¹ Ходасевич В. Стихотворения / Сост., подг. текста и прим. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. Л., 1989. С. 152–153.
- ² Имманентный анализ поэтики «Баллады» см.: *Bethea D. Khodasevich: his life and art*. Princeton, 1983. P. 238–249. Вопрос, почему «Баллада» называется именно так, остается открытым. Д. Бетеа полагает, что выбранный Ходасевичем размер доминирует в балладных формах, и именно это объясняет заглавие (*Ibid.* P. 242). По предположению другого исследователя, «баллада» в данном случае — синоним слова «песня», потому что ни один из формальных показателей стихотворения не может быть связан с обсуждаемым жанром (Попов Д. Две «Баллады» В. Ф. Ходасевича // *Русская филология*. Тарту, 2006. Вып. 17. С. 71). Д. Попов также отмечает, что размер «Баллады» вкупе с нерифмующимися нечетными строками напоминают перевод А. Майкова «Лорелеи» Гейне. Наиболее правдоподобным кажется нам предположение Франка Гёблера: «Однако строфикой здесь и ограничивается формальная соотносительность стихотворения с балладой как жанром. Поэтому название не является жанровым определением, и семантическую связь его с самим стихотворением следует искать в этимологии слова „баллада“, на провансальском диалекте означавшем „плясовая песнь“. Музыка и танец в их экстатическом значении являются центральными элементами описываемого события, не действия, а метаморфозы, превращения лирического героя — обитателя мира повседневности — в мифического певца Орфея» (Гёблер Ф. Об одном стихотворении Владислава Ходасевича // *Литература*. 2002. № 29. С. 2. [<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202902>]). Добавим, что само название стихотворения Ходасевича напрямую апеллирует к поэтической традиции. Тот факт, что мы вынуждены на ассоциативном уровне соотносить текст и его возможные прототипы (пусть и безрезультатно), возможно, является в данном случае не менее существенным.
- ³ Об Орфее у Ходасевича см.: Вайсбанд Э. «Орфеев путь» в стихотворениях В. Ходасевича «Века, прошедшие над миром» и «Жеманницы былых годов» // *Quadrivium: К 70-летию профессора В. А. Московича*. Иерусалим, 2006; Вайсбанд Э. «Мы» Ходасевича между «декадентами» и «младшими акмеистами» // *Russian Literature and the West: A Tribute for David M. Bethea* / Eds. Alexander Dolinin, Lazar Fleishman, Leonid Livak. Stanford, 2008. P. II.
- ⁴ Тот факт, что речь идет о неких недифференцированных «высших силах», отражает ориентацию «Баллады» на «Пророка» (см. ниже). По сути, поэт манифестирует взгляд на поэтическое творчество как служение и подвиг, однако внутренне обоснованная позиция в тексте описывается как результат воздействия внешних сил — по модели ключевого для Ходасевича пушкинского текста. Об эстетических взглядах поэта см. емкий очерк в статье Левина (сокращенный при переиздании работы): Левин Ю. И. Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1986. Bd. 17. S. 91–101.
- ⁵ Бочаров С. Г. «Памятник» Ходасевича // Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997. Т. 1. С. 24.
- ⁶ Державин Г. Р. Сочинения. Л., 1987. С. 31.
- ⁷ Горелова М. А. Творчество В. Ф. Ходасевича в культурной парадигме Серебряного века: «Державинский текст» / Дисс. ... к. ф. н. Самара, 2006. С. 48.
- ⁸ Сочинения Державина / С объяснительными примечаниями Я. Грота. СПб., 1866. Т. 3: Стихотворения. Ч. III. С. 523.

- ⁹ Жизнь Державина по его сочинениям и письмам и по историческим документам, описанная Я. Гротом. СПб., 1880. С. 904. См. также: Жихарев С. П. Записки современника. Л., 1989. Т. 2. С. 287.
- ¹⁰ «...что делать дальше? К чему обратиться? Трагедии? В глубине души он осознавал, что они ему не даются. Несколько раз он пробовал обращаться к поэзии сельской, но находил трудным под старость занять себя сими упражнениями. Все же 4 мая, на последнем в ту весну литературном собрании, он сказал Жихареву: — Лирика мне больше не по силам, хочу приняться за цевницу. Обещал на досуге описать сельскую свою жизнь» (Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 3. С. 338).
- ¹¹ Державин Г. Р. Сочинения. С. 118.
- ¹² Ходасевич В. Ф. Собр. соч.: В 8 т. М., 2010. Т. 2. С. 381.
- ¹³ Фет А. А. Вечерние огни. 2-е изд. М., 1979. С. 200. Ср. также варианты последней строфы: «Томов бесчисленных тяжелей», «Томов громады тяжелей» (Там же. С. 467).
- ¹⁴ Ср. близкий семантический сдвиг, происходящий со словом *полновесный* применительно к «Горю от ума»: «Покуда Грибоедов закуривал свою сигару, Федоров, подойдя к столу, взял комедию <...> покачал ее на руке и, с простодушной улыбкой, сказал: „Ого! какая полновесная! Это стоит моей Лизы!“ (драмы «Лиза, или Торжество благодарности». — П. У.) Грибоедов <...> отвечал ему сквозь зубы: „Я пошlostей не пишу“» (Каратыгин П. А. Мое знакомство с Александром Сергеевичем Грибоедовым // А. С. Грибоедов в воспоминаниях современников. М., 1980. С. 108). В романе Д. С. Мережковского «Александр I» (несомненно, известном Ходасевичу) повторена эта сцена, однако там вместо *полновесная* употребляется прилагательное *тяжеленькая* (Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 3. С. 288).
- ¹⁵ Само словосочетание встречается в послании К. Павловой «Е. А. Баратынскому» (1842) в следующем контексте: «Меня вы называли поэтом, / Мой стих небрежный полюбя, / И я, согрета вашим светом, / Тогда поверила в себя. // Но тяжела святая лира! / Бессмертным пламенем спален, / Надменный дух с высот эфира / Падет, безумный Фаэтон!» (курсив наш. — П. У.) (Павлова К. Стихотворения. М., 1985. С. 89). — если цитаты из стихов везде оформляются в столбик, не следует ли так оформить и в прим.15?
- Хотя здесь мы видим ту же лексическую сочетаемость, думается, важность подобной переключки не стоит преувеличивать. В строке Павловой продолжается «державинская» линия тяжести лиры (на нее накладывается и пушкинская — из «Поэта»: «Молчит его святая лира»), тогда как Ходасевич, вслед за Фетом, сдвигает значение прилагательного *тяжелый*. Подчеркнем также, что в «Балладе» державинский пласт (вплоть до сюжета о передаче лиры; см. ниже) является ключевым. Известную Ходасевичу строку из послания Павловой можно трактовать как интерпретационную модель, позволившую в новом свете увидеть прозаические и поэтические высказывания Державина.
- ¹⁶ Интересно, что в послереволюционной поэзии частотность образов, связанных с легендарным певцом, значительно возрастает; это связано, по-видимому, с идеей переноса европейской культуры на новую почву. См. подробнее: Вайсбанд Э. «Translatio studii», Орфей и поэзия революции // Европа в России. М., 2010. С. 312–340. См. также яркий пример — стихотворение С. Городецкого «Орфеям Севера»:
- Здравствуй, зеленый Сергунька Есенин,
Здравствуй, замшелый Микола сын Клюев.
Здравствуйте все, именами незнакомы,
Китеж подводный, кремни чернозема.
Каждому радуюсь радугой грома.
Это ты самый,
Многожеланный,
Тяжкоталанный,
Ржанный Орфей.
- (Городецкий С. Серп. Двенадцатая книга стихов. СПб., 1921. С. 12–13). При типологической близости «Баллады» к указанной тенденции, думается, что Орфей «Баллады»

в минимальной степени связан с идеей трансплантации именно европейской культуры, и для Ходасевича образ легендарного певца был важен в соотношении с другими претекстами. Тем не менее влияние актуальной поэтической темы, проявляющееся в выборе определенного образа, отрицать не следует.

¹⁷ Державин Р. Г. Сочинения. С. 271.

¹⁸ См. воспоминания Пушкина: «Не помню, как я кончил свое чтение, не помню, когда убежал. Державин был в восхищении; он меня требовал, хотел обнять... Меня искали, но не нашли...» (Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1937–1959. Т. XII. С. 158). Ср. послание «К Жуковскому» (1816) и «Евгений Онегин» (гл. 8, строфа II).

Следует добавить, что вопрос о том, кто станет поэтическим наследником Державина, беспокоил не только самого поэта. «Кому, песнопевец, кому ты передал / Небесный твой пламень, другой Прометей?» — восклицал в элегии 1816 г. «На кончину Державина» М. В. Милонов (Поэты 1790–1810-х годов. Л., 1971. С. 535).

Ассоциация сцены пушкинского экзамена с намерением передать лиру закреплена в «Кюхле» Ю. Тынянова (опубл. в 1925 г.): «Через несколько минут к нему вбежал Вильгельм. <...> Он бросился к Пушкину, обнял его, прижал к груди и пробормотал: — Александр! Александр! Горжусь тобой. Будь счастлив. Тебе Державин лиру передает» (Тынянов Ю. Кюхля. М., 1975. С. 66). Ср. также: «Именно эту символическую передачу лиры <...> Пушкин считал началом своей творческой биографии» (Сурам И., Бочаров С. Пушкин. Краткий очерк жизни и творчества. М., 2002. С. 14).

По-видимому, ход ассоциаций Ходасевича в процессе сочинения «Баллады» был схож с тыняновским. Стихи Державина 1808 г. создавали матрицу восприятия для последующих поколений: поэтическое благословение связывалось с намерением «отдать лиру».

¹⁹ Левин Ю. И. Указ. соч. С. 54–55.

²⁰ Бочаров С. Г. Указ. соч. С. 24.

²¹ Ходасевич В. Стихотворения. С. 395. См. также комментарий к стихотворению Дж. Малмстада и Р. Хьюза в изд.: Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. М., 2009. Т. 1. С. 429–431.

²² Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 176–177.

²³ Там же. С. 167.

²⁴ Блок А. А. Собр. соч.: В 6 т. Л., 1980–1983. Т. 4. С. 145. Следует отметить, что в ноябре 1921 г. статья была издана отдельной брошюрой (См.: Литературная жизнь России 1920-х годов. События. Отзывы современников. Библиография / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2006. Т. 1. Ч. 2: Москва и Петроград, 1921–1922 гг. С. 239). Этот факт дополнительно мотивирует текстуальные переключки с «Балладой».

²⁵ Там же. С. 148–149.

²⁶ Гёблер Ф. Об одном стихотворении Владислава Ходасевича // Литература. 2002. № 29. С. 3. [<http://lit.1september.ru/article.php?ID=200202902>].

²⁷ Блок А. А. Указ. соч. Т. 4. С. 143.

²⁸ Левин Ю. И. Указ. соч. С. 55.

²⁹ Блок А. А. Указ. соч. Т. 2. С. 87.

³⁰ Брюсов В. Избранные сочинения: В 2 т. М., 1955. Т. 1. С. 44.

³¹ Там же. С. 44; ср.: Шубинский В. Ходасевич: чающий и говорящий. СПб., 2011. С. 420.

³² Фет А. А. Указ. соч. С. 33.

³³ Приведем текст стихотворения Липскерова:

Пою — Орфей — с кифарой на вершине
Фракийских скал.

Вокруг томит, белея в дымке синей
Клык оскал.

И все властей покорное рыканье
В мой входит слух,

И все равней тяжелое дыханье
Звериный дух.

И звон струны уносится далече.
Постой! постой!

Ах, мне лишь снился облик человеческий!
Я зверь лесной.

И вот я в куще сумеречной рыщу,
Вздымая клич.

Я голодаю, разрываю пищу,
Ищу добычу.

Рычу, кручусь, скребу когтями землю,
Лакаю кровь.

Как звон стрелы ужасный звук — я внемлю —
Влекущий вновь.

Какая боль! Какая боль Орфея
Мне слышать зов!

Ползу завыв, упорствуя, робея,
Страшась оков.

Все круче путь. Все невозможней муки,
Все звук ясней.

И вижу вдруг свои на струнах руки,
У ног — зверей.

Пою — Орфей — кифару строго строя,
С кифарой слит.

И только сердце темное, земное
Стучит, стучит.

(Северные записки. 1916. № 11. С. 106–107).

- ³⁴ Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике Ал. Блока // Минц З. Г. Блок и русский символизм. Избр. труды: В 3 кн. Кн. 1: Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 362–388.
- ³⁵ Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 80.
- ³⁶ Медведев П. Творческий путь А. А. Блока // Памяти Блока. СПб., 1922. С. 17, 29–30.
- ³⁷ См. высказывания современников: «Мы его потеряли как... Пушкина; он, как и Пушкин, искал себе смерти» (Белый А. Кончина А. А. Блока // Записки мечтателей. 1921. № 4. С. 9); «...Пушкин не перестал быть великим поэтом от того, что он, как доказывают многие, отрицательно относился к декабристам. <...> Но одно несомненно: незадолго до своей кончины Блок пережил большую душевную травму» (А. К. Великая утрата // Вестник литературы. 1921. № 8 (31). С. 9); «Образ Пушкина и его лучшего детища неслучайно всплыл в моем воображении. Воистину чертами нового Пушкина просвечивается образ автора „Возмездия“» (Медведев П. Творческий путь А. А. Блока // Памяти Блока. СПб., 1922. С. 64). «7 августа 1921 года такой же невероятный день, как тот — 1837 года, когда узнали: убит Пушкин» (письмо Е. Замятина К. Чуковскому от 8 августа 1921 г.; см.: Е. И. Замятин и К. И. Чуковский. Переписка (1918–1928) / Вступ. ст., публ. и комм. А. Ю. Галушкина // Евгений Замятин и культура XX века. СПб., 2002. С. 210).

Ср.: «Поэт обрел в последние годы «житейскую мудрость» и вместе с нею необычайный ясный и точный язык; этим Блок приблизился к Некрасову, — вернее, выявил некрасовское начало, заложенное извечно в душе поэта наряду со стихией пушкинской. <...> Всюду, где Блок страдает от столкновения с действительностью, где жизнь ставит задачи, для своего разрешения требующие дела, поэт оказывается в преодолении темы внутренне и формально близким к Некрасову» (Оксенов *И*нн. Некрасов и Блок // Некрасов. Памятка ко дню столетия рождения. 22 нояб. 1821 — 22 нояб. (5 дек.) 1921. Пг., 1921. С. 20).

См. также: Успенский *П.* Тайные поминки по Блоку: Некрасов, Блок, Ходасевич // Русская литература. 2013. № 1.

- ³⁸ Ходасевич *В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 284–299.
- ³⁹ Анненский *И.* Стихотворения и трагедии. Л., 1990. С. 93.
- ⁴⁰ Ходасевич *В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 296.
- ⁴¹ См.: Лекманов *О. А.* Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000. С. 136–139.
- ⁴² Ходасевич *В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 87–89.
- ⁴³ Там же; Блок *А. А.* Указ. соч. Т. 4. С. 428. О контексте создания статьи Блока см.: Лекманов *О.* «Пусть они теперь слушают...»: О статье Ал. Блока «„Без божества, без вдохновения“» (Цех акмеистов) // НЛО. 2007. № 87 [<http://magazines.russ.ru/nlo/2007/87/le11.html>].
- ⁴⁴ Ходасевич *В.* Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 80, 89.
- ⁴⁵ Сурат *И.* Мандельштам и Пушкин. М., 2009. С. 348–350; Мандельштам *О.* Собр. соч.: В 3 т. М., 2009–2011. Т. 1. С. 110.
- ⁴⁶ Ходасевич *В. О.* Мандельштам. TRISTIA. Стихи // Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 283.
- ⁴⁷ Ходасевич *В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 283.
- ⁴⁸ «Баллада» выглядит полемическим ответом и на статью Мандельштама «О природе слова», на ту ее часть, где формулируется поэтическая программа «эллинизма»: «Урок творчества Анненского для русской поэзии — не эллинизация, а <...> так сказать, домашний эллинизм. Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, всё окружение тела; эллинизм — это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, всякая одежда <...>. Эллинизм — это сознательное окружение человека утварью вместо безразличных предметов, превращение этих предметов в утварь, очеловечивание окружающего мира. На место романтика, идеалиста, аристократического мечтателя о чистом символе, об отвлеченной эстетике слова, на место символизма, футуризма и имажинизма пришла живая поэзия слова-предмета, и ее творец не идеалист-мечтатель Моцарт, а суровый и строгий ремесленник, мастер Сальери, протягивающий руку мастеру вещей и материальных ценностей, строителю и производителю вещественного мира» (Мандельштам *О.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 75–76, 81). Статья, однако, была написана уже после создания «Баллады», в 1922 г. Выскажем осторожное предположение, что какие-то мысли, легшие в основу «О природе слова», Мандельштам мог высказать в устных беседах с Ходасевичем в Доме Искусств.
- ⁴⁹ Мандельштам *О.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. С. 88. Гражданский ореол трехсложника сам Мандельштам использовал в стихотворении «Квартира» (1933), в котором, в частности, полемически использовал «Балладу» как один из подтекстов (Ронен *О.* Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Ронен *О.* Поэтика О. Мандельштама. С. 40–42).
- ⁵⁰ Ратгауз *М. Г.* 1921 год в творческой биографии В. Ходасевича // Блоковский сборник, X: А. Блок и русский символизм: проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 117–129 (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 881); Богомолов *Н. А.* Вл. Ходасевич в московском и петроградском литературном кругу // Он же. Русская литература первой трети XX века. Томск, 1999. С. 354–358; Шубинский *В.* Владислав Ходасевич: чающий и говорящий. СПб., 2011. С. 424–425.
- ⁵¹ Ратгауз *М. Г.* Указ. соч. С. 120.

- ⁵² Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. Т. 4. С. 435.
- ⁵³ Там же. С. 433.
- ⁵⁴ Ратгауз М. Г. Указ. соч. С. 121–122.
- ⁵⁵ Чуковский Н. О том, что видел. М., 2005. С. 118. Корректировку опущенной части цитаты Чуковского см.: Богомолов Н. А. Указ. соч. С. 357.
- ⁵⁶ Цит. по: Ратгауз М. Г. Указ. соч. С. 125. О цепочке см. прим. 34.
- ⁵⁷ Ходасевич В. Стихотворения. С. 131.
- ⁵⁸ Магомедова Д. М. Символ «души» в «Тяжелой лире» В. Ходасевича // Филологические науки. 1990. № 6. С. 20–21.
- ⁵⁹ Ходасевич В. Стихотворения. С. 146.
- ⁶⁰ Театральное обозрение. 1921. № 8. С. 12. Цит. по: Литературная жизнь России 1920-х годов / Отв. ред. А. Ю. Галушкин. М., 2006. Т. 1. Ч. 2. С. 260.
- ⁶¹ Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 602–603.
- ⁶² Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. С. 276.

Из наблюдений над темой «Вяч. Иванов и перевод»*

*Геннадий Обатнин (Хельсинки,
Хельсинкский университет)*

Многоязычие и, соответственно, перевод лежат в самой основе литературной практики русских символистов, возьмем ли мы их в семиотическом или в самом прямом смысле. Даже не пытаюсь охватить все аспекты этой обширной темы, позволим себе вместо этого привести эпиграмму молодого С. Маршака (1908):

О, как терплю я от жестокой моды
На переводы!..
Жена
Переводит «Нана»,
Вера —
Бодлера,
Лена —
Верлена,
Маленькая Зинка —
Метерлинка,
А старая мамаша —
Шолома Аша¹.

Журналы русского символизма были насыщены спорами о переводе и разгромными рецензиями друг на друга. Например, в «Весах» тянулось противостояние между К. Чуковским и К. Бальмонтом, начавшееся с критики переводов последнего из У. Уитмена, на которую — заранее ясно, на чьей стороне — в печати ответила возлюбленная поэта Е. Цветковская (пояснив, что сам Бальмонт, «будучи Поэтом, будучи Высоким, не захочет наклоняться»²), и продолжившееся по поводу приукрашенных, по мнению Чуковского, переводов Бальмонта из Шелли³. Впрочем, еще до Чуковского перевод Бальмонтом-«воссоздателем» «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана раскритиковал М. Волошин, и на эту статью не без удовольствия ссылался и Чуковский, упомянув, что Волошин нашел в переводах Бальмонта 400 лишних строчек «отсебятины в декадентском стиле»⁴. «Бодлерианца» Эллиса критиковали за его переводы как соратники⁵, так и младшее поколение поэтов⁶. Некоторые переводы по совокупности причин обрели зна-

* Пользуюсь случаем поблагодарить Н. А. Богомолова, К. М. Азадовского, К. Ю. Лаппо-Данилевского и А. Л. Соболева за взятый на себя труд ознакомиться с этой работой в рукописи и возникшие после этого замечания и соображения.

ковый характер, как, например, брюсовские «Стихи о современности» Э. Верхарна, которые заслужили отклики равно из лагеря символистов⁷ (причем отнюдь не только хвалебные⁸) и критику из неблизких литературных кругов⁹ (напомним, что сам Брюсов не раз нелестно высказывался о других переводчиках¹⁰). Перевод Ивановым и Брюсовым пьесы Д'Аннунцио «Франческа да Римини» также вызвал нарекания за искажение смысла¹¹.

Модернисты, активно захватывающие область перевода и порой без достаточных на то оснований, могли выглядеть и выскочками, парвеню. Не забудем, что многие из них недостаточно хорошо владели языками. Так, К. Бугаева в беседе с Д. Максимовым признавалась, что Андрей Белый к языкам склонности не имел¹². Но репутация — иное дело, и молодой С. Бобров посчитал необходимым в письме к Борису Николаевичу извиняться за нетвердое знание ударений во французском. Эллис, как некогда показала Р. фон Майдель, подобно многим русским из окружения Р. Штейнера, по крайней мере сначала лекции доктора слушал, совершенно их не понимая¹³. Незнание языков перестало быть неприличным только в последующую культурную эпоху. Когда в 1928 г. проживавший за границей Вяч. Иванов французской телеграммой отказался отдать свои стихотворения для публикации в «Красной нови» (туда его звал Вс. Иванов, узнавший новые стихи однофамильца от Г. Чулкова), он в письме к О. Шор иронично надеялся, что «кто-нибудь растолкует им слово „posthume.“»¹⁴. В дневнике Р. Роллана за лето 1935 г. описано посещение писателем дачи Горького, куда были приглашены также Федин, братья Маршаки, Прокофьев и «изысканный» Тынянов «с вольтеровской трубкой». Никто, бесстрастно замечает Роллан, кроме Федина и чуть-чуть Маршаков, не знает французского, и Маша (Майя Кудашева) переводит¹⁵. Не исключено, впрочем, что обладатель вольтеровской трубки не афишировал свое знание языка Вольтера.

Незнание разговорного, однако, еще не означает неспособности сыграть роль посредника. В брошюре С. Венгерова «Эпоха Белинского» (СПб., 1905) было приведено мнение А. И. Герцена, который сознался, что встретил за свою жизнь всего двух людей, хорошо понявших «методу» Гегеля — Прудона и Белинского, и оба не знали по-немецки и не читали ни одного его произведения, «а только иногда говорили об его методе с его учениками» («Былое и думы», ч. IV, гл. XXIX). В схожем духе М. Волошин писал А. М. Петровой в недатированном письме, очевидно, конца лета 1914 г. из Дорнаха:

Я живу вместе с Маргаритой [Сабашниковой], в одной комнате с Сизовым, который должен был как раз уехать в Россию, но его вернули в самый день моего приезда. Часто вижусь с Андреем Белым. Он совсем преображенный и пламенеющий. Он читает мне часто свои записи неопубликованных циклов и много рассказывает. В его речах все преобразается и одевается в подобающую и верную одежду слов. Говоря с ним, совсем не чувствуешь той преграды суконых слов и обесцвеченных записей (даже стенографических), что так мучали прошлую зиму¹⁶.

Интересно, что Вяч. Иванов, подобно Бальмонту и Эллису снискавший репутацию переводчика, весьма вольно обращавшегося с оригиналом, в отличие от них выгодно смотрелся с любой стороны. Его бытовые письма заполнены межъязыковыми каламбурами, и даже в высоко трагический момент в начале своих отношений с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, когда уже решено было расстаться, он играет словами: «...мы не вольны в собственном Wollen»¹⁷. Конкурентом для названия будущего сборника «Cor ardens» в 1906 г. было каламбурное «Iris in iris» («радуга в гневах»), ставшее заголовком одного из ивановских стихотворений: он предложил Сомову для обложки вдохновляться любым из них¹⁸. Зиновьева-Аннибал составляла Иванову в этом отношении хорошую пару, легко реагируя на постоянное использование немецкого, французского и итальянского, что дает материал для размышлений над одним из контекстов подобного многоязычия: Зиновьева была аристократкой, и стиль ее произведений порой вообще вызывает сомнения в достаточном владении русским. В то же время Иванов, в отличие от своей спутницы жизни, не делал грамматических ошибок в иностранных словах, и это задает еще один напрашивающийся контекст, ученого античника, переводчика *par excellence*. Приведем нарочито макароническую цитату из рецензии другого филолога-классика, И. Анненского, на «Сатирессу» А. Кондратьева, не забывшего указать на отсутствие подобных богинь в греческой мифологии: «Между фантошами его зеленого гиньёля есть прямо-таки очаровательные...»¹⁹

* * *

Иванов писал стихи по-немецки, на латыни и древнегреческом, а также статьи на итальянском и французском, не раз переводил себя на иностранные языки. Кроме того, он вел семинар по итальянскому языку в Баку в 1922 г.²⁰ и преподавал французский, а также sporadически английский в Павии²¹. Очевидно, что полигlossия как прием его поэтики могла бы составить предмет отдельного рассмотрения²².

Одним из примеров того, как многоязычие проникало в его литературные антрепризы, может служить, на наш взгляд, название мистико-анархического издательства «Факелы», под маркой которого вышли три известных альманаха и несколько книг в течение 1906—1908 гг. Известно, что первоначально, в октябре 1905 г., Чулков задумал сборник «Огни», но уже к концу ноября его заглавие преобразовалось²³. Не исключено, что в этом свою роль мог сыграть воодушевившийся Иванов: ведь название новой культурной антрепризы легко соотносимо с важным для супругов Ивановых словом «пламенники», названием неоконченного и до сих пор не опубликованного романа Л. Д. Зиновьевой-Аннибал. Его замысел возник в период зарождения их отношений в 1895 г.²⁴, и не удивительно, что с ним прямо или косвенно связан ряд поэтических текстов самого Иванова («Пламенники», «Кочевники красоты», «Хмель», «Ирина»). О том, что «пламенник», весьма частотное слово в языке Иванова²⁵, означал среди прочего и «факел» (другое его значение, появляющееся всего один раз, — это лам-

пада Психеи из VIII сонета цикла «Золотые завесы»²⁶), отчетливо свидетельствует ремарка в финале IX явления первого действия трагедии «Прометей», где ее протагонист вручает Автодику «свой пламенный», а тот вскоре «удаляется с факелом» [II: 119]²⁷. После этого начало XII действия, когда на сцену выбегает ряд героев, высоко подняв свои пламенники, обретает зрительную осязаемость [II: 121]. Поэтому не раз возникавшее в стихах Иванова, хотя порой и в другой огласовке, словосочетание «пламенный подспудный» в посвященном Г. Чулкову стихотворении «Тажник» [II: 331], кроме прозрачной отсылки к евангельской свече под спудом (Мф. 5: 15), латентно может содержать и название сблизившего их общего дела. Кроме того, защищая это слово перед Ф. Д. Батюшковым, посчитавшим его неудачным неологизмом Зиновьевой-Аннибал, М. М. Замятнина ссылалась именно на французский: «Слово „Пламенники“, существует и означает — le flambeau; для того, чтобы в этом убедиться, откройте любой словарь» (письмо не ранее 27 января 1903 г.²⁸). Далеко не любой словарь, даже если в нем есть это слово, давал перевод его как *пламенный*, ограничиваясь рядом *светоч, светильник, факел; свеча, свечка; подсвечник; светило*²⁹. Собственно, *пламенный* появляется среди остальных вариантов перевода только в этимологическом словаре Ивана Иосифовича Бастэна³⁰. Меж тем во всех них присутствует *факел*, и именно как «Les Flambeaux» переводилось название «Факелы» и в двуязычной рецензии А. Бачинского на первый выпуск альманаха³¹, а также в интервью Г. Чулкова, данного им Е. Семенову для французского журнала «Mercure de France», где он был охарактеризован как «directeur des *Flambeaux* (Fakely)»³².

* * *

Когда в 1906 г. С. Соколов (Кречетов) затевал «Литературное товарищество для художественного выполнения переводов», Иванов дал согласие на участие в нем с полным правом³³. Как и все символисты, кроме, пожалуй, Белого, писатель усиленно переводил: Эсхил, греческие и латинские лирики, Флобер, Бальзак, Бодлер, Данте, Байрон, Микеланджело, Петрарка, Гофман, Новалис, Георге, Ницше, Виванти, Мицкевич, армянские, латышские, один финский поэт, татарские и башкирские песни — вот сделанный по памяти беглый перечень его переводческих работ. Кроме того, он проверял чужие переводы, как, например, сделанные Ал. Чеботаревской или перевод П. Потемкина и М. Кузмина из Эрнста Хардта (пьеса «Шут Тантрис»), дав о нем экспертное заключение для Н. А. Котляревского³⁴.

Неудивительно, что в иванововедении накопилась литература, посвященная некоторым из его переводов, но более всего пока повезло переложениям из Новалиса: их сравнивали с оригиналами, сверяли с аналогичными переводами В. Гиппиуса, объясняли интерес к немецкому романтику биографическими основаниями, а также выстраивали контекст для них³⁵. Однако иногда остается неясным, из чего исходил Иванов, строя порой весьма далекий от оригинала текст, который хотя бы в силу этого должен быть рассмотрен не только как собственно переводной, но и как оригинальный,

со всеми вытекающими отсюда особенностями подхода: стилистическим, стиховедческим и интертекстуальным анализом³⁶.

В качестве гипотезы, призванной отчасти заполнить эту лакуну, позволим высказать предположение, что «Духовные стихи» Новалиса, которые Иванов переводил главным образом в августе 1909 г.³⁷, им самим ставились в связь с материалом хлыстовских песен, которые А. М. Петрова пообещала скопировать для него летом 1908 г. в Крыму и которые поэт получил от нее в начале зимы 1909 г.

Хроника процесса восстанавливается по письмам А. Р. Минцловой к Петровой:

Вяч. Ив. очень благодарит за Ваше предложение насчет хлыстовских песен — это ему крайне интересно и нужно, как он говорит. Он шлет Вам свой поклон и привет и благодарность. Дорогая, если в самом деле это Вас не очень утомит — спишите их для него... Все, касающееся Церкви и религии христианской, очень близко ему и нужно (28 июля 1908 г.).

Вяч. Ив. очень благодарит Вас за Песни, и ему очень хотелось бы их получить еще здесь, т. к. они могут быть очень полезны ему, сейчас, т. е. так что он просил меня 1) горячо поблагодарить Вас, 2) попросить Вас переслать их сюда, заказной бандеролью (4 октября).

Что касается «песен» — пошлите их, или мне сюда — или же прямо Вяч. Ив. в Петербург, он очень, очень ждет их — и они ему очень нужны, в этот период особенно — (уже из Москвы 15 ноября)³⁸.

Именно получив последнее письмо, сама Петрова писала Иванову (по штемпелю 21 ноября 1908 г.):

Бесконечно досажаю на себя, что так долго не пересылала Вам «Хлыстовских песен».

Только что получила письмо от Анны Рудольфовны с указанием, куда их направить, и спешу, наконец, хоть теперь предоставить их в Ваше распоряжение, что систематично мне не давалось.

Простите за задержку, простите за невольные погрешности при переписке «Песен» и в примечаниях к ним, а также не в осуждение бы мне пошла моя, может быть, смешная претензия — приукрасить их для Вас³⁹.

А в письме к Петровой от 6 января 1909 г. Минцлова уже передавала благодарности Иванова за полученные песни вместе с извинениями, что он не напишет сам⁴⁰. Свои собственные переводы духовных песен Новалиса Иванов планировал послать Петровой, и, кажется, это не было простым жестом благодарности. М. Сабашникова сообщала ей в письме, помеченном «Сочельник 1909 г.»:

Вячеслав хочет, по словам А. Р., послать Вам свои переводы духовных песен Новалиса (так!)⁴¹, кот<орые> он переписет для Вас. Сделает ли он это? но хочет. Вы увидите, какой Новалис наш с Вами и как он чувствует Христа⁴².

Списки хлыстовских песен Петровой сохранились, причем в трех вариантах — черновики ее рукой, черновики писарской копии, которые хранятся в фонде М. Волошина в Пушкинском Доме, а также нарядно оформленный беловой автограф писарским почерком в ивановском архиве под названием «Духовные песни»⁴³.

Кроме жанрово объяснимой тематической конвергенции текстов немецкого романтика и сектантского фольклора (переживание отпадения и возвращения к Богу⁴⁴, мотив хмеля и опьянения Им), стоит принять во внимание, например, начало одной из песен:

О, какая мука —
Пламенна(я) любовь!
О, какая радость —
Пламенно любить!⁴⁵ —

и сравнить с ивановским началом десятого (девятого по ивановской нумерации) стихотворения Новалиса:

О, немощных мгновений
Унылая печаль! [IV: 207]

Оригинал, который Иванов процитировал в дневнике от 26 июня 1909 г., написан тем же трехстопным ямбом, но анафоры первых двух строк Иванов купировал:

Es giebt so bange Zeiten,
Es giebt so trüben Muth [II: 775]⁴⁶.

Несмотря на разницу в размере, оба стихотворения далее повествуют об обретении веры, ср.: «Крест видишь чудотворный? / Схватись за этот ствол...» и «О любви прежней / Я вам повторю / Там сияет сиянье, / Не будет там тьмы...»⁴⁷.

* * *

Репутация полиглота, знатока древних языков, которому доверено посредничество, давала Иванову своего рода право на исключительно неточные переводы. Интересно, что, позволяя себе истолковывать текст и переводя его неверно, Иванов в области метрики зачастую старался точно следовать оригиналу.

В полной мере это относится к его переводам из античных авторов⁴⁸, и одним из таких случаев является сохранившийся в архиве поэта в Пушкинском Доме перевод оды Горация⁴⁹. Здесь хранится черновик чернилами первых двух строф, отложившийся в сборной единице⁵⁰, а беловой автограф, который мы здесь приводим с посильным сохранением графики, находится отдельно в другом деле:

Из Горация (Од. III, 12)

1	3
Как мне жаль вас,	С той поры, как
Молодых дев!	С островов гость —
Ни искать встреч,	Удалой грек —
Ни любить вам,	Переплыл Тибр
Ни в вине грусть	И елей с плеч
Утопить вам	Молодых смыл.
Не дана власть!	Бегунов нет,
И замрет дух,	И бойцов нет,
Как войдет в гнев	Ездоков нет,
Опекун злой.	Гебру равных.
2	4
Не дает бог	Уж горазд Гебр,
Купидон ткать	Распугнув стан,
Парчевой плат	Гнать лесной лов
Необуле.	Чрез поток, вброд,
У него ли	И вонзать в лань
За спиной лук,	На скаку брод [дрот?].
И колчан стрел,	Наследить лог,
И чета крыл.	Где залег вепрь,
Распустил ткань	И царя чащ
И челнок взял!	На рожон взять.

Перевел Вячеслав Иванов⁵¹.

Этот текст был опубликован по другому автографу и с разночтениями в специальном «ивановском» номере «Нового литературного обозрения» за 1994 г. с датой «Октябрь 1917» и мемуарными пояснениями сына поэта⁵². Ныне, когда рукописи из архива Иванова помещены в Интернет, каждый может удостовериться, что в Риме хранятся по меньшей мере четыре автографа этого текста.

Один, как нам любезно сообщил А. Б. Шишкин, представляет собой фотокопию вышеприведенного документа из Пушкинского Дома (характер этого документа не ясен по вывешенному на сайте скану — с годами фото выцвело, и текст кажется неотличимым от настоящей рукописи)⁵³. Второй — черновой автограф первых трех строф чернилами на двух листах⁵⁴, а третий — карандашный законченный беловик всего текста⁵⁵, судя по всему, некогда снабженный обложкой, которая была оформлена как конверт с адресом «Лидии Вячеслав Иванов экстренно» и украшена вместо почтового штампа нарисованной печатью «Общества Лапу-об-лапу»⁵⁶. И, наконец, перевод Иванова вкупе с оригинальным текстом Горация подписан не его почерком, но с правкой ивановской рукой, под нотами Л. В. Ивановой, положившей стихотворение на музыку⁵⁷. Именно этот автограф и был взят в качестве основы для публикации в НЛО, и из-за этого в нее вкралась

ошибка: последняя строка перевода читается как несколько невнятное «На рокоп взять», поскольку в слове «рокоп» вторая согласная дочерью поэта была написана неотчетливо.

Ни один из известных автографов (добавим, что в московском архиве Иванова в РНБ хранится ксерокопия римского черновика⁵⁸) не имеет даты, а датировка последнего из римских, явно относящаяся к нотам Л. В. Ивановой, была поставлена публикаторами как время создания самого перевода. Черновик текста из Пушкинского Дома из 118 единицы, очевидно, составляет пару с черновиком из Рима (совпадают почерк, фактура бумаги и ее формат). Таким образом, мы имеем два черновика, причем пушкинодомский, кажется, более ранний, — и два беловых автографа. Один, перебеленный для дочери и снабженный обложкой, возможно, и был переписан ею под своими нотами в октябре 1917 г. и далее еще раз поправлен отцом. Это согласуется и с мемуаром Д. В. Иванова, который сообщил, что перевод «сделан Вяч. Ивановым „по заказу„ дочери Лидии», которая с детства не только писала музыку, но и учила латинский язык и читала Горация. Римского поэта «в семье Ивановых любили не только за грацию стиха, но и за его „кошачью„ природу, что в нашей семейной терминологии означало мягкость манер, домашнюю уютность и жизненную мудрость»⁵⁹. Кошачья мифология семейства Ивановых отразилась в названии «Общества Лапу-об-лапу», обозначавшего творческое сотрудничество отца и дочери⁶⁰.

Остается неясным статус второго белового автографа, который приведен выше. Порой он кажется более далеким от двух известных нам черновиков. Например, строки про Гебра читаются в черновике Пушкинского Дома как «И палэстр прах / С белых плеч смысл», в римском черновике «прах» заменен на «пыль», этот же вариант попал в римский беловик и, соответственно, в публикацию НЛО, но в беловике Пушкинского Дома, как можно заметить, стоит «И елей с плеч / Молодых смысл». Однако можно привести примеры (строки про шалуна-Купидона), когда цепочка вариантов текста по двум черновикам логично приводит как к беловику из Рима, так и к окончательному тексту из Пушкинского Дома (они схожи и по расположению строф в две колонки на листе). Таким образом, последний пока представляет собой равноправный автограф, который необходимо не только отдельно публиковать, но и отдельно комментировать. Рискнем высказать несколько соображений в этой связи.

В этой оде Гораций, единственный раз в своем творчестве, использует стопу так называемого восходящего ионика (*ionicus a minore*)⁶¹, представляющую собой сочетание двух кратких и двух долгих слогов, «нелегко дающийся передать по-русски», как несколько неуклюже заметил Ф. Зелинский⁶². По русской переводческой традиции, он должен соответствовать двум безударным и двум ударным слогам, иными словами, сочетать пиррихий и спондей. Однако его можно также передать и с помощью логаяда, т. е. таким образом сочетать слова в стихе, чтобы равно избежать как пропуска метрических ударений (как в пиррихии), так и появления сверхсхемных (как в спондее). Считается, что римский поэт в своем опыте с иониками ориентировался на фрагмент из стихотворения Алкея (у Иванова

фрагмент XXVII, соответствующий 59-й 59-му по изданию Бергка), также переведенный поэтом. Здесь все стихи, кроме последнего, переданы именно логэдом:

Не изжить зол,
Не избыть бед!
На роду, зная,
Молодой мне
Горе мыкать!⁶³

Интересующий нас текст — не единственный перевод из Горация в творчестве Иванова, но зато единственный полный: три фрагмента из разных од цитировались в предисловии к сборнику лирики Алкея и Сафо, отрывок из послания к Квинтию был опубликован в книге Гревса 1899 г. Перевод Иванова выглядит именно как задание на ионик, которое поэт почти выполнил. Если ионик воспроизводить как логэад, избегая сверхсхемных ударений или пропуска метрических и учитывая давно описанную Р. Якобсоном двойственность односложных слов, то возможны только три варианта лексической сложности. Все они представлены в переводе Иванова: 1+1+1+1 (встречается один раз, первая строка⁶⁴), 3+1 («Молодых дев», контрастная комбинация этих двух типов в начале перевода бросается в глаза) и 1+2+1 («Ни искать встреч», наиболее частотная в этом тексте). Однако Иванов пользуется и словом из четырех слогов, совпадающим со стопой (диерезой), правда, тогда с неизбежным дополнительным метрическим ударением, превращающим логэад в ритмическую вариацию. Таково само поизмствованное Горацием у Архилоха и стоящее в дативе имя героини, мотивированное оригиналом, где оно также занимает всю стопу (Neobule), а в черновике из Пушкинского Дома находим еще строки «Шаловливый» (исправленное на более верное с точки зрения просодии «Шаловлив он») и «Узорочье». Второй случай отступления от логэадического принципа в нашем тексте — это строка «Гебру равных», по акцентному устройству похожая на «Горе мыкать!» в ивановском переводе из Алкея. Интересно, что, видимо, желая сохранить ритм, Иванов жертвует именем героя Беллерофонта, с которым сравнивается Гебр у Горация, заодно заменяя парафразу «сын Кифереи» на Купидона, а кроме того, изгоняет имя Минервы, выступающей у Горация покровительницей мудрого, взвешенного дела — прядения, которым влюбленная Небула уже не может заниматься. Кстати, то место, где сын богини с острова Цитеры ворует корзину с рукоделием у Необулы, Иванов также перевел весьма вольно, заменив ее на челнок.

Поиски иоников в истории русской поэзии, несмотря на обращение к существующим корпусам — русского языка и петербургскому стиховедческому, — пока не дали результатов⁶⁵, хотя его как определенный ритм (не логэад!) попытался ввести в русское стиховедение Г. Шенгели еще в 1923 г.⁶⁶ И оде к Небуле повезло с русскими переводами только в XX в., до того существовал одинокий перевод А. Фета, сделанный шести- и четы-

рехстопными ямбами⁶⁷. Первые попытки имитировать ритм этой песни Горация также относятся к началу века: в 1900 г. в журнале «Гимназия» появился перевод В. Лебедева с первой строкой «Отозваться пылкой страсти, забывать ее в похмелье...» (он, кстати, через девять лет делает еще одну попытку перевести это стихотворение), а в 1908 г. в профессиональном журнале классических филологов «Гермес» был помещен перевод А Стадлина (его первая строка — «Не позволено несчастным давать волю любви чарам...»). Несмотря на разницу в размерах, очевидно, что оба перевода предполагались авторами для декламации иониками (например, лебедевский зачин «Отозваться» аналогичен ивановской «Необуле»), а в дальнейшем было сделано еще несколько попыток перевода стихотворения простыми или сдвоенными четырехсложными хореем (А. Семеновым-Тянь-Шанским в 1916 г., Г. Церетели, Я. Голосовкером и др.). Другими словами, для того, чтобы при декламации правильно акцентировать эти стихи, необходимо знать метр оригинала. Совершенно очевидно, что Иванов пытается решить эту задачу принципиально иначе: его перевод, кроме двух строк, иначе как иониками и не продекламировать.

Можно строить только предположения о том, насколько Иванову были известны вышеперечисленные попытки переводов. Однако один перевод, сделанный по тому же образцу, он, несомненно, знал. Перевод оды к Необуле Модеста Гофмана, опубликованный им в своем втором поэтическом сборнике «Гимны и оды» (1910), представляет собой осознанную попытку передать ионики римского поэта (в оглавлении книги стихотворение имело подзаголовок «ионическая строфа»). Приведем его, рекомендуя читателю декламировать строки не как хорей, а в «ионическом» ритме:

Не дано вам, бедным девам,
сладких игрищ в честь Амура.
Не дано вам и несчастья потоплять в вине забвенья,
не боясь упреков дяди.
Необула, сын крылатый
Кифереи отнимает
у тебя корзинку с тканьем и Минервы дар — старанье.
Необула, липареец
в волнах Тибра моет плечи,
умащенные для битвы.
Самого Беллерофонта победивший в конном беге,
победитель и в кулачном
бое, грозный Гебр бросает —
в убегающих оленей
перепуганной толпою копья меткие и ранит
кабана в кустах тенистых⁶⁸.

Однако для того, чтобы предположить, что ивановский перевод полемически отвечает на попытку Гофмана, необходимы дополнительные биографические и историко-литературные обоснования.

М. А. Гофман — «единомышленник», автор основанной на идеях Иванова брошюры «Соборный индивидуализм» (1907) и секретарь домашнего издательства Ивановых «Оры», как известно из его же воспоминаний, был безответно влюблен в Веру Шварсала, с которой познакомился осенью 1907 г. в Петербурге после похорон Л. Д. Зиновьевой-Аннибал⁶⁹. Хронику его присутствия на «башне», а также в жизни М. Кузмина можно восстановить по дневнику последнего за первые месяцы 1908 г., где в записи от 20 февраля выпукло обрисован характер его поведения: «Модест дулит и буянит»⁷⁰. Судя по этому источнику, а также по письмам Гофмана к Шварсала и Иванову, чувство разгоралось в течение весны 1908 г., а 23 марта Гофман уехал в Швейцарию, где посещал женевских друзей Ивановых⁷¹. Пик его тоски в разлуке пришелся на начало лета 1908 г.⁷², т. е. пору увлечения Веры братом Герцк в время ее летнего пребывания в Судак⁷³, но своей кульминации сюжет достиг в ноябре 1908 г., когда Гофман сделал Шварсала предложение, которое было отвергнуто⁷⁴. Кажется, Иванов, уже тогда тяготевавший к падчерице⁷⁵, не особенно одобрял развитие этих отношений с самого начала⁷⁶, тем более что отказ Шварсала не охладил Гофмана⁷⁷.

К лету 1910 г., когда Вера поехала в компании курсисток⁷⁸ и в сопровождении Ф. Зелинского, а также Мейерхольда и Гофмана на научную экскурсию в Грецию⁷⁹, его отношение к Вере уже достаточно определилось⁸⁰, и Гофман мог восприниматься по крайней мере как помеха. Собственно, о схожей ситуации повествует первая строфа из оды Горация: злой опекун, т. е. дядя Небулы (в Риме их строгость вошла в поговорку), не дает молодой девушке, заглядывающейся на грека Гебра, но побаивающейся нагоня (в этом месте в оригинале находится опущенная Ивановым метафора хлещущего / бьющего языка родственника, *patruae verbera linguae*), свободы любить.

Почти полное очищение текста от мифологических имен и фигуральной речи оголило смысл этого, по сути, игривого стихотворения, разворачивание которого теперь определяет синтагматика — ритм и фоника (переключки имени героини со следующей строкой «У него ли» оставлена во всех вариантах ивановского текста), а парадигматика сведена к финальному каламбуру «переть на рожон», волнующего читателя своими библейскими коннотациями («противу рожна прати»). Кстати, стихотворение Алкея, послужившее образцом для римского поэта, также повествует о девическом горе, и в его переводе Ивановым находим тот же прием: требуемый размером пропуск первого ударения в его последней строке «Горе мыкать» может быть мотивирован проступающим за ним словом «горемыка». Затекстовые связи песни Горация таким образом сняты, как, например, как будто намечаемое им сопоставление Купидона и Гебра, так как оба островитяне (тот с Цитеры, а этот — с Липарских, причем этот топоним Иванов, верный выбранной стилистике, также не упоминает). Никак не затронута также, видимо, очевидная для Иванова связь Гебра с Орфеем, так как его имя есть название той фракийской реки, которая вынесла отрубленную голову легендарного певца в море, а оно уже далее понесло ее к Лесбосу.

30 или 31 июля 1910 г. Иванов, как было запланировано уже весной с Минцловой, поехал в Италию, но теперь за Верой⁸¹, и там, где все напоминало о начале его отношений с Зиновьевой-Аннибал, состоялось их окончательное соединение⁸². В своих «Петербургских воспоминаниях» Гофман, в деталях не очень верный датам⁸³, конец своих надежд на отношения со Шварсалон датирует 1910 г.⁸⁴.

В свою очередь, поездка Гофмана отразилась в его творчестве именно сборником «Гимны и оды», который, по сути, представляет собой поэтический итинерарий, именно по этой причине посвященный «Глубокоуважаемому и дорогому Фаддею Францевичу Зелинскому»⁸⁵. Например, заглавия некоторых из его стихотворений, видимо, представляют собой дедикации поехавшим студенткам («В. Д. Любимовой», «В. Л. Кнорринг», «Л. Ф. Завалишиной»), а некоторые явно описывают эпизоды из экскурсий (как стихотворение «В светлые Дельфы мы шли, озаренные радостью чистой...» и др.⁸⁶). Окончательный разрыв между Ивановым и Гофманом, если верить памяти мемуариста, произошел, когда последний пришел поднести поэту этот свой сборник. Правда, точная датировка им этой встречи шестым августа никак не может соответствовать действительности⁸⁷, так как это могло произойти только после возвращения Иванова из Италии в середине осени 1910 г.⁸⁸ Гофман был «уверен, что он заинтересуется моими опытами передачи разных античных строф по-русски и признает меня своим достойным учеником»⁸⁹. Однако Иванов, как он далее сообщает, «очень небрежно посмотрел» на книгу и перешел к вопросу, один раз уже послужившему причиной размолвки между литераторами: будет ли в России расцвет нового искусства или его гибель? Рассуждения Гофмана, утверждавшего теперь творческую смерть ряда новых русских писателей, вывели поэта из себя: весной прошла известная полемика о так называемом кризисе символизма.

Учитывая жизненные обстоятельства (в 1910 г., когда Иванов начал новый этап своей семейной жизни, ему исполнилось 44 года), перевод Горация, сделанный «как следует», мог быть своего рода ответом Гофману, превратившемуся из единомышленника и соратника в критика и соперника. Вера Шварсалон, как грустно заметил Гофман в мемуарах, во время этого, ставшего последним, свидания к гостю так и не вышла. Дополнительным аргументом в пользу возможной датировки ивановского перевода осенью 1910 г. является наличие фрагментов переводов из Горация и Катулла, которые поэт сделал для своего преподавания на курсах Н. П. Раева: таким переводом хорошо иллюстрировать, что такое ионик⁹⁰. Сама работа Иванова на курсах силою вещей оказалась обрамленной двумя веками его отношений со Шварсалон: реально начавшись в ноябре 1910 г.⁹¹ по возвращении из Италии с новой супругой, фактически закончилась с их отъездом весной 1912 г. за границу.

Наконец, стоит принять во внимание, что ивановские эксперименты с передачей или стилизацией античной метрики особое впечатление производили именно на дам, менад «конца века». В первую очередь это относится к самому стихотворению «Менада», «рифмы» которой Зиновьева-Аннибал

в письме к Замятниной назвала «безумными, бьющими по сердцу»⁹², а читала ее, по общему мнению, лучше всех молодая актриса В. Цеголева⁹³. Отметим также, что дружба Иванова с Е. Герцык началась именно после ее рецензии в «Новом пути» на полный ритмических экспериментов «Тантал»⁹⁴, фрагменты которого на французский перевела А. Гольштейн уже в 1905 г. Недавно было обнаружено письмо О. Форш к Минцловой по поводу смерти Зиновьевой-Аннибал, где писательница признается, что у нее «захватывало дух» от «Тантала»⁹⁵. Среди ряда поэтических откликов на экспериментальный (молоссами) ивановский перевод из Терпандра, приведенный в предисловии к «Алкею и Сафо», отметим стихотворение Цветаевой «Возвращение вождя». Немаловажным кажется в этой связи, что основной прием этого перевода, сделанного моносиллабами, найден уже в первой строке занимающего нас перевода из Горация. Интересно также, что непосредственно перед своим отъездом в Италию Иванов закончил цикл «Rosarium»⁹⁶ и начал «рассказ в стихах», т. е. поэму «Феофил и Мария»⁹⁷. Первый в дальнейшем будет посвящен «единой и нашей Вере»⁹⁸ и представляет собой в основном газеллы, за которыми уже была закреплена не только любовная, но и специально гафизитская башенная тематика, а вторая — повесть о безбрачной жизни в браке (недаром имя героя переводится как «боголюб», а евангельские коннотации имени женского персонажа очевидны). Ничто не мешало писателю вернуться к собственному переводу из Горация позднее и приготовить эту песню для дочери-композиторши. В такой перспективе переводческий эксперимент Иванова обладает тройным смыслом: соревнование с переводчиком и бывшим воздыхателем жены, знакомство новой русской литературы в ее критический момент с новым стихотворным метром и подношение дочери.

Примечания

- ¹ Русская эпиграмма второй половины XVII — начала XX века. Л., 1975. С. 579. Обратим внимание не только на состав переводимых авторов, но и на принадлежность всех переводчиков к прекрасному полу.
- ² См.: Елена Ц. [Цветковская Е. К.] Об Уитмане, Бальмонте, нареканиях и добросовестности. Заметка доказательная // Весы. 1906. № 12. С. 46. Страстное письмо Цветковской в редакцию журнала («...не опасаясь, конечно, что стройный красивый папирус будет задушен соседней однодневной порослью» и т. д.) было ответом на заметку Чуковского «Русская Whitmaniana», появившуюся двумя номерами ранее, и заслужило не менее едкий ответ критика под названием «О пользе брома», напечатанный непосредственно за ним (ср.: «Бальмонт как переводчик — это оскорбление для всех, кого он переводит ...»; Там же. С. 55).
- ³ Чуковский К. В защиту Шелли. [Шелли. Полное собрание сочинений в переводе К. Д. Бальмонта. Новое трехтомное, переработанное издание т-ва «Знание». Томы I—III. СПб. 1903—1907 г. Цена каждого тома 2 р.] // Весы. 1907. № 3. С. 61—68.
- ⁴ Статья М. Волошина «В защиту Гауптмана» (Русская мысль. 1900. Кн. V. С. 194—200, II пагинации) была написана еще до личного знакомства с Бальмонтом. Существенно подчеркнуть, что и Волошин, и другие критики этого перевода упоминали о его сложившейся репутации хорошего переводчика (см. коммент.: Волошин М. Собр. соч. М., 2007. Т. 5. С. 760).

- ⁵ См.: «Г. Эллис думает, что переводить поэтические создания значит пересказывать в вялых стихах их содержание и только. Он не заботится или не умеет передать манеру автора, его язык, особенности его размеров, его рифм. Переводы г. Эллиса обезличивают и опошляют оригиналы. Они дают неверное, искаженное понятие о иностранных поэтах. К тому же г. Эллис недостаточно знает те языки, с каких переводит, и в его переводах сплошь и рядом ошибочно передан даже смысл подлинника» (*Аврелий* [Брюсов В. Я.] Эллис. Иммуортели. Выпуск II-й (П. Верлен, Ж. Роденбах, М. Метерлинк, С. Приюдом, Данте Алигери и др.). Мск. 1904. Ц. 1 р. // *Весы*. 1904. № 7. С. 50).
- ⁶ См. отзыв С. Боброва в письме к Белому от 20 августа 1909 г. о «Цветах зла» в пер. Эллиса: «...Бодлер в этой книге, кажется, неповинен» (Письма С. П. Боброва к Андрею Белому. 1909–1912 / Вступ. ст., публ. и коммент. К. Ю. Постоутенко // *Лица*. 1993. Вып. 1. С. 131).
- ⁷ См.: «В своем воссоздании (не хочется говорить — переводе) Верхарна Брюсов достигает порой той степени совершенства, которая лишь грезится нам <...> Только вглядываясь в оригинал рядом с переводом, видишь филигранную работу перевоплощения» (*Герцык А.* [Рец.] Эмиль Верхарн. Стихи о современности в переводе Валерия Брюсова. Книгоиздательство «Скорпион». Мск. 1906. Ц. 1 р. 30 к. // *Весы*. 1906. № 8. С. 67). В целом положительно оценил перевод Брюсова и А. Блок, откликнувшийся на него дважды (*Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. VII. С. 198–200 и 204–205).
- ⁸ См.: «...При передаче свободного стиха Верхарна Брюсов никогда не может идти с ним рядом, и получается мучительное для обоих поэтов марширование не в ногу <...> в своем предисловии Брюсов обещал слишком много и выполнить обещанного он не смог <...> тяжелый балласт неудачных переводов делает ее недостойной Валерия Брюсова» (*Волошин М.* Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов. [Э. Верхарн. Стихи о современности в переводе Валерия Брюсова. К-во «Скорпион». М. 1906 г. Ц. 1 р. 30 к.] // *Весы*. 1907. № 2. С. 75, 80; примирительный ответ на нее был помещен как постскриптим к статье: Брюсов Валерий. Р. S. // Там же. С. 81–82. О том, что статья Волошина была в известной степени ответом на предшествующую критику Брюсовым волошинских опытов переводов из бельгийского поэта в 1905 г., см. в коммент.: *Волошин М.* Собр. соч. М., 2007. Т. 6. Кн. 1. С. 664–665).
- ⁹ Ф. Батюшков подробно разбирал ошибки и неточности в переводе Брюсова, не забыв, однако, указать и на несомненные удаchi и талант переводчика (*Мир Божий*. 1906. № 6. С. 88–92). Из работ критиков того же круга упомянем также заметку Е. Ляцкого, в свою очередь, подробно разбравшего некоторые неточности брюсовского текста (*Вестник Европы*. 1906. Кн. 11. С. 394–401).
- ¹⁰ См.: «Стихотворные места и в переводе г. Шамбинаго и в переводе г. Чулкова — плачевны. Ничего похожего на стихи Верхарна в них не осталось»; отдельной критики заслужила передача обоими переводчиками верлибров регулярными размерами (*Аврелий*. Новые переводы Верхарна [Эмиль Верхарн. Зори. Перев. А. Воронникова. Оттиск из журнала «Современная Жизнь». Мск. 1906. Ц. 50 к. — То же. Пер. А. Воронникова и С. Шамбинаго. К-во Е. Д. Мягкова «Народная мысль». М. 1906. Ц. 20 к. — То же. Пьеса (?) в четырех актах. Перев. Георгия Чулкова. XI. Сборник Знания. СПб. 1906. Ц. 1 р.] // *Весы*. 1906. № 9. С. 78, 80).
- ¹¹ См. рецензию, появившуюся за подписью А. Л. (видимо, А. Левинсона; *Современный мир*. 1908. Октябрь. С. 137).
- ¹² См.: «К. Н. говорит о крайней неспособности Б. Н. к языкам. По-фр<анцузски> и по-нем<ески> он не умел говорить. Со Штейнером объяснялся через его жену — она переводила. Всё» (*Лавров А.* Штрихи к биографии Андрея Белого и К. Н. Бугаевой (По материалам архива Д. Е. Максимова) // *Литература как миропонимание. Literature as a World View. Festschrift in honour of Magnus Ljunggren*. Gothenburg, 2010. С. 197).
- ¹³ *Майдель Р. фон*. «Спешу спокойно...»: к истории оккультных увлечений Эллиса // *НЛО*. 2001. № 51. С. 218–219 (здесь же в прим. 17 перечислены случаи бесцеремонного обращения Эллиса с чужими переводами).

- ¹⁴ Переписка Вячеслава Иванова с Ольгой Шор // Archivio Russo-italiano III. Русско-итальянский архив III. Вяч. Иванов — новые материалы. Salerno, 2001. С. 290. Чулковы, получившие эту телеграмму, разумеется, прекрасно ее поняли, см. упоминание о ней с цитированием именно слов про посмертное издание в: Чулкова Н. Г. «Ты — память смолкнувшего слова...»: Из воспоминаний о Георгии Чулкове // Вестник РХД. 1989. № 157. С. 147–148.
- ¹⁵ Московский дневник Ромена Роллана. Наше путешествие с женой в СССР. Июнь-июль 1935 года // Вопросы литературы. 1989. № 4. С. 225. Одним из заключительных этапов этого процесса можно считать появление в советском литературоведении 1970-х гг. термина «переводоведение», см.: Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные связи. М., 1972. С. 54.
- ¹⁶ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. Ед. хр. 96. Л. 18 об. Судя по всему, адресат был выбран не случайно: в дневниковой записи от 25 ноября 1913 г. Петрова, незадолго до этого вступившая в Антропософское общество, жаловалась на невозможность пользоваться неавторизованными вариантами переводов лекций Р. Штейнера: «Лекций по-русски нельзя иметь. Ох уж это мне сектантство; все это — бабски-сектантская формалистика вокруг Штейнера. Сам он совсем не то. У них никакой логики с их запретами для членов. Другой вопрос, если не давать не вступившим. Не все ли равно: по-русски я буду читать лекции д-ра, или переведу их с немецкого текста, с одинаковым риском исказить смысл?» — причина их запрета продавать русские переводы, пока не правленные. Но когда?» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. № 11. Л. 36 об.). Отказ в приобретении лекций доктора Петрова получила в письме Е. И. Васильевой от 22 ноября 1913 г.: «Нет — в собственности русские циклы — нельзя, и нет у нас, и не позволяют. Уж переписка Ваша частное и мое дело, я на нее к^ак на конспект смотрю, а приобретать не позволяют» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. № 23. Л. 27; опубл. с несущественными разночтениями в: Черубина де Габриак. Из мира уйти неразгаданной. Жизнеописание. Письма 1908–1928 годов. Письма Б. А. Лемана к М. А. Волошину. Феодосия; М., 2009. С. 68).
- ¹⁷ Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка: 1894–1903. М., 2009. Т. 1. С. 131.
- ¹⁸ См. в письме к жене от 12 июля: «Заглавие „Радуга в гневях“ не заслужило одобрение ни Чулкова, ни Ольги Александровны [Беязевской]» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 7 об.).
- ¹⁹ Перевал. 1907. № 4. С. 63.
- ²⁰ См. об этом в его письме к А. М. Евлахову от 23 августа 1923 г.: *Тахо-Годи Е. А.* Вяч. Иванов и его бакинские корреспонденты — А. М. Евлахов и С. П. Семенов (Аргашев) // *Donum homini universalis*: Сб. ст. в честь 70-летия Н. В. Котрелева. М., 2011. С. 364.
- ²¹ Правда, недавняя публикация его автобиографии на английском позволила сделать вывод о том, что поэт никогда не чувствовал себя «как дома» в этом языке, см.: *Wachtel M.* Viacheslav Ivanov and the English Language: An Unknown Autobiography // *Параболы. Studies in Russian Modernist Literature and Culture. In honor of John E. Malmstad.* Frankfurt am Main, 2011. P. 213.
- ²² Заслуга постановки этой темы принадлежит Г. А. Левинтону в его работе «Поэтический билингвизм и межъязыковые влияния (Язык как подтекст)» (Вторичные моделирующие системы. Тарту, 1979), см. также его статью: Translation and Subtext: Quoting the Original // *From Nature to Psyche: Proceedings from the ISI Summer Congresses at Imatra in 2001–2002* / Ed. by Eero Tarasti et al. (Acta Semiotica Fennica XX). Helsinki, 2004. P. 100–107. Остается сожалеть, что до сих пор ни один классический филолог, знакомый с античной поэзией в оригинале, целиком не проверил корпус лирических текстов Иванова на предмет выявления языковых (да и текстуальных) подтекстов. Порой корни своих стиховых экспериментов Иванову приходилось разяснять самостоятельно. Так, в его лекциях в «Про-Академии» весной 1909 г. на «башне», по свидетельству их слушателя, «<...> не были забыты ни простейшие, ни наиболее сложные из существующих и существовавших форм. Не было обойдено и античное стихосложение, и некоторые приводимые стихотворения из „Кормчих звезд“, „Прозрачности“ и „Эроса“ показывали,

- что русскому стиху вполне свойственны античные размеры и ритмы» (Гофман М. Поэтическая академия // Вестник литературы. 1909. № 8 (авг.). Стлб. 186).
- 23 См. письмо Л. Д. Зиновьевой-Аннибал к М. М. Замятиной от 2 декабря, посвященное собранию сотрудников будущего журнала, в который трансформировался первоначальный замысел: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. Документальные хроники. М., 2009. С. 137.
 - 24 См. в ее письме от 29 марта: Вячеслав Иванов, Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. С. 183 и далее.
 - 25 Недаром одна из его учениц выбрала его в качестве названия для собственного поэтического сборника, см.: Коган Ф. Пламенник: Стихотворения. М., 1923.
 - 26 Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1987. Т. II. С. 387. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием номера тома и страницы.
 - 27 Национальный корпус русского языка дает 21 и 62 произведения для прозы и стихов соответственно, где это слово появляется, начиная с «Пересмешника» М. Д. Чулкова и оды М. Хераскова вплоть до «Укуса ангела» П. Крусанова с Д. Кедриним. За редким исключением везде оно означает именно «факел». Среди авторов Серебряного века, помимо бросающегося в глаза частотой своего появления у Вяч. Иванова, это слово находим у М. Волошина, Ф. Сологуба, В. Брюсова и М. Кузмина, т. е. писателей, творивших с оглядкой на его поиски, а также, например, у С. Соловьева, где оно выступает как знак высокого архаического стиля. С еще большей уверенностью можно предположить ивановское «влияние» у поэтов «младшей линии» (например, у А. Скалдина). Из менее очевидных примеров укажем на вуайеристское стихотворение М. Зенкевича «Купанье» при описании «томно» выходящей из воды купальщицы: «И пламенник земным красотам — / Сияет вечной красотой / Венерин холмик золотой / Над розовым потайным гротом» (Зенкевич М. Четырнадцать стихотворений. Пг., 1918. С. 11), а также на стилизованную под старину строку из стихотворения, открывающего сборник С. Боброва «Вертоградари над лозами» (М., 1913): «Нас в путину не глухую милый пламенник занес» (С. 3). Отдельный интерес вызывает использование «пламенников» в качестве наименования членов секты хлебобобов в романе П. Карпова «Пламень» (1914), особенно если учесть одну из тем переписки между писателями — отношения народа и интеллигенции (см.: Котрелев Н. Письмо Вячеслава Иванова к Пимену Карпову // Русская мысль. 1990. 6 апр. № 3822. Литературное приложение 9; перепечатано: Независимая газета. 1991. 28 февр.).
 - 28 Цит. по: Богомолов Н. А. В книжном углу — 4 // НЛО. 2011. № 109. С. 359.
 - 29 Полный французско-русский словарь / Сост. Н. П. Макаров. СПб., 1902. С. 491. Одно из 11 изданий этого популярного словаря было в библиотеке Иванова, см.: Обатнин Г. В. Материалы к описанию библиотеки Вяч. Иванова // Eupora orientalis. 2002. Vol. XXII (2). С. 292 (№ 575); см. также: Французско-русский словарь / Сост. В. Л. Ранцов. СПб., 1903. С. 353. Интересно, что отсутствие прямого влияния французской поэзии на творчество Иванова стало, гласно или нет, общим местом. Так, например, в докладе Ю. Сазоновой об истории подобного влияния в русской литературе XX в., прочитанном в 1929 г. в небезызвестной «Франко-русской студии», относительно Иванова оно названо «поверхностным» (Le Studio Franco-Russe 1929–1930. Textes réunis et présentés par Leonid Livak. Sous la rédaction de Gervaise Tassis. Toronto, 2005. P. 70). Попытку очертить и интерпретировать интерес Иванова в эмиграции к П. Клоделю см. в статье: Шишкин А. Французская литературная культура и русская эмиграция: случай Вячеслава Иванова // Русские писатели в Париже: Взгляд на французскую литературу 1920–1940. М., 2007. С. 405–430.
 - 30 Французско-русский словарь. Dictionnaire Français-Russe étymologique et comparatif / Par J. Bastin. СПб., 1894. С. 227. Другая книга этого автора («Etude pratique de la langue française», 1880) находилась в библиотеке Ф. Сологуба (см.: Шаталина Н. Н. Библиотека Ф. Сологуба. Материалы к описанию // Неизданный Федор Сологуб / Под. ред. М. М. Павловой и А. В. Лаврова. М., 1997. С. 453).
 - 31 Золотое руно. 1906. № 5. С. 82.

- ³² Mercure de France. 1907. 16 juillet. № 242. P. 361.
- ³³ См. его письмо к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал от 17 июля 1906 г. (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 3. Л. 13 об.).
- ³⁴ Обстоятельства этого эпизода изложены в комментарии: Кузмин М. Дневник 1908—1915 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 659—660, но само письмо Иванова к Н. А. Котляревскому от 9 января 1910 г. пока не цитировалось: «Согласно Вашему желанию, уведомляю Вас, что первоначальный перевод драмы „Tantris der Narg“ совершенно переработан П. П. Потемкиным при помощи и под руководством М. А. Кузмина, а потом слен с подлинником и пересмотрен мною; я нахожу перевод в этой его редакции и близким к подлиннику, и в литературно-художественном отношении — вполне хорошим» (ИРЛИ. Ф. 135. № 331. Л. 7).
- ³⁵ См.: Эткинд Е. Г. Поэзия Новалиса: «Мифологический перевод» Вячеслава Иванова // Русская литература. 1990. № 3. С. 157—164; Wachtel M. Russian Symbolism and Literary Tradition. Goethe, Novalis and the Poetics of Vyacheslav Ivanov. 1994; Вахтель М. К проблеме перевода размером подлинника у Вячеслава Иванова // Studia Slavica. 1996. Т. 46; Богомолов Н. А. Из предыстории «Лиры Новалиса» Вяч. Иванова // Богомолов Н. А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999; Вахтель М. Дополнения к «Лире Новалиса» Вяч. Иванова // Русская литература. 2011. № 4; см. также нашу публикацию: К описанию наследия Василия Гиппиуса: письмо Вяч. Иванова // История литературы. Поэтика. Кино: Сб. в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012. С. 248—261.
- ³⁶ Этот подход широко применяется в изучении «золотого века» русской поэзии, сошлемся хотя бы на классическую монографию Е. Эткинда «Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина» (Л., 1973). Из работ по Иванову укажем на недавнюю статью Г. А. Левинтона «Заметки об Ивановых», где источником для ивановского перевода из Петрарки оказывается стихотворение Пушкина (Левинтон Г. А. Заметки об Ивановых // Исследования по лингвистике и семиотике. М., 2010. С. 517—525). Сделанные со знанием дела наблюдения над стилистикой переводов Иванова из Алкея и Сапфо в статье С. А. Завьялова (Вячеслав Иванов в работе над греческими папирусами // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. I. С. 359) только выиграли бы, если бы СОГЛАСЕН, например, добавить, что отмеченное им слово *щогла* (мачта), которое Иванов использовал в переводе из Алкея, уже появлялось у самого поэта единственный, но запоминающийся раз — в программном для первого сборника стихотворении «Пробуждение» (I, 518, ср. его оценку в письме к Зиновьевой-Аннибал от 6/19 августа 1900 г.: «А „щогла“ превосходна и по смыслу, и как слово, но непонятно, юродива...»; Вячеслав Иванов. Лидия Зиновьева-Аннибал. Переписка. С. 705). То же самое относится к другому диалектному слову из перевода следующего фрагмента греческого поэта, *вир* (водоворот), равно не пропущенному исследователем (Там же. С. 362), частотность которого в оригинальной лирике поэта обещает еще больше возможностей для стилистического анализа. Отметим, что в схожей, «острающей» функции у Иванова выступают не только диалектизмы, но и устаревшие слова. Например, нашедший «щекот славий» в его переводе-реконструкции пеана Алкея, как уже указывалось в научной литературе, был позаимствован из «Слова о полку Игореве» (ср.: «Длго ночь мръкнетъ, заря свѣтъ запала, мѣгла поля покрыва, *щекотъ* славии успе, говоръ галичъ убуди», см.: Теперик Т. Ф. Вячеслав Иванов: поэтика перевода (на материале «Гимна к Аполлону» Алкея) // Вячеслав Иванов: Творчество и судьба. М., 2002. С. 153).
- ³⁷ Кажется, к истории этого достаточно изученного эпизода еще не привлекалось свидетельство М. Кузмина в письме к Ал. Чеботаревской от 10 августа: «На башне все благополучно. Вяч. Ив. занимается и примечаниями, и корректурами, и кончил почти Новалиса, одно время вставал даже рано, завтракал с нами и ходил перед обедом гулять» (ИРЛИ. Ф. 189. № 111. Л. 3).
- ³⁸ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 52. Л. 16—16 об.; 18 об.; 22 об. Очевидно, что знакомство с этими материалами нашло свое отражение в докладе «О русской идее», прочитанном уже в феврале того же года.

- (Подчеркивание в цитатах сохранено в соответствии с источником цитирования. — *Примеч. ред.*)
- ³⁹ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 32. Ед. хр. 97. В самом деле, порой правильные грамматические формы в копии Петровой исправлены на «народно» ошибочные, например, «Твоего» на «Твое».
- ⁴⁰ ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. Ед. хр. 52. Л. 27 об.
- ⁴¹ Таким же написанием оба раза пользовался С. А. Венгеров, приглашая Иванова повторить свой доклад о Новалисе в Литературном обществе в 1909 г. (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 14. Ед. хр. 45. Л. 14 и 16).
- ⁴² ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 5. № 37. Л. 66–66 об.
- ⁴³ Точнее, в описи они обозначены как «Духовные песни» Александра Васильевича Петровского — видимо, так архивист прочел инскрипт: «Вячеславу Ивановичу Иванову с чувством глубокого уважения Ал. Петрова. Феодосия 1908 г.» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 46. Ед. хр. 12. Л. 2 об.). Отметим, что сборник был снабжен также нотами для исполнения некоторых из песен, а также что, судя по листу использования рукописи, в мае 1989 г. М. Вахтелю было отказано в ее выдаче.
- ⁴⁴ См., например: «Что ты, душа приуныла, / Перестала трепетать?» или «Не унывай, не унывай / Душа моя / Уповай, уповай / на Господа...» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 46. Ед. хр. 12. Л. 9 об., 21 об.).
- ⁴⁵ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 46. Ед. хр. 12. Л. 27 (черновик текста см.: ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 6. № 10. Л. 12 об.).
- ⁴⁶ В переводе Микушевича: «Порою в заблужденье / Терзается душа...» (*Новалис*. Генрих фон Офтердинген. М., 2003. С. 165).
- ⁴⁷ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 46. Ед. хр. 12. Л. 27 об.
- ⁴⁸ Повышенное внимание Иванова к этой стороне дела не раз отмечалось как в прижизненных рецензиях, так и в исследовательской литературе. О его опыте реконструкции метра с опорой на текст-посредник см. указанную выше работу Т. Ф. Теперик; об экспериментальном характере перевода «Пифийской оды» Пиндара см.: *Завьялов С. Вячеслав Иванов — переводчик греческой лирики // НЛО. 2009. № 95. С. 167–172. Общим местом в рассуждениях об ивановских переводах является констатация «новизны», «спорности» и даже «революционности» такого поведения переводчика.*
- ⁴⁹ Переводы Горация имели долгую историю в русской поэзии, и для их систематизации В. Буш предложил несколько типов описания: собственно перевод; эквиметрический перевод; переложение (*Nachdichtung*); «подражание», которое автор передает кириллицей, и пародия (*Travestie*); см.: *Busch W. Horaz in Russland. München, 1964. S. 28–34*. Говоря об эквиметрическом переводе, Буш справедливо указывает на А. Кантемира как родоначальника этой идеи в России: в самом деле, об ударном как о долгом слоге говорит уже Харитон Макентин в своем известном «Письме о правилах российского стихотворства».
- ⁵⁰ ИРЛИ. Ф. 607. № 118. Л. 71а — 71а об.
- ⁵¹ ИРЛИ. Ф. 607. № 376. Л. 1.
- ⁵² *Иванов Вяч.* Незвестные стихотворения и переводы (из рукописей Римского архива) / Публ. Д. В. Иванова и А. Б. Шишкина // НЛО. 1994. № 10. С. 12.
- ⁵³ См.: [<http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f15.jpg>].
- ⁵⁴ См.: [<http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f14.jpg>] и [<http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f14v.jpg>].
- ⁵⁵ См.: [<http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f16.jpg>]. На основании этого автографа можно ввести конъектуру в пушкинодомский беловик, где в последней строфе сообщается, что Гебр может на скаку вонзять в лань «брод», что не имеет смысла, и заменить, как в римском варианте, его на «дрот». Несмотря на то что в оригинале нет указания на орудие, при помощи которого юноша способен ажитировать стадо оленей, именно дрот фигурирует и в переводе Г. Ф. Церетели: «В ланей, по полю

- бегущих целым стадом, он умеет / Дрот метнуть и, быстр в движеньи, вепря, что таится в чаще, / На рогатину взять смело». Иванов по ошибке написал *брод* вместо *дрот*, возможно, подсознательно помещая тавтологию на место запрещенной в антологическом стихотворении рифмы.
- ⁵⁶ См.: [http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f16v.jpg].
- ⁵⁷ Всего четыре листа, см. от [http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f17v.jpg] до [http://www.v-ivanov.it/archiv/opis-1/karton-4/p03/op1-k04-p03-f18v.jpg]. При этом публикация в НЛО открывается воспроизведением по другому автографу композитора первой страницы тех же нот уже без текстов, но с листом их рукописной обложки на итальянском (С. 11).
- ⁵⁸ НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 55. Ед. хр. 18. Л. 1–2.
- ⁵⁹ *Иванов Вяч.* Неизвестные стихотворения и переводы. С. 12.
- ⁶⁰ О создании этого общества в 1912 г. см. в мемуарах Л. В. Ивановой (Воспоминания. Книга об отце. М., 1992. С. 48); ср. также в недавно опубликованном домашнем стихотворении: «То не союз ли достохвальный, / Что носит титул музыкальный / „Эль-О-Эль“? ...» (*Глухова Е.* Вячеслав Иванов: биографический и творческий сюжет для марта 1911 года // Судьбы литературы Серебряного века и Русского зарубежья: Сб. статей и материалов. Памяти Л. А. Иезуитовой: К 80-летию со дня рождения. СПб., 2010. С. 77–78, см. также коррективы этой публикации в: [http://lucas-v-leyden.live-journal.com/136453.html]).
- ⁶¹ Как указывает Б. Снель, ионики а minoge и хориямбы — единственные песенные размеры, построенные по метру, которые не встречаются в разговорном стихе, но только в лирике, как в хоровой, так и в монодической. Античная теория учитывает также ионики а maioge («нисходящие»), но они никогда не встречаются чистыми строками, будучи изобретенными для разбивки метров на однородные периоды. Сохранилось начало одного стихотворения иониками Алкмана, в нем словоразделы следуют за каждым метром (стопой). У Саффо диереза появляется уже после третьего метра, и Алкей строит строфы из десяти иоников с частой диерезой (отметим, кстати, что сорок иоников Горация, как и у Иванова, распределены по четырем строфам). В культовых песнях в честь Диониса этот размер появляется вплоть до III в. до н. э. (*Снель Б.* Греческая метрика / Предисл. А. И. Зайцева. Пер. с нем. Д. Торшилова. М., 1999. С. 54–55). В связи с последним наблюдением укажем на первый стих «Чаровал я, волхвовал я» (II, 368) из стихотворения Иванова «Вызывание Ваха» из сборника «Эрос», служащий своего рода камертоном для остального текста: его вполне можно интерпретировать как попытку передачи ионического диметра.
- ⁶² *Зелинский Ф.* Заметки в области русской просодии и метрики (специально белого стиха) / Публ. П. Мишнера // Московский лингвистический журнал. 2006. Т. 9. № 1. С. 162.
- ⁶³ Алкей и Сафо. Собрание песен и лирических отрывков в переводе размерами подлинников Вячеслава Иванова со вступительным очерком его же. М., 1914. С. 71.
- ⁶⁴ Отметим, что в иониках из хоров трагедий Эсхила Иванов иногда также пользовался этим приемом (ср.: «Как ни будь скор», «И на то, перс» и др.). Здесь в передаче античного метра поэт достиг определенного совершенства: например, из 64 иоников из парода хора в трагедии Эсхила «Персы» лишь шесть представляют собой не логоэды, причем в последнем случае не раз используется и отсутствующая в нашем переводе из Горация комбинация из односложного и трехсложного слов (ср.: «Из асийских» или «На прама-терь»; *Эсхил.* Трагедии / Пер. Вячеслава Иванова. М., 1989. С. 18–20, об этом и схожих местах см.: *Забудская Я. А.* Дионисийство и трагедия: Эсхил в переводах Вячеслава Иванова // Вячеслав Иванов — творчество и судьба: К 135-летию со дня рождения. М., 2002. С. 144). Существенным будет также подчеркнуть, что графика этих фрагментов, когда стих состоит из одного ионика, идентична той, что использована в интересующем нас переводе, равно как и в упомянутом переводе из Алкея (только в переводе Иванова на один ионик больше). Не лишним будет напомнить, что в античной метрике ионик встречался в составе диметров и триметров (именно они использовались в хорах трагедий), а также тетраметров, усеченных (катаlecticеских, как галлиямб) или нет.

- Интересующее нас стихотворение Горация традиционно делилось на строфы по два диметра и два триметра или по два тетраметра и один диметр (см.: *Денисов А.* Основания метрики у древних греков и римлян. М., 1888. С. 143).
- ⁶⁵ Взгляд античника распознавал в первой строке пушкинского «Подражания Анакреону» («Узнают коней ретивых») versus Анакреонтеус, двоянный ионик с так называемым «переломом» (анакласисом, т. е. заменой хорей ямбом), характерный для корпуса античных подражаний легендарному греческому поэту (см.: *Зелинский Ф.* Заметки в области русской просодии и метрики. С. 163), в то время как современное стиховедение видит здесь лишь русский четырехстопный хорей с пиррихией на первой стопе. Отметим, что мысль о невозможности и даже ненужности эквиритмической передачи античных размеров средствами русского стиха возникала с не меньшей регулярностью, нежели стремление к их калькированию. Например, в отчете о собрании Общества ревнителей художественного слова 5 апреля 1916 г. В. Чудовский сообщал: «Прения несколько неожиданно приняли односторонний характер: почти все ораторы, а именно С. Маковский, Н. В. Недоброво, Б. В. Томашевский, Валериан Чудовский и В. К. Шилейко решительно ополчились против античных размеров, доказывая стеснительность их, эстетическую неоправданность и даже принципиальную невозможность в условиях русского языка. Ф. Ф. Зелинский, соблюдая беспристрастие руководителя прений, лишь очень сдержанно защищал точку зрения, для оправдания которой он так много сделал применением „подлинных“ размеров в своих переводах. Единственным сторонником античной метрики, изложившим свои доводы, оказался Сергей Радлов ...» (*Litotes*. Общества и собрания // Аполлон. 1916. № 4–5. С. 86, ср. близкую точку зрения: *Келлер В.* Античные размеры в русском стихосложении // Сирена. 1919. № 4–5. Стлб. 73–76). Кстати, на том же собрании А. П. Семенов-Тянь-Шанский прочел несколько своих переводов из Горация (собраны в итоговом издании «Из литературного наследия Андрея Петровича Семенова-Тянь-Шанского. Проза. Стихотворения. Эпиграммы» (Киев, 1996); интересующего нас нет). Возможно, именно с этим заседанием как-то связаны сделанные неустановленным автором несколько переводов из Горация, отложившиеся в архиве Иванова и датированные 3–4 апреля 1916 г. (ИРЛИ Ф. 607. № 334. Л. 39–40 об.).
- ⁶⁶ Определив в своей работе «Трактат о русском стихе» (М.; Пг., 1923) «йоническое» (в его огласовке) построение ритма в двусложном размере как сочетание пиррихия и спондея, Шенгели находил восходящий ионик, например, в строке «Мысль изреченная есть ложь» («ая есть ложь») (С. 37). Он выделил три возможных модуляции иоников в русских двусложных размерах, посчитал их и пришел к выводу: «...вообще редкий йоник не является все-таки явлением исключительным; что допускается он практикой русского стихотворства только в облике первой модуляции; что выносится он преимущественно в конце строки, т. е. когда метр подчеркнут первым полустипишем» (С. 47).
- ⁶⁷ См.: Античная поэзия в русских переводах XVIII–XX вв. / Сост. Е. В. Свиясов. СПб., 1998. С. 294–295. На сайте www.horatius.ru к материалам этого указателя на основе книги А. И. Воронкова и изданий последних лет добавлено еще пять переводов этой оды.
- ⁶⁸ Гофман М. Гимны и оды. СПб., 1910. С. 22. В отличие от ивановского перевода, здесь традиционная разбивка на строфы.
- ⁶⁹ См. в ее ретроспективных записях о тех днях в: *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. Документальные хроники. М., 2009. С. 271. Недавно обнаруженный инскрипт Гофмана В. К. Шварсалон на своем первом поэтическом сборнике, датированный 5 ноября 1907 г., позволяет несколько уточнить время их знакомства (см.: *Бусыгина Е. А.* Книга лирики «Эрос» Вячеслава Иванова в восприятии современников // Русская литература. 2012. № 2. С. 182). Попутно отметим, что его ключевая фраза, «Свет от Света», в третьем из шести стихотворений цикла Гофмана «Памяти Л. Д. Зиновьевой-Аннибал соединена с предсмертными словами писательницы: «В светлом гробе Свет от Света / Родился Христос» (Лебедь. 1908. № 3. С. 4).
- ⁷⁰ Кузмин М. Дневник 1908–1915. С. 21.
- ⁷¹ Там же. С. 30. См. письмо Гофмана к Шварсалон с описанием свидания с Острогой, Вебером, Нусбаум от 21 апреля 1908 г. (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 17. Ед. хр. 1. Л. 19–19 об.).

- ⁷² Из Швейцарии Гофман послал Шварсалон целый ворох писем и открыток, полных недоумения на молчание своей корреспондентки. См., например, послание из Chêne-Bougeries от 4 июня 1908 г.: «Не могу больше молчать — слишком Вас люблю, моя милая, дорогая, хорошая Вера, и, как безумный, жду писем из Крыма, но еще ни одного письма ни от кого не получил и начинаю беспокоиться о всех моих дорогих, горячо любимых друзьях, тем более что это молчание не вызвано моими глупостями (ибо теперь то были бы еще письма, а потом, когда Вы получите...) <...> Милая, дорогая Вера, напишите хоть два слова, хоть одно слово, хоть только один адрес, но, ради Бога, напишите скорее. Господи! как я Вас бесконечно, горячо люблю!» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 17. Ед. хр. 2. Л. 2; в тот же день он послал открытку и Иванову: «Милый, дорогой Вячеслав, сердце рвется к Вам и разрывается от любви к Вам и к Вере. Модест» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 61. Л. 13, на обороте фраза: «Простите меня»). На какой-то из его призывов Шварсалон все же откликнулась, так как в следующем письме, от 7 июня, Гофман благодарил ее за письмо. Несмотря на то что ответные письма В. К. Шварсалон, как и Иванова, неизвестны, а возможно, и не сохранились, в бумагах Шварсалон остались черновики двух (или трех) ее писем к Гофману осени и зимы 1907 г., а также переписанная ею записка Иванова к Гофману (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 16). Все они, начиная с обращения «Дорогой Модя», свидетельствуют о домашней близости адресата к осиротевшему семейству Ивановых.
- ⁷³ См. воспоминания об этом в дневниковой записи Шварсалон от 14 ноября 1909 г.: НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 46. Ед. хр. 52. В письме к брату Константину от 17 мая 1908 г. (датируется по штемпелю) из Судак Шварсалон по-свойски называет Владимира Казимировича Бобом и рассказывает о совместной прогулке с ним и сестрами Гердык на развалины генуэзской крепости (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 36).
- ⁷⁴ См. запись от 18 ноября в дневнике вернувшегося из отъезда Кузмина (со слов С. К. Шварсалона): «Вера рыдала. Модест хотел стреляться и т. п.» (Кузмин М. Дневник 1908—1915. С. 90). Письмо Гофмана к Иванову от 17 ноября 1908 г. из Петербурга должно быть поставлено в связь с этой ситуацией: «...о чем я вчера говорил с Вами так мучительно и колеблясь, открылось мне как совершенно ясное и безусловное, как только ушел от Вас (если бы не фактические препятствия, вернулся бы с полдороги). Прежде всего — я не только не буду молчать перед Верой, а все скажу ей и вот почему: для меня безусловно, что нет ничего ни плохого, ни тайного, чтобы я должен скрывать перед Верой (ведь выходит будто я прячусь, боюсь и хочу скрыть что-то темное от светлых лучей светлого, прекрасного солнца), и я думаю, что я оскорбил бы Веру, если бы молчал. Как только я увидел, что у меня нет никакой боязни и что все ясно и безусловно, так сейчас же в душе стало спокойствие, уверенность и чистая радость; и знание правды настоящей, радостной и солнечной, а не этой полуправды, полуфальши, которую я Вам вчера говорил. Ни о каких мучениях, тревогах и отсутствии непосредственности не может быть и разговору, раз так безусловно светло и свято. Говорю Вам всю правду, которую Вы можете сказать Вере (да я никогда и не скрывал ее, потому хотя бы, что не могу быть неправдивым с Верой), и она очень проста: я очень люблю Веру, дорогую милую, прекрасную, Солнце, люблю так же, как и Вас, но больше, интенсивно. Вера для меня та моя Высшая воля, которой я становлюсь гораздо выше себя, лучше себя. Верю — моя прекрасная во сто раз лучшая меня сестра. Солнце — видеть которое так глубоко радостно, такая радость чувствовать, что можешь просветиться от этого большого света, Солнца, которое над всем и освещает и горы и моря и равнины и смерть и сердце. Я люблю своих братьев и сестер, но больше всех их мою сестру Веру (Таврическую, конечно, а не Владивостокскую). И больше ничего. Это — правда, вся правда и полная правда. Я думаю, что Вера все это знает. Мне до слез обидно, что не скоро попаду к Вам, что не увижу Вас и Веры, мою дорогую и хорошую, передайте ей, по крайней мере, что я ужасно люблю ее и целую, что беспокоюсь о ее здоровье, режиме и работах и примите от меня крепкий, братский и дружеский поцелуй.» СОГЛАСЕН (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 16. Ед. хр. 61. Л. 21—22).

- ⁷⁵ Из опубликованного А. А. Кобринским черновика исповедального письма В. К. Шварсалон к Замятниной (предположительно 1910 г.) явствует, что поведение Иванова воспринималось как двусмысленное уже сразу после смерти супруги, что продолжилось позже во время их совместной ноябрьской поездки в Москву (для выяснения отношений с «Золотым руном»), см.: Кобринский А. А. Дуэльные истории Серебряного века: Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007. С. 339. Здесь же она называет три года, прошедшие со дня смерти ее матери, «адам». Напомним, что в последнее лето жизни Зиновьевой-Аннибал Вера, отделенная от других детей, несомненно, постепенно вовлекалась во внутреннюю жизнь супругов Ивановых. Так, она сообщила брату Сергею в недатированном письме: «Я тоже буду читать и заниматься латынью и поправлять корректуры Вячеславу!» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 38. Л. 6 об.), а в письме к М. М. Замятниной от 27 сентября признавалась: «У нас очень интересная жизнь тут в троим <так!> ...» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 17. Л. 10 об.).
- ⁷⁶ В таком ключе можно толковать его скопированную падчерицей записку к Гофману от 29 ноября 1907 г.: «Дорогой любимый мой. Писать вам вовсе не нужно. Ведь вы знаете, что я жив, и знаю, что вы живы, и, конечно, мы живы вместе. Люблю вас, целую, надеюсь на вас Вячеслав» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 16. 2 об.).
- ⁷⁷ Ср., например, запись в дневнике Кузмина от 9 августа 1909 г.: «Модест писал какой-то вздор о невесте, о том, что Вяч<еслав> на него сердится, что может выйти что-то непорядочное» (Кузмин М. Дневник 1908—1915. С. 158).
- ⁷⁸ В ее ретроспективных записях, сделанных по горячим следам после поездки, они по названиям своих учебных заведений названы «раичками» и «бестужевками» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 47. Ед. хр. 30. Л. 3).
- ⁷⁹ Уже в первый раз Шварсалон в ресторан пошла с курсистками Раевских курсов, чтобы побывать с Мейерхольдом. Этой политики она придерживалась и в дальнейшем, см., например, ее открытку к брату Константину, посланную, если судить по штемпелю, 14 июля 1910 г. из Флоренции: «Наша экскурсия уже кончилась и я проехала прямо из Патроса с Всеволодом Эмильевичем во Флоренцию, кот<орую> мы осматриваем уже третий день <...>» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 36. Л. 7). Показательно, что редкие упоминания Гофмана в ее дневнике сопровождаются, как правило, нейтральными или порой отрицательными эмоциями. Отъезд, как она сама указывала, состоялся 30 мая 1910 г. (в исследовательской литературе фигурировала и другая дата — 21 мая, см.: Богомолов Н. А. Из «башенной жизни» 1908—1910 годов // Башня Вячеслава Иванова и культура Серебряного века. СПб., 2006. С. 47, что, очевидно, является опечаткой, так как в более ранней работе того же автора упоминалась дата 31 мая: Богомолов Н. А. Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова. С. 107; ср. в дневнике Кузмина запись от 31 мая: «Вера уехала дружелюбно ...» — Кузмин М. Дневник 1908—1915. С. 214). Провожавший ее на Варшавский вокзал Иванов имел возможность попрощаться и с садившимся в тот же вагон Гофманом (см. в записях Шварсалон — НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 47. Ед. хр. 30. Л. 1). Отметим и еще один существенный момент в диспозиции действующих сил: вскоре (по дневнику Кузмина — 22 июня) после отъезда Веры появившаяся на башне Минцлова в начале июля уехала в Судак. Обстоятельства своего отбытия она так объясняла Ал. Чеботаревской: «Да, я никак не ожидала попасть в Судак — Когда вернулась из своей поездки на Север, я думала пробыть несколько дней в Петерб<урге>, <1 нрзб.> и потом совсем иначе провести Июль месяц — Но, как известно всем — всегда случается именно то, чего нельзя было ожидать — так и здесь... Через 2 дня после моего возвращения на „башню“, Вяч. Ив. получает телеграмму от Жени Герцк, о том, что „Евг<ения> Ант<оновна> Герцк> тяжело больна, страшно страдает, просит уведомить Анну Рудольфовну“ (это — текст телеграммы). Тогда я почувствовала, что мне необходимо поехать туда, немедленно. И с первым поездом, как только возможно оказалось — я уехала прямо в Судак, где нахожусь и сейчас, и думаю уехать отсюда числа 22—23—24 Июля, не раньше» (ИРЛИ. Ф. 189. № 118. Л. 1—2). После отъезда Минцловой из Судака Герцк писала той же корреспондентке: «Но мне хочется сказать Вам о том, как значителен был для меня этот приезд А. Р. Собственно, около больной она совсем не пригодна — не исходит от нее ни тишины, ни благодати, и это почувств<овала> сама Евг. Ант. (это между нами, конечно).

Меня она совершенно измучила, пот<ому> что ночью — единств<енное> время, когда не тревожили ни для болезни, ни для хозяйства — мне передавалось то страшное волнение, в кот<ором> А. Р. живет, и часто она приходила ко мне, то плача о Вяч<еславе> и доводя меня этим почти до безумия, то говоря бредовые слова о чем-ниб<удь> другом... Но несмотря на все это, я первый раз теперь здесь узнала ее внутреннюю сущность — ее подлинную пламенную религиозность <...>» и т. д. (ИРЛИ. Ф. 189. № 76. Л. 5 об.—6, см. также: *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик: Оккультные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000. С. 96, 208).

- ⁸⁰ Возможно, это повлияло на обострение отношений Иванова с М. Сабашниковой летом 1910 г. Вернувшись в июле 1909 г. от Штейнера в Россию, вторую половину года Сабашникова металась между самыми крайними эмоциями по отношению к Иванову. Ср., например, ее письмо к А. М. Петровой от 17 июля из Богдановщины: «Я вернулась в Россию. Решила это в один день. Поехала прямо в Петербург. Там видела Ан<ну> Руд<ольфовну> и И-ва. Там нашла друзей» — с гневным письмом к ней же от 16 октября (поскольку это канун годовщины смерти Зиновьевой-Аннибал, Сабашникова проставила 1907 год): «В Петербурге видела „этого уroda“, или идолище поганое, „неугомонного“ Вячеслава Иванова. Простите, ему меня, как я ему простила. Ему надо много прощать, иначе ему плохо придется. Это слепое дитя, со всяческими недостатками. Оно мне дорого по-прежнему, хотя вижу его иначе. С ним драться нужно, т. е. драться его нужно; а кто может его драть и любить, тот должен уж это делать изо всех сил. Я думаю, что мы с ним будем друзьями, хотя всегда будем драться» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 5. № 37. Л. 55 об.; 59 об.). Однако с начала 1910 г. она ощутила иные возможности в их отношениях, см. письмо к той же корреспондентке от 20 января 1910 г. (карандашная помета): «Мне больно, очень больно, что Вы пишете о В-ве. Если Вы любили много раз — вы никогда не любили. Есть одна любовь — одна на вечность. И если он не узнал, должен узнать, хотя бы ценой мук. Вспомните предвечное. Я его спасенье. М<ожет> б<ыть> не здесь. И хотя бы весь мир был против меня — ничего не изменит моего решения. Моя душа с ним и не оставит его. Это не „слабость“, это не „разогретое вчерашнее блюдо“. На земле м<ожет> б<ыть> нас разлучат, м<ожет> б<ыть> он не узнает, он ослеп; земных осуществлений искать не важно. Но я полагаю мою душу за него. И Бог видит, что здесь хочу одной правды. Не боюсь ни своего, ни его страдания, не боюсь гибели» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 5. № 38. Л. 4–4 об.). Отчеты о февральских встречах в этом эпистолярном вполне благостные, Иванов советует Сабашниковой устраивать свою карьеру, по башне гуляет «хорошенькая ящерица», кроме разве резкой реакции на желание писателя получить в подарок портрет Людвиг Квятковского: «... но он от меня больше ничего не получит. Вот» (Там же. Л. 11 об.). Очевидно, последняя фраза должна быть поставлена в связь с откликом Иванова на портрет Зиновьевой-Аннибал кисти Сабашниковой, который она через Минцлову передала Иванову летом 1908 г. (об этом эпизоде подробно см. в: *Обатнин Г. В.* Иванов-мистик. С. 214–215; ответное письмо Иванова от 21 августа ошеломило художницу, см.: *Азадовский К. М.* Маргарита Сабашникова в 1908 году (из писем к А. М. Петровой) // Параболы. С. 110). Однако уже в письме от 5 марта Сабашникова сообщает, что сбегала из атмосферы «башни», полной из-за присутствия Минцловой «всякими странными событиями»: «От В-ва я отошла, ушла совсем, отрясая прах от ног своих. И если бы оглянулась, обратилась бы в соляной столб. Я закрыла эту область души; и хотела бы до своей смерти не прикасаться. Бог с ним. Быть может, молитвы Лидии его спасут от заблуждений. Я больше не могу. А А<нна> Р<удольфовна> не видит, какой он, и он затягивает и ее» (Там же. Л. 15, почти теми же словами она говорила и в письме от 7 марта). Дальше все покатилось: из письма от 10 апреля мы узнаем, что Иванов стал настраивать против Сабашниковой посланного к нему вернуть книгу Квятковского, в открытке от 14 апреля из Рима она просит сообщить факты относительно Иванова («Не бойтесь, это уже не может еще огорчить меня, но это имеет большую важность сейчас именно, многое должно быть окончательно выяснено», видимо, имеется в виду соединение Иванова с Минцловой), из письма от 2 мая — что он ругает теософию, и, наконец, в письме с проставленной карандашом датой 5 июня, что «В-в обвиняет меня в смерти Лидии, и предупреждает тех людей, которые расположены ко мне, о моей „смертоносности

и колдовстве“» (Там же. Л. 22 об.; 24; 26; 27 об.; впрочем, в письме от 8 июня она жалела о своих словах и давала более сдержанную характеристику: «В нем много подъема, мужества и радости, он никогда не будничен, а вокруг все так серо» и т. д. — Там же. Л. 29 об.). Интересно, что о новом этапе отношений Иванова с Верой она сообщила Петровой только в мае 1911 г., связав: «Да, „законные жены“, как „законные падчерицы“ и пр. — это особая порода ...» КУПЮРА ЧАСТИ ФРАЗЫ (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 5. № 39. Л. 16).

- ⁸¹ В дневнике Кузмина указана дата 31 июля: «Вяч<еслава> не провожал. <...> Приехал в полов<ине> третьего, все спят, оставлен ужин, будто зимою, какая благодать: неужели оттого, что Вяч<еслав> уехал? Сразу выпятеро больше времени и воздух легче. Вот еще Вера, еще более тягостный персонаж» (*Кузмин М. Дневник 1908–1915* / Предисл., подг. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 229, см. также: *Богомолов Н. А. Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова* // *Euphora orientalis*. 2002. Т. XXI. № 2. С. 109). Письмо Герцык к Чеботаревской от 30 июля также содержит дату отъезда Иванова: «Сегодня он уезжает в Рим» (ИРЛИ. Ф. 189. № 76. Л. 6 об.), ср. сообщение в письме М. М. Замятниной к В. К. Шварсалон от 28 июля, что Иванов закончил и сдал в набор примечания к Дионису (т. е. к так и не вышедшему изданию «Греческой религии страдающего бога») и собирается в Рим. Третьим августа помечен почтовый штамп написанной на палубе парохода в Афины открытки Иванова к Л. В. Ивановой из Одессы в Ждани: «Сидим на палубе, Дорогая (так!) Лидюша, и пишем письмо. Пароход большой и на якоре неподвижен. В трюме страшная духота, мы забрались в лодку (спасательную), но нас оттуда выгнали. Буду спать на ящике на палубе. Жду от тебя известий в Афинах, не знаю твой адрес. Нежно, крепко целую. В<ячеслав> Мейерхольд целует» — НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 25. Л. 14, по ошибке попало в письма В. К. Шварсалон к сестре).
- ⁸² Ср. в письме Герцык к Ал. Чеботаревской от 29 августа: «Дорогая, Вы знаете сами, без слов, как горячо я Вам благодарна за Ваше письмо, за все, что Вы мне рассказали о В. И. Теперь все время не оставляет радостная мысль о том, что он в Риме и каждый день — в солнце и в вечных памятниках. И все же и теперь какая-то тревога за него — слишком я привыкла, что в его личной жизни (не в стихах, кот<орые> прекраснее, чем когда-либо) нарастает что-то страшное и непоправимое. Но не нужно думать и мыслями насыщать это!» (ИРЛИ. Ф. 189. № 76. Л. 8 об.).
- ⁸³ Например, приглашение стать секретарем «Ор» он относит к периоду после смерти Зиновьевой-Аннибал, в то время как известно, что это произошло до того, уже зимой 1907 г. (см. письмо Зиновьевой-Аннибал к В. Шварсалон от 21 января 1907 г.: «здесь вставляю 8-ую новость: у Ор есть секретарь, студент Модест Гофман, который секретарствовать будет и Вячеславу» — НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 24. Ед. хр. 25. Л. 8). Однако заслуживает внимания и мнение специалиста о его «феноменальной памяти» относительно деталей пушкинистики (см.: Письма М. А. Гофмана к Б. Л. Модзалевскому. Часть I. (1904–1921) / Публ. Т. И. Краснобородько, при участии В. Р. Гофмана // ЕРОПД на 2000 год. СПб., 2004. С. 181).
- ⁸⁴ Ср.: «В 1909 году я думал, что женюсь на Вере, хотя до меня и доходили слухи, которым я не верил, что Вячеслав Иванов стал мужем своей падчерицы; в 1910 году стало совершенно несомненным, что моей женитьбы никогда не будет» (Воспоминания о Серебряном веке. М., 1993. С. 377–378).
- ⁸⁵ Это не укрылось от рецензентов, например Н. Гумилева, который в краткой характеристике книги заявил: «Из какой-то газеты я узнал, что книга эта написана под влиянием поездки автора ее в Грецию» (Аполлон. 1911. № 5. С. 77). Ср. также печатный отчет о поездке: «Наш мистагог профессор Фаддей Францевич Зелинский взволнован не менее нас. Акрополь. Мы обнимаем колонны и гладим камень, лаская его трещины и раны. Далеко от всех стоит Мейерхольд. Его оригинальный профиль рисуется на синем небе. Дочь Вячеслава Иванова — в одно мгновение, как белка, ловкая взобралась на высокую стену Парфенона. <...> Пешком решили идти в Элевсис. Ведь пешком ходили афиняне на празднество Деметры.

По дороге Модест Гофман сочиняет и декламирует стихи» (*Н. Экскурсия в Грецию. Летом 1910 г. // Gaudeamus. 1911. № 2. 3 февр. С. 4*). В самом недалеком будущем В. Шварсалон смогла оценить экскурсии Зелинского, см. в ее недатированном карандашном черновике письма к М. М. Замятниной конца лета 1910 г.: «<...> мы [с В. Ивановым] третий день в Риме, приехали сюда 20 авг<уста>. Встретились во Флоренции, куда я приехала (по Вячеславиной телеграмме, данной из Австрии), на следующий день после него. Во Флоренции мы пробыли два дня <...> Ростовцевы оказались еще здесь до среды, так что вчера СМ [Софья Михайловна Ростовцева] нас водил<а> по развалинам гораздо толковее и подробнее, чем это делал Зелинский, и впечатление первое было немного головокружительно, сегодня она мне также общим обзором показала Ватикан <...>» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 18. Л. 2 об.). Отметим, что супруга известного историка уже однажды предлагала свои услуги в качестве гида по крепости Ай-Тодор и остаткам римского гарнизона, случайно оказавшись в Крыму одновременно с Ивановыми летом 1908 г. (см. ее письмо к Шварсалон от 16 июня в: *Бонгард-Левин Г. М., Вахтель М., Зуев В. Ю.* Михаил Иванович Ростовцев и Вячеслав Иванович Иванов: (Новые материалы) // *Вестник древней истории. 1993. № 4. С. 214*).

⁸⁶ Гофман М. Гимны и оды. С. 25–31, 39.

⁸⁷ Не исключено, что Гофман на самом деле помнил собственный инскрипт: «В день Преображения Господня 6 августа 1910 года» (Воспоминания о Серебряном веке. С. 378). Последний пока не разыскан, но сохранилось и ныне опубликовано письмо Гофмана к Б. Л. Модзалевскому, помеченное этой датой (6/19 августа 1910 г.) с обещанием зайти к нему завтра, и его публикатор справедливо предполагает, что Гофман именно тогда хотел подарить свой сборник старшему другу, хотя реальная надпись Модзалевскому помечена 10 сентября (ЕРОПД на 2000 год. С. 203–204). Репутация Гофмана как филолога и пушкиниста послужила возможной причиной того, что до сих пор эта датировка бралась на веру, попадая в научную литературу (см., например: *Кобринский А. А. Дуэльные истории. С. 331*).

⁸⁸ Со ссылкой на дневник Кузмина дата возвращения 1 ноября была обнародована в работе: *Богомолов Н. А. Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова. С. 114*. Запись, относящаяся к этому числу, непосредственно этой информации не содержит («У Вячеслава были какие-то уроды <...>»; Кузмин М. *Дневник 1908–1915. С. 244*), так что не исключено, что писатель мог вернуться и раньше. 15 ноября 1910 г. Герцык писала Ал. Чеботаревской: «Спасибо, дорогая и верная, за Ваше письмо о приезде В. И. и впечатление о нем. Как я рада, если он здоров, и весел, и „филолог“, и „реалистичен“! (у него это так не опасно!)» (ИРЛИ. Ф. 189. № 76. Л. 12).

⁸⁹ Воспоминания о Серебряном веке. С. 378. Отложившееся в фонде Иванова стихотворение Гофмана имитирует сафическую строфу (переписанный чернилами белой автограф явно для подношения):

М. М. Замятниной
Внимая глаз лучи мне милее солнца,
Светит в них любовь и улыбка Феба
Освещает Вас и дает улады
Мудрому сердцу
Ваша жизнь в трудах и печаль не сходит
С нежного чела и легла украдкой
Складкой на бровях, но в глазах глубоких
Тихая радость.
Вечный мир души боги Вам даруют —
Вечность в миг вместить и в немом прозреньи
Созерцать богов, недоступных взору,
В долгой молитве.
И забыв печаль, к новым снежным граням,
К новым небесам восходите твердо,
И в сердцах людских пробуждайте лаской

Имя Христово.

Приведем и второй текст из той же подборки (законченный карандашный черновик), с упоминанием неизвестных нам обстоятельств размолвки:

В стихах певучих и тягучих
Браниться с Вами не хочу
От разговоров едких, жгучих
За океаны улечу
И буду там на Солнце греться
Вздыхать и плакать, тосковать:
Куда от смертной скуки деться
И чьи альбомы мне марать?

ИРЛИ. Ф. 607. № 288. Л. 1, 2; отметим, что Замятнина разделяла неприятие семейством Ивановых эмоционального поведения Гофмана, ср. ее отзыв о нем в письме от В. Швар-салон от 6 августа 1909 г.: «...по-прежнему от всего вздыхает и отчего-то поет ...КУПЮРА КОНЦА ФРАЗЫ»; Кузмин М. Дневник 1908–1915. С. 633.

⁹⁰ ИРЛИ. Ф. 607. № 143.

⁹¹ Решение о зачислении Иванова в профессора античной литературы датировано 22 мая 1910 г., см.: Лаппо-Данилевский К. Ю. О преподавании Вячеслава Иванова на курсах Н. П. Раева // Русская литература. 2011. № 4. С. 76.

⁹² Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 166. Видимо, имеются в виду каталектические метры в строках «Ты резни / Полосни», «Поутру», «Во плену» и т. д.

⁹³ Чтение Щеголевой, состоявшееся на «башне» в апреле 1906 г., было, по мнению Зиновьевой-Аннибал, «так дивно, что я впервые понял<а>, что актер может читать лучше поэта. У меня чуть судороги не сделались от ее ритмики и трепещущей глубокой интерпретации, а также дивного глубокого голоса» (письмо к М. М. Замятниной — Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 185–186). По воспоминаниям А. Тырковой, для «башни» «Менада» «была полковая песня. Лучше всех справлялась с буйным темпом Менады Валентина Щеголева, жена известного литератора. Это была молодая актриса, очень изящная, с фарфорово-бледным лицом. Темные глаза смотрели печально. Точно она пугливо ожидала удара. На сцене я Щеголеву не видала, не знаю, была ли эта обаятельная женщина хорошей актрисой. Но знаменитую тогда Менаду никто лучше ее не читал. В контрасте между ее мягким, кротким обликом, ее женственной грацией и бурным оргиастическим настроением, которым проникнута Менада, была особенная, волнующая острота, заразительность, роковая обреченность. Мне думается, что именно ее передача создала славу Менаде» (Тыркова-Вильямс А. Тени минувшего: Вокруг Башни // Возрождение. Литературно-политические тетради. 1955. Театр. 4. Май. С. 84). Свой успех актриса повторяла и с эстрады, о ее выступлении на устроенном Н. Г. Чулковой в 1910 г. вечере в пользу политических ссыльных см. в ее мемуарах: «Она прочитала стихотворение Вяч. Иванова „Менада“. Она так хорошо читала эту столь трудную для чтения вещь, что благодарный автор посвятил ей по этому поводу целое стихотворное послание» (Чулкова Н. Воспоминания о Блоке // Блок и современность. М., 1981. С. 341). Именно «Мэнаду» Щеголева читала на Вечере новой поэзии и музыки 14 февраля 1908 г., в котором участвовал и сам поэт (печатную программу см.: ИРЛИ. Ф. 94. № 47. Л. 1–2, сводку откликов в: Кузмин М. Дневник 1908–1915. С. 585).

⁹⁴ Л. Д. Зиновьева-Аннибал писала 23 февраля 1906 г. М. М. Замятниной, что рецензия Герцык открыла самому Иванову многое в трагедии, см.: Богомолов Н. А. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. С. 170. См. также недатированное письмо Волошина к Сабашниковой предположительно начала зимы 1907 г.: «На днях Вяч. Ив. мне сказал: „Вы знаете, что М-lle Герцык очень близкая мне душа, которая написала статью о Тантале. Вы ее видели у Бердяева. Она мне уезжая неожиданно дала завет — культивировать дружбу с Вами. Что это для меня очень полезно. Я ее мнения очень ценю и уважаю“» (ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 3. № 111. Л. 54–54 об.).

⁹⁵ См.: [http://lucas-v-leyden.livejournal.com/142084.html].

- ⁹⁶ Отметим, кстати, что новый поэтический цикл был начат чуть ли не через день после отъезда Веры. См. в письме Замятниной к М. А. Бородаевской от 24 июля 1910 г.: «С 1-го июня он написал 40 стихов, так что образуется скоро целая книжечка; все мы упрощаем его и уговариваем издать отдельно эти стихи, а не присоединять к большой и без того его книге <...> [Иванов] думает уже теперь выехать из Петербурга приблизительно через неделю, т. е. в самом конце июля или самом начале августа, только как наладится набор печатания его примечаний, корректуры уже будут ему посылать за границу в Рим, где он думает преимущественно поселиться на то время, пока будет за границей; но он должен будет вместе с Верой обязательно вернуться к 15 октября, т. к. оказалось, что это крайний срок, до которого его отпустили с Раевских курсов, а теперь он уже не вольная птица» (цит. по машинописной копии в бумагах О. Мочаловой: РГАЛИ. Ф. 273. Оп. 2. Ед. хр. 14. Л. 6, 7).
- ⁹⁷ М. М. Замятнина исправно информировала В. К. Шварсалон о работах Иванова после ее отъезда. Так, в письме от 7 июня она сообщала, что Иванов «...каждый день писал по газетке, так что написал два цикла: один „о розе“ в 7 газет и другой об „из слоновой кости башне“ в 3 газетки (так!). Не знаю, какой начнет теперь цикл. Все эти газетки уже не войдут в „Cor ardens“»; 16 июня в Италию: «Стихов он написал уже целые 15, это все для Rosarium'a», и, наконец, 20 июля: «У Вячеслава уже 35 новых стихов Rosarium'a и начат рассказ в стихах» (цит. по: Богомолов Н. А. Из «башенной жизни» 1908–1910 годов. С. 49–51; пользуемся случаем внести поправку в комментарий к этой публикации: упоминаемая в последнем письме Персиц не Тамара Михайловна (обоснованное сомнение в этом см.: Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011. С. 279), с чьим издательством «Странствующий энтузиаст» Иванов сотрудничал гораздо позже (см. в этой связи его письмо к Луначарскому от 21 марта 1920 г.: НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 10. Ед. хр. 16), но одна из студенток Зелинского, которая пришла на «башню» рассказать о поездке в Грецию. Она упоминается в дневниковых записях Шварсалон: «Неприятно появилась О. Персец (так!) НЕ В УГЛОВЫХ? и Модест» — НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 47. Ед. хр. 30. Л. 2, скудные косвенные сведения о ней можно извлечь из письма О. Персиц от 18 февраля 1912 г. к В. К. Шварсалон (которую она величает по имени-отчеству!) с извинениями за то, что она не приехала в гости, не предупредив об этом. Письмо послано из St. Hilda's College Cheltenham, который она, впрочем, называет «большой протестантской богадельней» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 32. Ед. хр. 90. Л. 1 об.), и выражает надежду на скорый переезд в Кембридж, интересуясь под конец занятиями своей корреспондентки в семинарии Ф. Ф. Зелинского). Эти обстоятельства позволяют сделать предположение, что это та же Ольга Михайловна Персиц, переводчица А. М. Ремизова на английский язык (см. ее письма к писателю за 1913 – 1914 гг.: ИРЛИ Ф. 256. Оп. 3. № 149), встречи с которой, в реальности и в снах, зафиксированы в его дневнике 1917–1921 гг. (см.: Ремизов А. М. Взмывшая Русь. М., 2000. С. 434, 436, 452, 464, 479. Последнее письмо Замятниной отправлено в Ментону на Виллу Остроги именно этим местом помечены записи Шварсалон о поездке и именно оттуда Иванов ее вызвал телеграммой во Флоренцию, когда сам поехал в Италию (описание этого и встречи см. в его письме к Замятниной в: Богомолов Н. А. Из итальянских впечатлений Вячеслава Иванова. С. 110–111).
- ⁹⁸ Отметим, что Гораций был знаком В. Шварсалон не только потому, что был «домашним» поэтом Ивановых. Например, в письме к С. Шварсалону конца октября 1909 г. она сообщала о своих занятиях на Бестужевских курсах: «И вообще я как-то чувствую себя вышедшей из своей колеи и даже несколько пренебрегла курсами за это время теперь же взялась опять за дело и сразу навалилась работа: доклад для Ростовцева об историческом значении одной оды Горация, для кот<орой> нужно прочесть и сличить несколько греческих и латинских параллельных текстов, на это недели четыре» (НИОР РГБ. Ф. 109. Карт. 37. Ед. хр. 38. Л. 14–14 об., датируется на основании рассказа о выступлении Иванова на обеде в честь выхода первого номера «Аполлона», состоявшемся 26 октября, см. текст приветственной телеграммы участников к отсутствовавшему Бенуа: ОР ГРМ. Ф. 137. Оп. 2. Ед. хр. 1182. Л. 5).

О двух редакциях одного перевода Даниила Хармса

Олег Лекманов (Москва, НИУ ВШЭ)

Сопоставлению текста знаменитой стихотворной повести для детей немецкого поэта Вильгельма Буша «Плих и Плюх» с ее вольным переводом на русский язык, выполненным Даниилом Хармсом, посвящена очень хорошая статья Александра Кобринского¹. Но А. Кобринский (как и другие исследователи) почти не обращает внимания на многочисленные разночтения (всего их 30) между двумя редакциями хармсовского перевода: первой, напечатанной в № 8 (августовском) — 12 (декабрьском) журнала «Чиж» за 1936 г., и второй — вышедшей в 1937 г. отдельной книжкой в «Издательстве детской литературы». Цель нижеследующей заметки — восполнить этот пробел.

Сразу же отметим, что целый ряд поправок, внесенных Хармсом или самостоятельно, или по подсказке редактора издательства в текст «Плиха и Плюха», был призван исправить очевидные огрехи перевода.

Среди них бросаются в глаза, например, непреднамеренные тавтологии:

Будка. В будке Плюх и Плих².
(Журнальный вариант)

Снова в будке Плюх и Плих.
(Книжный вариант),

неловкие и/или вставленные лишь для заполнения места в строке обороты:

*И случайно, среди дела,
Вдруг в окошко поглядела.*
(Журнальный вариант)

*Вдруг в окошко поглядела
И от страха побледнела...*
(Книжный вариант)

Или:

*Пауль кнутиком взмахнул,
Брата кнутиком стегнул,
И при помощи салата
Разодрались оба брата.*
(Журнальный вариант)

*Пауль тоже рассердился,
Быстро к брату подскочил,*

В волоса его вцепился
И на землю повалил.
(Книжный вариант)

Иногда исправлялись строки, содержавшие логические неувязки:

И спасенные щенки
Вылезают из реки.
(Журнальный вариант)
Вылезают из реки,
А в руках у них щенки.
(Книжный вариант)

(Если щенки сами вылезают из реки, то зачем их было спасать?)

Или:

И на солнышко глядят.
(Журнальный вариант)
Вдаль задумчиво глядят.
(Книжный вариант)

(Если долго глядеть «на солнышко», заболят глаза.)

Несколько раз Хармсу приходилось переделывать нарочито неуклюжие обороты первоначального варианта перевода, явно призванные передать своеобразие стиля Буша. От этого текст стихотворной повести стал чуть более гладким, но и чуть менее обаятельным:

Было:

И с разбега в реку прыг!
И как рыбы в воду шмыг!

Стало:

И тотчас же с головой
Исчезают под водой.

Было:

Плих и Плюх, вскочив на стол,
Съели все и прыг под стол.

Стало:

Две собаки Плюх и Плих
Съели все за четверых.

Было:

Вдруг с размаху в речку — хлоп!
Телескоп и мистер Хопп.

— Кто-то шел как будто там, —
Молвил Фиттих сыновьям. —
Вдруг исчез. Но где же он?
Сон ли это, иль не сон?
Ну, конечно же, не сон —
Вон из речки лезет он.

Стало:

Вдруг о камень он споткнулся,
Прямо в речку окунулся.
Шел с прогулки папа Фиттих,
Слышит крики: «Караул!»
«Эй, — сказал он, — посмотрите,
Кто-то в речке утонул».

Наиболее же интересными кажутся нам поправки, выразительно демонстрирующие заключительный этап превращения Даниила Хармса в *настоящего* детского писателя путем вытравливания из текста «Плиха и Плюха» следов хармсовской «взрослой» поэтики. Превращение это совершалось под очевидным давлением редактора издательства, Натальи Леонидовны Дилакторской, в данном случае выступавшей в качестве блюстителя моральных и идеологических устоев советской литературы для самых маленьких.

Как известно, зазор между «взрослым» и «детским» творчеством Хармса очень велик. В частности, он создается за счет того, что в стихах и прозе «взрослого» Хармса особое место отводится эротике, а также кровожадным (связанным со всевозможными проявлениями жестокости) мотивам.

Однако в первом хармсовском варианте перевода «Плиха и Плюха», как это ни удивительно для 1936 г., нашлось место и тому и другому (*другому* — так даже с избытком).

Что касается «эротики», то в журнальном варианте Плих и Плюх в одной из глав дрались друг с другом не беспричинно, а из-за места поближе к очаровательной собачке «с красным бантом на груди» (как и в оригинале у Буша):

Вот приятели стоят,
В восхищении глядят:
На окне стоит собачка
С красным бантом на груди.
Плюх стоит немного сзади,
Плих, конечно, впереди.
А потом конечно Плюх
Оказался впереди
И глядит он на собачку
С красным бантом на груди.
Плих ворчит, на Плюха злится,

Плюх на Плиха зло косится,
Плих на Плюха зло глядит,
Из-под ног земля летит.
Плюх на Плиха нападает,
Плих, конечно, побеждает.
Плюх спасается бегом
И как пуля мчится в дом.

Из книжки собачка с красным бантом была беспощадно изгнана, а драка между Плихом и Плюхом теперь мотивировалась лишь их вздорным щенячьим нравом:

Но известно, что собаки
Не умеют жить без драки.
Вот в саду, под старым дубом,
Разодрались Плих и Плюх.
И помчались друг за другом
Прямо к дому во весь дух.

Тщательно вычищались из книжной редакции «Плиха и Плюха» все жестокости, отличающие, между прочим, не только журнальный вариант хармсовского перевода, но и саму стихотворную повесть Буша. Если же совсем избавиться от подобных сцен и слов не удавалось, они предельно смягчались и нивелировались за счет нового контекста.

Так, в первой редакции развернутый эпизод с мышкой начинался следующим образом:

Мышка, мышка в мышеловке:
Значит, смерть пришла воровке.

Из второй редакции страшное слово «смерть» было убрано (заодно Хармс устранил и повторение «мышка, мышка»):

Мышку, серую плутовку,
Заманили в мышеловку.

В первом варианте перевода утоплению Каспара Шлиха предшествовал разрыв сердца, а финальная строка стихотворной повести звучала намеренно двусмысленно — «конец» наставлял и «повести» и малосимпатичному персонажу:

Тут он вышел из засады,
И от злости и досады
Сердце лопнуло его.
Каспар Шлих воскликнул: — Ох! —
Испустил последний вздох,

Трубку выронил из рук
И свалился в воду вдруг.
Трубка медленно дымится,
Дыма облачко клубится
В виде маленьких колец.
Вот и все. Настал конец.

Во втором варианте Шлих только тонул, а двусмысленность из заключительной строки была устранена:

Каспар Шлих ногою топнул,
Чубуком о землю хлопнул,
Каспар Шлих рукой махнул —
Бух! И в речке утонул.
Трубка старая дымится,
Дыма облачко клубится.
Трубка гаснет наконец.
Вот и повести конец.

Но, пожалуй, самая интересная метаморфоза приключилась во второй редакции с тем эпизодом «Плиха и Плюха», где описывается обучение братьев Пауля и Петера в школе учителя Бокельмана.

В книжке этот эпизод выглядит так:
Очень, очень, очень, очень
Папа Фиттих озабочен...
«Что мне делать? — говорит, —
Голова моя горит.
Петер — дерзкий мальчуган,
Пауль — страшный грубиян,
Я пошлю мальчишек в школу,
Пусть их учит Бокельман!»
Бокельман учил мальчишек
Палкой по столу стучал,
Бокельман ругал мальчишек
И как лев на них рычал.
Если кто не знал урока,
Не умел спрягать глагол, —
Бокельман того жестоко
Тонкой розгою порол.
Впрочем, это очень мало
Иль совсем не помогало,
Потому что от битья
Умным сделаться нельзя.
Кончив школу кое-как,
Стали оба мальчугана

Обучать своих собак
Всем наукам Бокельмана.
Били, били, били, били,
Били палками собак,
А собаки громко выли,
Но не слушались никак.
«Нет, — подумали друзья, —
Так собак учить нельзя!
Палкой делу не помочь!
Мы бросаем палки прочь».
И собаки в самом деле
Поумнели в две недели.

А. Кобринский подробно сопоставил эти строки с оригиналом Буша и резонно отметил, что Хармс здесь сознательно исказил исходный текст: у немецкого поэта и Пауль с Петером, и Плюх с Плихом не поглупели, а, напротив, поумнели от побоев.

Но ведь в первой редакции перевода, напечатанной в «Чиже», все именно так и обстояло, хотя Хармс ощутимо смягчил жестокие подробности из оригинала Буша!

Процитируем соответствующий отрывок:
— Что мне делать? — крикнул Фиттих. —
Мало толку только бить их.
Пауль страшный хулиган,
Петер — тоже хулиган.
Я пошлю мальчишек в школу,
Пусть их учит Бокельман!
Бокельман учил мальчишек,
И недели через две —
— Пауль и Петер просто прелесть! —
Говорили хором все.
Плих и Плюх учились тоже,
И недели через две —
— Вот собаки, просто прелесть! —
Говорили хором все.

И в оригинале, и в «Чиже» процитированный фрагмент сопровождается иллюстрациями Буша. На первой из них Бокельман стоит с розгой перед умоляюще сложившими руки Паулем и Петером. На второй — уже сами Пауль и Петер порют розгами Плюха и Плиха. На третьей — Плюх и Плих вытянулись перед братьями по струнке, а в руках у Пауля и Петера все те же «воспитательные» розги.

Нельзя, впрочем, не обратить внимания на то обстоятельство, что во второй редакции перевода смакование жестоких подробностей в сравнении с первой исподтишка лишь усилено («Тонкой розгой порол» и проч.). А это

провоцирует поискать ответ на напрашивающийся вопрос: во вред или на пользу Даниилу Хармсу как писателю пошли категорические требования, выдвигаемые советской эпохой, а также тем сектором литературы, в котором он подвизался для заработка денег?

Впрочем, корректно ответить на такой вопрос в рамках филологической заметки возможным не представляется.

Примечания

¹ Кобринский А. А. О некоторых подтекстах одного хармсовского вольного перевода // История литературы. Поэтика. Кино. Сборник в честь Мариэтты Омаровны Чудаковой. М., 2012. С. 160–170.

² Здесь и далее курсив в цитатах мой. — О. Л.

К характеристике советского литературного быта (по материалам библиотеки А. Е. Крученых)

*Николай Зубков (Москва,
ВГБИЛ им. М. И. Рудомино)*

Алексей Крученых принадлежит к редчайшему, по крайней мере для русской культуры, типу — поэт-библиофил. Рядом с ним можно поставить разве что его современника и литературного антипода — Демьяна Бедного; гораздо характернее такие «бескнижные» (т. е. не имевшие своей библиотеки) люди, как Лермонтов или Хлебников. У тех немногих поэтов, которые все же собирали свои библиотеки целенаправленно, как Максимilian Волошин, они были не библиофильскими, а рабочими. Может быть, первоначально так было и у Крученых, но очень скоро он превратился в настоящего коллекционера. Однако собирал он не древности и раритеты, а книги и автографы современников. Его пример в то время был отнюдь не единственным (достаточно напомнить о коллекции А. К. Тарасенкова), но все же таких коллекционеров было немного. Как мы увидим, вполне библиофильской эту коллекцию назвать нельзя, поскольку она была заведомо текучей по составу, но хозяин воспринимал ее именно как коллекцию.

Книги Крученых, оставшиеся после его смерти, хранятся ныне в Российском государственном архиве литературы и искусства, но до сих пор это собрание специально не исследовалось. Характерно, что на большой конференции, посвященной поэту (Москва, 2011), о библиотеке не было сделано ни одного доклада. Воспоминания о Крученых [Свидетельства] описывают некоторые характерные черты ее формирования, но в общем сводятся к анекдотам. Появившееся недавно описание автографов из библиотеки Крученых [РГАЛИ: 48–120]¹ дает обширный, хотя и не вполне полный² материал для ее изучения. В этой статье пойдет речь о некоторых не вполне очевидных особенностях роли библиотеки Крученых в истории культуры советского времени.

Одна из характерных черт собрания Крученых — то, что оно (в отличие от тарасенковского) имело целью не полноту, а скорее качественную представительство: коллекционер собирал наиболее значительные, с его точки зрения, образцы современной литературы. Естественно, поскольку и сам он был человеком литературы, прежде всего это были книги близких к нему литераторов. До 1933 г., рубежного для советской литературы, с подбором собираемых авторов все ясно: это бывшие соратники по футуризму и другие писатели, поэты, отчасти филологи из левых групп. Более частные разногласия (например, ЛЕФа с конструктивистами) роли уже не играли. Но увидеть рядом с Н. Асеевым и И. Сельвинским С. Родова или других поэтов «Кузницы» было бы весьма неожиданно. (Одно исключение все же

есть, в подтверждение правила, что нет правил без исключений: это В. Казин.) Положение существенно изменилось к концу 30-х гг.

Необходимо учесть некоторые особенности общественного положения Крученых. С официальной точки зрения он был изгоем, не издававшимся, не работавшим и вообще неизвестно на каких правах (даже несмотря на формальное членство в Союзе писателей) существовавшим. Перепродажа книг (в том числе с автографами) была одним из главных источников его существования. И в то же время простой список авторов инскриптов в его библиотеке — всего около 200 имен — не только широк, но и говорит о достаточно прочных связях в литературном истеблишменте.

Достаточно естественно, что сохраняли связи с Крученых или старые друзья, как тот же Асеев, или авторы младшего поколения, уже успевшие войти в левовское окружение, как Л. Кассиль или С. Кирсанов, или даже люди, прежде находившиеся на периферии общения футуристического и постфутуристического круга, как И. Эренбург. Но уже менее тривиально появление в ряду дарителей Крученых Л. Леонова, К. Симонова и даже С. Маршака, хотя тот в молодости еще и был отчасти связан с левым искусством.

Последние имена показывают, как велико было расстояние в общественной иерархии между Крученых и некоторыми его дарителями. Сам он, как было сказано, всегда оставался на положении маргинала, К. Симонов же, по крайней мере до конца 50-х гг., стоял даже выше собственно литературной среды: он принадлежал к кругам правительственным³. Между тем дарственная надпись литератора литератору — это как минимум знак того, что получателя надписи считают коллегой [Рейтблат].

И все же всех перечисленных выше литераторов, а также многих других объединяет хотя бы то, что они имели репутацию писательской, а чаще всего и человеческой доброкачественности в интеллигентской среде. Они имели одних и тех же читателей, а потому силой вещей становились если не друзьями, то добрыми знакомыми и знакомили друг друга со своими знакомыми. В большинстве случаев если они сами и оставались «реалистами», то к экспериментам 1910–1920-х гг. относились сочувственно, а некоторые, как Леонов, и сами начинали как экспериментаторы.

Крученых в круг литературного истеблишмента стремился как коллекционер и, скорее всего, по всем своим вкусам, только как коллекционер. А вот *возможность* туда попасть ему давала, как можно предположить, усредненность, амальгамированность этого круга, возникшая с организацией Союза писателей и всей его инфраструктуры: ЦДЛ⁴, домов творчества, писательских дачных поселков и т. д. Тем не менее среди литераторов, конечно же, существовали свои «напряжения», какие-то из личные контакты делали слишком уж маловероятными. Инскрипты из библиотеки Крученых — один из источников, показывающих, что такие маловероятные события все же происходили⁵. Некоторые неожиданные контакты Крученых единичны, другие достаточно регулярны.

Один из таких регулярных контактов объяснить легко: это контакт с С. Михалковым. Во-первых, этот писатель и сам был, насколько можно судить, очень легок на общение с самыми разными людьми; во-вторых, Кру-

ченых был с ним связан через Н. Кончаловскую. С ее отцом Крученых не прерывал приятельских отношений, Кончаловский регулярно дарил ему каталоги своих выставок, в том числе в 1947 г. — «в память давно прошедших дней „Бубнового валета,“» [РГАЛИ: 88], а надписи Натальи Кончаловской говорят о еще более душевных отношениях — например, на посмертном издании стихотворений П. Васильева: «Дорогой Алеша, ведь этот гениальный шатун тебя очень любил!» [РГАЛИ: 61]. Каталог выставки 1947 г. подарила Крученых также Наталья Кончаловская с такой надписью:

На этой выставке я изображена трижды, Андрон дважды, Катенька четырежды, Сергей однажды. А родители еще много, много раз!⁶

К сожалению, осталось пока неопианным собрание детских книг из библиотеки Крученых, где находится более 100 инскриптов самого Михалкова (см.: [РГАЛИ: 13]). Понятно, почему эти отношения не прерывались и тогда, когда репутация Михалкова оказалась существенно испорченной.

Но есть и более странные, на взгляд из сегодняшнего дня, случаи. Можно, например, отметить не слишком выразительные, но несколько выходящие за рамки чисто формальных надписи двух старых врагов ЛЕФа: Демьяна Бедного и А. Безыменского [РГАЛИ: 57]. Еще удивительнее, что в коллекции Крученых сохранились три экземпляра сочинений С. Бабаевского (два — повести «Гусиный остров» и один — романа «Кавалер Золотой звезды», см.: [РГАЛИ: 56]), надписанных в один день: 23 февраля 1948 г. Даже если эта встреча была единственной, важно отметить, что она вообще была — притом что оба литератора друг для друга должны были быть абсолютно одиозны. В библиотеке Крученых есть также несколько весьма дружеских надписей от С. Васильева (автора антисемитской поэмы «Без кого на Руси жить хорошо»), причем последние из них относятся к оттепельному времени, когда все идеологические репутации уже вполне устоялись [РГАЛИ: 61–63].

Но самым интересным из вкладчиков библиотеки Крученых кажется человек как раз весьма достойный и все же такой, появления которого в ней ожидать было трудно: М. Исаковский.

Надписи Исаковского, сделанные для Крученых, кратки; в первых из них использована даже официальная форма «тов. Крученых» — и это примечательно, поскольку в большинстве случаев Исаковский в письмах и инскриптах был довольно многословен⁷. В то же время их достаточно много [РГАЛИ: 82] — возможно, публикация не исчерпывающая. Видно, что отношения двух поэтов были если не близкими, то достаточно регулярно — притом что никаких точек пересечения между ними обнаружить нельзя.

Литературная позиция Исаковского связана с противопоставлением себя модернизму, в том числе и официально одобренному (Маяковский). Его высказывания на эту тему более или менее завуалированы, но поддаются расшифровке. Ясно, например, что заглавие его статьи к 50-летию Твардовского (1960) «Наш лучший поэт» [Исаковский 4: 24] содержит скры-

тую полемику со знаменитой резолюцией Сталина⁸. Легко прочитываемые намеки на ту же резолюцию есть и в статье к 60-летию Твардовского (когда вся обстановка вокруг поэта была уже другой), причем Исаковский считает нужным напомнить:

Александр Трифонович Твардовский безусловно самый крупный, самый одаренный из всех нас, русский поэт. Мне уже приходилось писать об этом [Исаковский 4: 24].

В одном из писем Твардовскому из чистопольской эвакуации [Исаковский 5: 52–53] высказано неодобрение московским поэтам, читающим свои «ранние», т. е. намеренно, по мнению Исаковского, оторванные от «сегодняшнего дня» стихи. Можно предположить, что среди участников этого вечера был Пастернак и уж почти наверняка — Асеев. Исаковский чувствовал себя в этой среде чужим (насколько можно судить по описи его архива — РГАЛИ, ф. 1373; сам архив пока закрыт для исследователей), никто из нее не был его постоянным корреспондентом, а значит, и близким приятелем.

Однако Исаковский, кажется, единственный деревенский поэт, даривший книги Крученых: ни Твардовского, ни Н. Рыленкова, ни тем более А. Прокофьева среди дарителей не обнаружено. Пожалуй, только все тот же Тарасенков как-то мог связывать Крученых с Исаковским (возможно, еще и А. Яшин).

Тарасенкова с Исаковским связывало многое. Между прочим, они были не только земляки, но и почти коллеги по первому ремеслу: Исаковский — наборщик, Тарасенков — переплетчик. Но важно, что Тарасенков был собирателем не только изданных поэтических книг, но и литературского фольклора. В частности, или для Тарасенкова, или даже по его почину Исаковский составил два сборника «Домашних стихов» — эпиграмм и других неподцензурных стихотворений, переписанных (очень красиво) на машинке самим автором в двух экземплярах: один для Тарасенкова, другой для себя, с выходными данными «Москва, Тарасениздат». В архивном фонде Тарасенкова в Гослитмузее сейчас хранится второй сборник, составленный в 1954 г. (РО ГЛМ. Ф. 410. Оп. 2. Ед. хр. 124). Тарасенковский экземпляр первого сборника (1952), видимо, остался пока в части архива, не переданной на государственное хранение. Кроме того, в Литмузее хранятся еще три таких же сборника: Безыменского, Льва Никулина и Зиновия Паперного. Существование «Домашних стихов» не было большим секретом, а потом некоторые из этих эпиграмм сам Исаковский счел нужным и смог включить в собрание сочинений, но о них не упоминается в опубликованных (явно очень ретушированных) мемуарах [Воспоминания].

Но таким же собирателем литературского фольклора был и Крученых. Часть материалов подобного рода отложилась и в библиотеке: в некоторых сборниках пародий, шаржей и эпиграмм [РГАЛИ: 52, 59–61, 63–65] авторы и адресаты приписывали свои комментарии и дополнения, иногда переходившие даже в полемику. В дискуссии на страницах сборника С. Васи-

льева «Взирая на лица» (1954) участвовал и Исаковский: он прокомментировал эпиграмму на себя, а на следующей странице вписан такой текст:

Из книги «Домашние стихи» М. Исаковского, изд. А. К. Тарасенковым (Тарасениздат). — М., 1952, тираж 2 экз.:

А. Корнейчуку, пьеса которого «Калиновая роща» уже в пятнадцатый раз передается сегодня по телевизору

Ваш талант я, право, не порочу,
Но приходит мысль по вечерам:
Чтоб смотреть «Калиновую рощу»,
Надо выпить этак двести грамм.
Двести грамм. И даже лучше с гаком.
Триста тоже будет ничего:
В Вашей пьесе все покрыто лаком
И полезно спиртом смыть его.

27 октября 1951 г.

Переписал издатель А. Тарасенков

4/IV.55

С подлинным верно

М. Исаковский

20/III 57 г.

Сама по себе эпиграмма одного орденоносного автора на другого — конечно, не криминал, тем более после 1953 г.⁹ Но письменное указание на существование самиздатского сборника, хотя бы и в двух экземплярах — это даже в самое «теплое» время 1957 г. и даже самому привилегированному писателю могло стоить по крайней мере нервозности. Исаковский счел нужным и возможным пойти на это именно в библиотеке Крученых.

Вслед за этой эпиграммой вклеен листок с таким диалогом:

Наверно, критик Озеров
Рожден от двух бульдозеров.
Где карандаш его пройдет,
Там ни былинки не растет.
Кажется, это Исаковского
29/III 57 В. Субботин

Это сочинил не я. Но, кстати сказать, я знаю другой вариант, который тоже сочинил не я:

Литературный критик Озеров
Произошел от двух бульдозеров:
Где карандаш его пройдет,
Там ни былинки не растет.
М. Исаковский
8/IV 957¹⁰.

Обратим внимание, что между датами приписок Исаковского интервал примерно в три недели, т. е. его встречи с Крученых действительно были не единичными и не редкими.

Итак, весьма известный, орденоносный и титулованный литератор с достаточно определенной (и заслуженной) читательской репутацией озабочен сохранением для истории не только явной, но и скрытой стороны своей работы — и ради этого или в связи с этим вступает в общение с литератором-изгоем, который по всем другим критериям ему чужд. Но большая частная коллекция становится для писателя своего рода резервным фондом по сравнению с коллекцией публичной.

Вместе с тем не совсем понятно, зачем было так усердно поддерживать Крученых или Тарасенкова тем авторам, чьи книги гарантированно попадали в Ленинскую и Публичную библиотеки по обязательному экземпляру. Справедливо, но недостаточно объяснять это тем, что Крученых дарили книги из филантропии, а Тарасенкову — по дружбе. В таком случае остается непонятным, почему в дарственных надписях тому и другому так часто подчеркивается значимость попадания экземпляра именно в эту коллекцию. Вероятнее всего, дело в том, что в частной коллекции экземпляр (тем более подписанный) перестает быть обезличенным. Книга советского писателя в библиотеке свидетельствует о его *официальном* признании, та же книга на полке Крученых говорит о ее участии также и в *неофициальной* литературной жизни.

У библиотеки Крученых, в отличие от тарасенковской, была еще одна особенность: Крученых не только собирал книги с дарственными надписями, но и торговал ими. Поэтому когда автор инскрипта оговаривал, что книга дарится «для коллекции», это имело особый смысл — запрета на перепродажу. Тот же Исаковский, например, нередко делал надписи: «Тов. Крученых — для его собрания», «А. Крученых на хранение», — но на одном из изданий очень характерная надпись: «А. Крученых — на его усмотрение». Таким образом, одни экземпляры приобретают как бы музейный статус, другие просто повышают свою стоимость. Для меня важно подчеркнуть, что музейность экземпляра и, следовательно, всего собрания дарителями осознавалась. Более того, многие надписи на книгах Крученых, собственно, не дарственные, а имеют характер комментария к изданию, т. е. сразу приобретают характер архивного материала. Приведем только один из многих примеров — надпись Вс. Иванова на иркутском издании «Бронепоезда 14-69» 1936 г.: «Вижу и книгу, и себя такого впервые! Что делает А. Крученых! Чудеса. Вс. Иванов 16 дек. 1939 года» [РГАЛИ: 78]¹¹. В других случаях комментарий сочетается с дарственной формулой, например: «Это мои первые военные стихи, пусть они войдут в Вашу коллекцию, дорогой Крученых. М. Алигер. 26/II 47 г.» [РГАЛИ: 48].

Поскольку Крученых собирал не только адресованные себе книги, но и вообще автографы, иногда знакомые передаривали ему книги других авторов с их инскриптами себе. Насколько это было часто, невозможно установить, но не может быть случайностью, что приблизительно не менее четверти в собрании книг Крученых с надписями разным лицам подарено близким

знакомым собирателя, зато те, кто сам надписывал ему книги, здесь дарителями выступают довольно редко. Однажды передаривание удостоверено самим автором: Н. Кальма подарила свою повесть о Маяковском «Большие шаги» Асееву, а два года спустя надписала этот же экземпляр еще раз: «Алексей Елисеевич Крученых получил эту книгу без моего ведома. Теперь отдаю ее ему с ведома моего» [РГАЛИ: 84]. Но интереснее всего такие случаи, когда у Крученых оказывались книги, лично дорогие для других людей. Так, у него сохранился экземпляр сборника Исаковского «Наказ сыну», который жена А. Яшина посылала ему на фронт, о чем говорят ее и его надписи. Видимо, позже на титульном листе того же экземпляра расписался и автор [РГАЛИ: 122]. Другой пример — экземпляр сборника Я. Смелякова «Дорога» с почти откровенно любовными надписями автора Л. Либединской (Толстой) и ее надписью на обертке: «Я. Смеляков — мне. Л. Толстая» [РГАЛИ: 126]. Это лишний раз подтверждает, что для многих библиотека Крученых была архивохранилищем, куда передавались ценные экземпляры.

Все это говорит о том, что сталинская политика смешения всех писателей в одну кучу первоначально дала плоды быстрые и неплохие. Конечно, существовала литературная борьба, как надковерная, так и подковерная. Конечно, личная дружба и вражда во многом определялась взглядами людей. И тем не менее в 1930—1950-е гг. как никогда раньше и позже в советское время, существовали такие площадки, на которых эти различия нивелировались — а значит, разные языки, существовавшие в культуре, могли пересекаться без тех смертоносных последствий, которые были неизбежны в официальной атмосфере проработок и навязанных псевдодискуссий. Видимо, частная книжная коллекция могла быть одной из таких площадок.

Когда же зона свободы расширилась, но не стала преобладающей, литераторы четко поделились на исключенияемых и исключающих, а потому представители разных ветвей культуры стали утрачивать интерес друг к другу как к реальным людям. Свидетелем такого раскола стало уже и наше поколение. Крах официальной идеологии его лишь закрепил, и он продолжается до сих пор, но именно поэтому для изучения быта сталинской эпохи точка зрения ни одной из нынешних сторон, очевидно, не даст вполне адекватного языка описания.

Примечания

- ¹ В составе собрания Крученых сохранились также небольшие фрагменты других библиотек, в том числе В. Б. Шкловского, Б. Л. Пастернака, а также семьи Бальмонтов — Бруни и (что представляет собой отдельный любопытный сюжет) известного до революции журналиста и политика, а позднее скромного редактора И. В. Жилкина.
- ² См. предисловие составителя [РГАЛИ: 12]. Автор этих строк участвовал в издании как библиографический редактор и автор вступительной статьи, но не имел отношения к отбору материала.
- ³ Характерна фраза из беллетризованных мемуаров, относящихся уже к 1960-м гг., ставящая именно эти два имени: «На поэта Крученых ЦДЛ-овская obsluga неизменно

- смотрела свысока, чуть ли не с презрением: мол, ходят тут всякие. И она же подобострастно кланялась Симонову» [Андреева]. Сам Симонов, хотя и гораздо ранее, считал нужным уверить Крученых в своем «добром чувстве» [РГАЛИ: 104]. Может быть, впрочем, не случайно эта надпись близко совпадает по времени с приемом Крученых в Союз писателей (1942).
- ⁴ Именно возможность обедать в столовой ЦДЛ спасала Крученых от голодной смерти в годы войны и, разумеется, сильно помогала ему и затем.
 - ⁵ Другой выдающийся библиофил, Тарасенков, был в этом смысле еще более колоритной фигурой: он мог дружить (в полном смысле слова) одновременно с Безыменским и Ольгой Берггольц, с Лилей Брик и Анатолием Софроновым и т. п. Сравнительная характеристика Крученых и Тарасенкова могла бы стать темой отдельного небезынтересного исследования. Между собой у них также были весьма добрые отношения; помимо фрагмента переписки сохранилась, например, надпись Крученых Тарасенкову на экземпляре «Четырех фонетических романов»: «А. Тарасенкову сейфу музея и другу от Разбойника А. Крученых» [Автографы: 41].
 - ⁶ Как видим, нет в этом списке Никиты, которому тогда было полтора года.
 - ⁷ Ср., например, его опубликованные надписи Тарасенкову: [Автографы: 35], особенно № 207.
 - ⁸ Как отмечено в комментарии к указанному изданию, в газете статья была опубликована под заглавием «О любимом поэте». Первоначальное (судя по всему) заглавие было восстановлено Исаковским во всех прижизненных сборниках статей и собраниях сочинений.
 - ⁹ Корнейчук и раньше был, видимо, частым предметом насмешек. Например, в рукописном сборнике Безыменского, составленном в конце 1940-х или самом начале 50-х гг.:
В академии наук
Заседает Корнейчук.
Все меняется на свете,
Но бессмертны жопы эти (РО ГЛМ. Ф. 410. Оп. 2. Ед. хр. 122. Л. 85).
 - ¹⁰ Как выяснилось, эта эпиграмма принадлежит Паперному и также сохранилась в архиве Тарасенкова — в такой (авторской) редакции:
Редактор Виктор Озеров
Рожден от двух бульдозеров.
Где карандаш его пройдет,
Там и травинки не растет (РО ГЛМ. Ф. 410. Оп. 2. Ед. хр. 125. Л. 4 об.).
 - ¹¹ В этом случае Иванов забыл, что видел книгу точно не впервые, потому что в марте 1937 г. уже надписывал ее тому же Крученых.

Литература

- Автографы — Автографы советских поэтов из коллекции А. К. Тарасенкова. М., 1981.
- Андреева — Андреева Ю. Ближнее море. СПб., 2011.
- Воспоминания — Воспоминания о М. Исаковском. М., 1986.
- Исаковский — Исаковский М. В. Собр. соч.: В 5 т. / Сост. А. Исаковская. М., 1981—1982.
- РГАЛИ — Советский художественный авангард: Инскрипты книжного собрания РГАЛИ. М., 2012. Вып. 1.
- Рейтблат — Рейтблат А. И. К социологии инскрипта // От Кибирова до Пушкина: Сб. в честь 60-летия Н. А. Богомолова. М., 2011.
- Свидетельства — Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост. Сергей Сухонаров. München, 1994 [http://www.vtoraya-literatura.com/pdf/kruchenykh_v_svidetelstvakh_sovremennikov_1994.pdf].

«Доктор Живаго»: художественный язык романа и язык интерпретации

Константин Поливанов (Москва, НИУ ВШЭ)

Роман Бориса Пастернака «Доктор Живаго» за свою уже более чем полувековую историю многократно привлекал внимание интерпретаторов. Прочтения и объяснения как романа в целом, так и отдельных его фрагментов предлагались сначала в отзывах читателей и критиков, а затем в многочисленных исследованиях.

В драматической истории восприятия романа существенную роль сыграла «внутренняя» рецензия редколлегии журнала «Новый мир» 1956 г., в которой обосновывался отказ от публикации. Отзыв был опубликован 25 октября 1958 г. в «Литературной газете», после объявления о присуждении Пастернаку Нобелевской премии по литературе, под заголовком «Письмо членов редколлегии журнала „Новый мир“ Борису Пастернаку» и послужило «сигналом» к началу печатной травли автора и его романа.

Этот обширный текст хоть и представляет собой развернутую и агрессивную политическую интерпретацию «Доктора Живаго», интересен не только как факт советской политической истории. Отдельные положения новомирского отзыва можно соотнести с другими характеристиками и оценками романа. Интересно также, в какой степени точка зрения редколлегии расходилась с представлениями автора о своем произведении и в конечном счете — с «художественным языком» текста.

История возникновения этого «Письма», имена его инициаторов и цели, которые ими преследовались, подробно описаны в письме в ЦК КПСС 7 декабря 1957 г. главного редактора журнала «Новый мир» Константина Симонова:

В первых числах сентября 1956 года пять членов редакционной коллегии журнала «Новый мир» (Федин, Лавренев, Агапов, Криницкий, Симонов), прочитав предложенную журналу рукопись романа Пастернака, написали автору письмо, в котором подробно излагались мотивы отклонения рукописи. Письмо это, объемом в тридцать пять страниц, было написано с широкой аргументацией всех политических пороков романа с тем, чтобы в случае появления романа в зарубежных издательствах можно было бы при помощи публикации этого письма предпринять одну из возможных контрмер. Сама идея написания этого письма возникла при совместном обсуждении этого вопроса с товарищами Поликарповым и Сурковым в Отделе культуры ЦК КПСС [Документы: 89—90].

Цитируемое письмо Симонова было написано уже после выхода романа в Италии и в преддверии появления французского перевода, когда крем-

левские идеологические чиновники и руководство Союза советских писателей обсуждали возможность публикации отзыва в западной коммунистической прессе для обозначения советской позиции по отношению к тексту Пастернака:

Сейчас, когда роман только что опубликован в Италии, и почти одновременно, в декабре, в Венеции состоится очередная встреча «Европейского общества культуры», на которую приглашены, и очевидно поедут, наши писатели.

Можно предполагать, что на этой встрече наши противники постараются активно использовать против нас выход романа Пастернака на итальянском языке.

Мне кажется, что в этих условиях было бы целесообразно, чтобы во время этой встречи один из беспартийных писателей старшего поколения, подписавший в свое время письмо к Пастернаку, К. А. Федин или Б. А. Лавренев, передал от себя для опубликования в итальянской коммунистической или социалистической печати письмо Пастернаку, выражавшее мнение о его романе, сложившееся уже полтора года назад у нескольких известных советских писателей.

Мне кажется — было бы особенно хорошо, если бы это мог сделать К. А. Федин, в свое время не только участвовавший в коллективном редактировании этого письма, но и своей рукой вписавший в него несколько наиболее резких страниц... [Документы: 90].

Таким образом, Симонов специально выделяет те «обвинительные» положения, которые принадлежали Константину Федину, давнему соседу Пастернака по Переделкину, знакомому с текстом романа задолго до 1956 г. (Пастернак давал ему читать главы романа в начале 1950-х). В октябре 1958 г., сразу после объявления решения Нобелевского комитета, он пришел к Пастернаку с настойчивой рекомендацией отказаться от премии, причем пришел не столько по своей инициативе, сколько по настоянию уже упоминавшегося секретаря ЦК КПСС Поликарпова, который на даче у Федина дожидался результата переговоров. Поликарпов, как показывают материалы, был едва ли не главным «куратором» из ЦК судьбы «Доктора Живаго».

Если судить по записи в дневнике К. И. Чуковского, то Федин характеризовал ему роман как «чрезвычайно эгоцентричный, гордый, сатанински надменный» [Чуковский: 240]. Из соединения двух этих указаний можно предположить, что перу Федина принадлежит фрагмент, где идет речь о высокомерии Юрия Андреевича по отношению к своим друзьям. Причем нетрудно догадаться, что, в большой степени отождествляя героя романа и автора, Федин видел в этом высокомерное отношение не только к себе, но и практически ко всему писательскому «сообществу». Вот что мы читаем в разбираемом тексте:

Личность Живаго для Вас есть высшая ценность. Духовный мир доктора Живаго есть высшая ступень духовного совершенства, и, во имя того, чтобы

сохранилось это высшее духовное достижение и его жизнь, как сосуд, заключающий эту ценность в себе, — во имя этого позволительно преступить все.

Однако в чем же, в конце концов, заключается содержание высшей духовной ценности доктора Живаго, что такое его индивидуализм, защищаемый им страшной ценой?

Содержание его индивидуализма — это самовосхваление своей психической сущности, доведенное до отождествления ее с миссией некоего религиозного пророка.

Живаго — поэт, не только врач. И чтоб убедить читателя в реальном значении его поэзии для человечества, как он сам ее понимает, Вы заканчиваете роман сборником стихов своего героя. Вы жертвуете при этом лучшую долю личного своего поэтического таланта избранному Вами персонажу, чтобы возвеличить его в глазах читателя и, вместе с тем, как можно больше сблизить его с самим собой.

Чаша страданий доктора Живаго на земле испита, и вот его тетрадь — завещание будущему. Что мы в ней находим? Кроме уже опубликованных в печати стихов, здесь особый смысл для понимания философии романа приобретают стихи о крестном пути Христа на земле. Здесь слышится прямая переключка с духовным томлением героя, изображенным в прозаической части романа. Параллели становятся ясны до предела, ключ к ним дается физически ощутимо из рук автора в руки читателя.

В заключительном к роману стихотворении Живаго рассказывается евангельское «моление о чаше» в Гефсиманском саду. Слова Христа к апостолам содержат фразу:

«Вас господь сподобил жить в дни мои...»

Разве это не повторение уже сказанных доктором слов о своих «друзьях» — интеллигентах, поступавших не так, как поступал он: «Единственно живое и яркое в вас — это то, что вы жили в одно время со мною и меня знали?»

Весь путь Живаго последовательно уподобляется евангельским «Страстям Господним», и стихотворная тетрадь-завещание доктора заканчивается словами Христа:

«Ко мне на суд, как баржи каравана,

Столетия поплывут из темноты».

Этим завершается роман. Его герой, как бы повторяющий крестный путь на Голгофу, последним своим словом к читателю, как Христос, прорицает будущее признание сотворенного им на земле во имя ее очищения от греха.

Не в том ли состоял «крестный» путь Живаго, что доктор-поэт, вещающий свое «второе пришествие» и суд над человеком, в действительности презирал реального человека, возводя себя на недостижимый для смертного пьедестал? Не в том ли состояло призвание этого интеллигентского мессии, что ради спасения своего «духа» он убивал, предавал, ненавидел человека, мнимо сострадая ему лишь затем, чтобы возвысить себя над ним до самообожествления?

В этом, собственно, и заключается все содержание высшей духовной ценности доктора Живаго, его гипертрофированного индивидуализма. В сущности, доктор нисколько не осуществляет своей претензии на мессианство, потому что искажает, но не повторяет пути обожествляемого им евангельского пророка:

христианством на мрачной дороге доктора Живаго и не пахнет, потому что он меньше всего заботился о человечестве и больше всего о себе.

Так, под покровом внешней утонченности и нравственности вырастает фигура человека, в сущности своей безнравственного, отказывающегося иметь какие-нибудь обязанности перед народом и претендующего только на права, в том числе и на якобы позволительное для сверхчеловека право ненаказуемого предательства.

Ваш доктор Живаго, благополучно пройдя через Сциллы и Харибды гражданской войны, умирает в конце двадцатых годов, растеряв близких его сердцу людей, вступив в какой-то странный брак и изрядно опустившись. Незадолго до смерти в разговоре с Дудоровым и Гордоном (по Вашей воле представляющих старую интеллигенцию, пошедшую сотрудничать с Советской властью) он в их лице награждает эту интеллигенцию предсмертным злобным плевком.

И как только Вы не аттестуете здесь злосчастных собеседников Вашего Живаго, как только Вы не казните их за то, что они не заняли позиций сверхчеловека, а пошли вместе с революционным народом через все его бедствия и испытания.

Им и «не хватает нужных выражений», они и «не владеют даром речи», и «в восполнение бедного словаря по несколько раз повторяют одно и то же». Им и свойственно «бедствие среднего вкуса, которое хуже бедствия безвкусицы», они и отличаются «неумением свободно думать и управлять по своей воле разговором», они и «обольщены стереотипностью собственных рассуждений», они и «принимают за общечеловечность подражательность своих прописных чувств», они и «ханжи», и «несвободные люди, идеализирующие свою неволю», и так далее, и тому подобное.

И, слушая их речи, Ваш доктор Живаго, который, как Вы пишете, «не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением, или, как тогда бы сказали, духовным потолком эпохи», высокомерно думает о своих друзьях, пошедших служить Советской власти: «Да, друзья, о, как безнадежно ординарны вы и круг, который вы представляете, и блеск и искусство наших собственных имен и авторитетов. Единственно живое и яркое в вас — это то, что вы жили в одно время со мною и меня знали».

Мы Вам советуем внимательно перечитать эти слова, написанные Вами в Вашем романе. То, что они до смешного высокомерны, еще полбеды, но неужели Вы не чувствуете, что, кроме высокомерия, в них есть еще и низость! [Документы: 370—372]

Интересно, что слова о друзьях, смысл существования которых в том, что они «жили в одно время со мною и меня знали», задевали не только авторов новомирской рецензии (и, возможно, персонально Федина), но вызывали неодобрение Ахматовой (см.: [Тименчик: 300]).

Вероятно, среди «обиженных» «высокомерными» словами Живаго современников Пастернака могли бы быть и те, кого он сам упрекал в своей эпиграмме. Ее текст, несомненно, можно было также прочесть как текст высокомерный:

Друзья, родные, — милый хлам,
Вы времени прихлись по вкусу!
О, как я вас еще предам,
Глупцы, ничтожества и трусы.
Быть может? в этом божий перст,
И нет у вас другой дороги,
Как по приемным министерств
Упорно обивать пороги [Пастернак II: 265].

Впрочем, наверное, с не меньшим основанием в эпиграмме можно было увидеть и отчаянное одиночество поэта. Рецензенты (или именно Федин) разглядели в словах Живаго повторение слов Христа из стихотворения «Гефсиманский сад». Мы позволим себе чуть большую цитату из текста стихотворения:

В конце был чей-то сад, надел земельный.
Учеников оставив за стеной,
Он им сказал: «Душа скорбит смертельно,
Побудьте здесь и бодрствуйте со мной».

Он отказался без сопротивления,
Как от вещей, полученных взаймы,
От всемогущества и чудотворства,
И был теперь, как смертные, как мы.

Ночная даль теперь казалась краем
Уничтоженья и небытия.
Простор вселенной был необитаем,
И только сад был местом для житья.

И, глядя в эти черные провалы,
Пустые, без начала и конца,
Чтоб эта чаша смерти миновала,
В поту кровавом он молил отца.

Смягчив молитвой смертную истому,
Он вышел за ограду. На земле
Ученики, усиленные дремой,
Валялись в придорожном ковыле.

Он разбудил их: «Вас Господь сподобил
Жить в дни мои, вы ж разлеглись, как пласт.
Час Сына Человеческого пробил.
Он в руки грешников себя предаст» [Пастернак IV: 547–548].

Здесь в горьких словах упрека ученикам («вы ж разлеглись, как пласт») трудно найти проявление высокомерия, а не увидеть мучительного одиночества перед лицом приближающейся страшной смерти.

С тем же обличительным пафосом рецензенты пишут и об эпилоге романа:

Правда редко бывает спутницей озлобления, должно быть, поэтому ее так мало и на тех страницах, где Ваш доктор Живаго заканчивает свой жизненный путь, и на страницах следующего за этим эпилога, написанного, как нам кажется, очень ожесточенной и очень поспешной рукой, настолько поспешной от ожесточения, что эти страницы вообще трудно числить в пределах искусства [Документы: 372].

Не представляется возможным однозначно реконструировать, какие именно места эпилога были столь неприемлемыми для рецензентов, но можно предположить, что характеристика войны и послевоенных лет в романе была одним из таких мест:

Хотя просветление и освобождение, которых ждали после войны, не наступили вместе с победой, как думали, но все равно, предвестие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание [Пастернак IV: 514].

Оглядываясь на историю советской России, трудно, казалось бы, найти более «безнадежный» период, чем 1946—1953 гг. Утверждение, что «единственное историческое содержание» этих лет проявлялось в «носившемся в воздухе» «предвестии свободы», по меньшей мере парадоксально.

О собственном восприятии войны, о том, что после нее не может быть возврата к прежним формам несвободы, Пастернак писал жене 26 августа 1941 г.:

Меня раздражает все еще сохраняющийся идиотский трафарет в литературе, делах печати, цензуре и т. д. Нельзя, после того как люди нюхнули порохи и смерти, посмотрели в глаза опасности, прошли по краю бездны и пр. и пр., выдерживать их на той же глупой, бездарной и обязательной малосодержательности, которая не только на руку власти, но и по душе самим пишущим, людям в большинстве неталантливым и творчески слабосильным, с ничтожными аппетитами, даже и не подозревающими о вкусе бессмертия... [Пастернак IX: 232];

И снова в письме от 12 сентября:

...Нельзя сказать, как я жажду победы России и как никаких других желаний не знаю. Но могу ли я желать победы тупоумию и долговечности, пошлости и неправде?.. [Пастернак IX: 249]

Как показывают секретные сводки НКГБ, в 1943 г. подобные настроения были не только у Пастернака. В частности, «сексоты» передают высказы-

звания упоминавшегося выше Константина Федина, который как раз в первые месяцы войны был ближайшим собеседником Пастернака в Переделкине:

...все русское для меня давно погибло с приходом большевиков; теперь должна наступить новая эпоха, когда народ не будет больше голодать, не будет все с себя снимать, чтобы благоденствовала какая-то кучка людей. За кровь, пролитую на войне, народ потребует плату <...> Я никому не поклонюсь и подлаживаться не буду <...> Я засел за роман, который, кстати сказать, никакого отношения не имеет к современности [Власть: 494–495].

Сижу в Переделкино и с увлечением пишу роман, который никогда не увидит света, если нынешняя литературная политика будет продолжаться. В этом писании без надежды есть какой-то сладостный мазохизм [Там же: 525].

Можно представить, что в отношении Федина к пастернаковскому роману и к его эпилогу добавлялось и раздражение, что у него самого от «предвестия свободы» и желания писать, не оглядываясь на руководящие указания, ничего не осталось, а Пастернак сумел, «поймав» это «носившееся в воздухе», написать свой роман, да еще и получить Нобелевскую премию.

Рецензенты «Нового мира» обильно цитируют пастернаковский роман, естественно, выбирая то, что наиболее наглядно, с их точки зрения, свидетельствует о политической «крамольности» текста. Самый большой цитируемый фрагмент — приведенная ими целиком глава 4 части XI «Лесное воинство», где Живаго, находящийся в плену у партизан, сталкивается с необходимостью взять в руки оружие и стрелять, хотя все его симпатии находятся на стороне атакующих белых, а не отстреливающихся красных. Юрий Андреевич старается стрелять в дерево, чтобы никого не задеть, и тем не менее пуля все же попадает в одного из нападающих, который по счастливой случайности остается жив. В этом эпизоде рецензенты видят едва ли не самое «преступное» место всего романа — «апологию предательства»:

А когда выясняется, что этот белый не убит, а лишь контужен, прячет его, выдает за партизана и, оставаясь сам у красных, отпускает его, зная от него самого, что тот вернется в ряды колчаковцев и будет драться с красными.

Так поступает Ваш доктор Живаго, вселяя к себе этим тройным, если не четырехкратным, предательством чувство прямого отвращения у всякого сколько-нибудь душевно здорового человека: отбросим здесь даже различие в политических взглядах — просто у субъективно честного человека, хоть раз в жизни ценившего свою совесть дороже своей шкуры!

А ведь между тем Вы всею силой своего таланта стремитесь эмоционально оправдать в этой сцене Живаго, и, тем самым, в конечном итоге, приходите к апологии предательства [Документы: 369].

В романе молодой «колчаковец», в которого попала пуля доктора, оказывается лишь контуженным, потому что пуля отскочила от висевшего на

его груди «футлярчика» с 90-м псалмом. Тот же псалом, но переписанный от руки и «искаженный», оказывается на груди действительно убитого партизана-телеграфиста, в одежду которого доктор с фельдшером переоделяют контуженного и тем самым спасают от угрозы расправы.

Подобных «совпадений» («скрещений») много в романе Пастернака, и появляются они в тех местах текста, где в «обычную» жизнь персонажей вторгается «чудо». Так и в этом эпизоде мы имеем дело, видимо, с едва ли не главным из «чудес романа». Гражданская война фактически никому не оставляет шансов остаться вне враждующих лагерей — даже доктор оказывается вынужден не только взять в руки оружие, но и его пуля попадает в человека. Но тут-то, вопреки непреложным всеобщим законам, и «срабатывает» чудо — только оно оказывается способным спасти Юрия Андреевича от убийства.

Наконец, едва ли не главной претензией рецензентов к Пастернаку было «неразделение» Февральской и Октябрьской революций 1917 г.:

Говоря о том, как революция входит в Ваш роман, даже трудно четко отделить Февральскую революцию от Октябрьской. В романе это выглядит как все вместе взятое, как вообще семнадцатый год [Там же: 353].

Отметим, что с прямо противоположных позиций смотрел на эту сторону «Доктора Живаго» Владимир Набоков, писавший Глебу Струве 14 июля 1959 г.:

Мне нет дела до идейности плохого провинциального романа — как русских интеллигентов не коробит от сведения на нет Февральской революции и раздувания Октября (чему, собственно говоря, Живаго обрадовался, читая под бутанфорским снегом о победе советов в газетном листке?)... (цит. по: [Утоф: 255]).

Фактическим ответом Пастернака рецензентам можно считать вставную главу в автобиографический очерк, который в 1956 г. предполагался в виде предисловия для готовившегося в Гослитиздате сборника стихотворений. Глава, в итоге не вошедшая в окончательный текст, писалась осенью 1956 г., соответственно, не только после передачи рукописи романа в итальянское издательство, но и после составления рецензии редколлегией «Нового мира». Мы можем предположить, что даже если Пастернаку не был известен весь текст этого документа, изготовленного, как уже упоминалось, по указанию ЦК КПСС, то какие-то из содержащихся в нем упреков и обвинений дошли и до него, и до готовившего сборник к печати издательского редактора Н. Н. Банникова. Он специально обращался к Пастернаку с просьбой вставить в очерк главу об Октябрьской революции.

В итоге издание сборника стихотворений при жизни Пастернака так и не состоялось, а написанная вставная глава не вошла в окончательный текст опубликованного впоследствии автобиографического очерка «Люди и положения». Но интересно, что в тексте, который должен был служить «ответом» на упреки рецензентов «Доктора Живаго», Пастернак считает необ-

ходимым подчеркнуть свое отношение к роману, которое в этой ситуации выглядело по меньшей мере вызывающим:

Совсем недавно я закончил главный и самый важный труд, единственный, которого я не стыжусь и за который смело отвечаю [Пастернак III: 534].

Но одновременно он считал необходимым написать несколько туманное, в сравнении с прямолинейностью выдвигавшихся упреков, но все же «разъяснение» позиции своих персонажей по поводу Февральской и Октябрьской революций:

...Отвлеченные созерцатели, главным образом из интеллигенции, не изведавшие страданий, от которых изнемогал народ, в том случае, если они сочувствовали революции, рассматривали ее сквозь призму царившей в те военные годы преемственной, обновленно патриотической славянофильской идеологии.

Они не противопоставляли Октября Февралю как две противоположности, но в их представлении оба переворота сливались в одно неразделимое целое Великой русской революции, обессмертившей Россию между народами, и которая в их глазах естественно вытекала из всего русского многотрудного и святого духовного прошлого [Пастернак III: 532].

Впрочем, рискнем предположить, что в реакции главного героя романа на Октябрьскую революцию содержится своеобразное противопоставление ее Февральской. Получив газетный листок с первыми декретами Советской власти, Юрий Андреевич говорил:

Главное, что гениально? Если бы кому-нибудь задали задачу создать новый мир, начать новое летоисчисление, он бы обязательно нуждался в том, чтобы ему сперва очистили соответствующее место. Он бы ждал, чтобы сначала кончились старые века, прежде чем он приступит к постройке новых, ему нужно было бы круглое число, красная строка, неисписанная страница.

А тут, нате пожалуйста. Это небывалое, это чудо истории, это откровение ахнуто в самую гущу продолжающейся обыденщины, без внимания к ее ходу. Оно начато не с начала, а с середины, без наперед подобранных сроков, в первые подвернувшиеся будни, в самый разгар курсирующих по городу трамваев. Это всего гениальнее. Так неуместно и несвоевременно только самое великое [Пастернак IV: 193–194].

Получается, что Живаго видит в этот момент в Октябрьском перевороте способность встроиться в ход идущей жизни, в частности не нарушая работу городского транспорта. Как известно, Февральской революции в Петрограде предшествовал полный паралич трамвайного движения, так как демонстранты откручивали ручки управления у вагонов во время движения на линии и, соответственно, трамваи не могли сдвинуться с места и блокировали все движение. 24 февраля трамвайное движение полностью остановилось и только 7 марта начало постепенно восстанавливаться [Поливанов: 70–75].

Таким образом, мы можем предположить, что на уровне чуть скрытой символики противопоставление двух революций присутствовало. Другое дело, что дальше по ходу романа Живаго не только разочаровывается в большевистском перевороте, но и сталкивается с остановившимся по всей России железнодорожным движением. Смерть же Живаго наступает, когда он едет в непрерывно останавливающемся трамвае, чем дополнительно подчеркивается значение «трамвая» как символа его отношения к революции.

Существенно, что отношение Пастернака к революции как в романе, так и за его пределами было гораздо более сложным, чем пытались представить авторы отзыва из «Нового мира». Они считали нужным оценивать «Доктора Живаго» по готовой схеме: «идеализм», «индивидуализм», враждебность к революции. Именно сложности в отношении к ходу исторических событий они не хотели видеть и принимать.

Занятно, что К. Федин при этом пытался упрекнуть Пастернака в том, что его герой ведет себя вопреки христианским законам, хотя, казалось бы, в обществе с официальной атеистической идеологией подобные упреки были по меньшей мере нелогичны.

Литература

- Власть — Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б) — ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 1999.
- Документы — «А за мною шум погони ...»: Борис Пастернак и власть. Документы 1956–1972 / Под ред. В. Ю. Афиани и Н. Г. Томилиной. М., 2001.
- Пастернак — Пастернак Б. Полн. собр. соч.: В 11 т. М., 2003–2005.
- Поливанов — Поливанов К. М. Революции и трамваи // Venok. Studia slavica Stefano Garzonio sexagenario oblate: Stanford Slavic Studies. Vol. 41. Part II.
- Тименчик — Тименчик Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой / From Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon / Ed. by L. Fleishman, A. Ospovat, F. Poliakov. Wien, 2012.
- Утгоф — Утгоф Г. К проблеме «Набоков и Пастернак» // Toronto Slavic Quarterly 34. Fall 2010.
- Чуковский — Чуковский К. Дневник. 1930–1969. М., 1994.

Два вида диалогичности у Бахтина: диалогичны ли оба?

Петер Алберг Йенсен (Стокгольм)

Вступление

Понятия диалога и диалогичности были введены М. М. Бахтиным в книге «Проблемы творчества Достоевского» 1929 г. (далее — *ПТД*)¹. Они не определены автором, но смысл обоих понятий проясняется контекстом употребления, хотя не в равной степени. Наиболее конкретно понятие ‘диалогичность’. Оно обозначает взаимодействие слова с чужим словом — принципиальное условие смыслообразования, при котором слово соотносится не только с предметом суждения, но и с чужим суждением о предмете. Понятие ‘диалог’ намного сложнее. Это не просто синоним разговора и не только композиционная форма художественной литературы; ‘диалог’ имеет широкую шкалу значений в диапазоне от *схемы беседы до идеала содержания человеческого общения*. Соотношение ‘диалога’ и ‘диалогичности’ нигде не оговаривается в *ПТД*, и по всей книге два понятия идут рука об руку как обозначения двух сторон одной медали — более глубинной, содержательной (диалог), и более инструментальной (диалогичность).

Между тем само изложение Бахтина показывает, что ‘диалог’ и ‘диалогичность’ — не просто две стороны одной медали. Важная идея книги заключается в том, что уникальное содержание романов Достоевского обрачивается большим диалогом, но такой диалог описывается относительно мало². Диалогичность, напротив, описывается и анализируется подробно, однако преимущественно на примерах не из романов, а из более ранних и кратких произведений Достоевского («Двойник», «Записки из подполья»). В итоге ‘диалог’ как высший смысловой уровень скорее постулирован, чем показан, тогда как ‘диалогичность’ описана убедительно, но лучше всего в произведениях Достоевского *до* романов.

Чем объяснить несовпадение и асимметрию якобы однородных и параллельных понятий? Я уже давно обратил внимание на расхождение диалогичности с диалогом на примере героя «Записок из подполья» [Jensen 1999]. Согласно анализу Бахтина в *ПТД*, слово подпольного человека — «слово с лазейкой», как не без юмора называет его Бахтин — насыщено диалогичностью; вместе с тем именно носитель этого максимально «диалогичного» слова оказывается неспособным к диалогу — в смысле удачного общения с другими людьми. Это явствует из обеих частей повести: как из вызывающе полемического *soliloquium* героя в первой части, так и из его рассказа о ряде неудачных встреч во второй части записок³. Но если рост диалогичности не способствует диалогу, а, напротив, препятствует ему и чрезмерная

диалогичность, как в данном случае, прямо-таки исключает диалог, то «симбиоз» диалогичности с диалогом в *ПТД* скрывает принципиальную проблему, ведь в таком случае 'диалогичность' не приводит к 'диалогу', и 'диалог' не возникает из 'диалогичности' — во всяком случае, не из любой.

Слово *диалогичность* образовано от слова *диалог*, но если 'диалог' — не формальное обозначение двустороннего речевого акта, а характеристика цели общения или его идеала, то 'диалог' и 'диалогичность' расходятся именно здесь: в *ПТД* *диалогичность* обозначает любое взаимодействие слова с чужими словами, любое взаимодействие сознаний — независимо от того, позитивно оно или негативно, тогда как *диалог* тяготеет к явно позитивному значению содержания речевого общения. Вопреки общему корню, бахтинские понятия относятся к разным контекстам: *диалогичность* употребляется как обозначение соотносительности смысла на уровне высказывания, а *диалог* — как обозначение философской идеи на уровне произведения или же бытия.

Однако данное расхождение понятий еще не объясняет, как диалогичность может обернуться против диалога. Объяснение этому парадоксальному факту надо искать в двух принципиально разных видах диалогичности.

Два вида диалогичности

В *ПТД* 'диалогичность', как я уже говорил, обозначает взаимодействие сознаний независимо от его характера, но Бахтин именно подчеркивает, что взаимодействие может быть более или менее конструктивным:

Сознание у Достоевского никогда не довольствуется собой, оно находится в напряженном отношении к другому сознанию. Каждое переживание, каждая мысль героя внутренне-диалогичны, полемически окрашены, полны противоборства или, наоборот, открыты чужому наитию, во всяком случае не сосредоточены просто на своем предмете, но сопровождаются вечной оглядкой на другого человека [Бахтин II: 41].

Программная формулировка Бахтина уточняет два полюса в работе диалогичности: 1) диалогичность в смысле взаимодействия сознаний может быть дистанцирующей — как «противоборство» — или, наоборот, идущей навстречу, открытой «чужому наитию»; 2) мысль героя встречается с чужим словом двояко — в предмете речи, с одной стороны, и в сознании другого человека — с другой. Последняя двойная направленность диалогичности подчеркивается в известной главе *ПТД* о «Типах прозаического слова», где речь именно о двояко-направленных словах — таких как стилизация, пародия, сказ и диалог:

Всем этим явлениям, несмотря на существенные различия между ними, присуща одна общая черта: слово здесь имеет двоякое направление — и на предмет речи, как обычное слово, и на другое слово, на чужую речь [Бахтин II: 81; разрядка автора].

Двойная направленность слова упоминается несколько раз в *ПТД*, но в основном книга посвящена установке на чужое сознание⁴. При этом Бахтин преимущественно анализирует дистанцирующую диалогичность, то, что он называет «противоборством». Речь Голядкина, человека из подполья, Ставрогина, Ивана Карамазова становится основным материалом для демонстрации диалогичности. Их слова определяются отношением к сознанию другого (пусть это и потаенный голос собственного расколотого сознания), и характеризуются именно противоборством в разной степени⁵.

В книге о Достоевском, таким образом, доминирует диалогичность в смысле отношения к чужому сознанию, но отношения более или менее дистанцирующего; Бахтин описывает «противо-беседу» в не меньшей мере, чем «со-беседу». Дистанцирующий вид диалогичности достигает деструктивной кульминации в принципиально без-ответственном слове человека из подполья — в слове с лазейкой. К нему я вернусь попозже.

Понятие диалогичности применяется повсюду в *ПТД*, но оно инструментально и не анализируется само по себе. Другое дело в следующей работе Бахтина о романе, «Слово в романе» (далее — *СР*), где диалогичность положена в основу исследования. Согласно тезису автора, «романное слово» именно основано на диалогичности, и в жанре романа диалогичность слова разворачивается в полной мере. Соответственно, само понятие объясняется более подробно, и теперь упомянутые в *ПТД* два вида диалогичности и их различие выводятся более отчетливо. Ниже я приведу несколько ключевых формулировок.

Первый вид диалогичности — ориентация слова на чужие слова вокруг предмета речи:

Но всякое живое слово не одинаково противостоит своему предмету: между словом и предметом, словом и говорящей личностью залегает упругая, часто трудно проницаемая среда других, чужих слов о том же предмете, «на ту же тему». <...> Ведь всякое конкретное слово (высказывание) находит тот предмет, на который оно направлено, всегда, так сказать, уже оговоренным, оспоренным, оцененным, окутанным затемняющей его дымкою или, напротив, светом уже сказанных чужих слов о нем [Бахтин III: 30].

Концептирование предмета осложняется диалогическим взаимодействием в предмете с различными моментами его социально-словесной осознанности и оговоренности [Там же: 31].

На всех своих путях к предмету, во всех направлениях слово встречается с чужим словом и не может не вступать с ним в живое напряженное взаимодействие [Там же: 32].

Итог диалогичности вокруг предмета речи подводится следующим образом:

Слово рождается в диалоге, как его живая реплика, формируется в диалогическом взаимодействии с чужим словом в предмете. Концептирование словом своего предмета — диалогично [Там же: 33].

Затем Бахтин переходит ко второму виду диалогичности, который вызван предвосхищением ответа:

Но этим не исчерпывается внутренняя диалогичность слова. Не только в предмете встречается оно с чужим словом. Всякое слово направлено на ответ и не может избежать глубокого влияния предвосхищаемого ответного слова. <...> Слагаясь в атмосфере уже сказанного, слово в то же время определяется еще несказанным, но вынуждаемым и уже предвосхищаемым ответным словом [Там же: 33].

Происходит новая «встреча» с чужим словом, но уже не в предмете речи:

Но только теперь эта разноречивая среда чужих слов дана говорящему не в предмете, а в душе слушателя, как его апперцептивный фон, чреватый ответом и возражениями [Там же: 34–35].

Бахтин подчеркивает, что данные виды диалогичности — принципиально различны:

Этот новый вид внутренней диалогичности слова отличается от того, который определялся встречей с чужим словом в самом предмете: здесь не предмет служит ареною встречи, а субъективный кругозор слушателя [Там же: 36].

К сожалению, Бахтин лишь кратко касается отличия второго вида диалогичности от первого. Однако чуть дальше он упоминает возможный отрицательный эффект направленности слова на слушателя:

Поэтому эта диалогичность вносит более субъективно-психологический и часто — случайный характер, иногда грубо приспособленческий, иногда же вызывающе-полемический. Очень часто, особенно в риторических формах, эта установка на слушателя и связанная с ней внутренняя диалогичность слова может просто заслонить предмет: убеждение конкретного слушателя становится самодовлеющей задачей и отрывает слово от творческой работы над самим предметом [Там же].

В плане бахтинской философии диалога это «признание» представляет большой интерес. Обнаруживается, что направленность слова на слушателя осуществляется за счет направленности на предмет⁶, и не вызывает сомнения, что указанные последствия этого носят для Бахтина отрицательный характер: *может просто заслонить предмет, отрывает слово от творческой работы над самим предметом* — и та и другая формулировка означает потерю. Что значит «творческая работа <слова> над самим предметом»? Насколько мне известно, это выражение больше нигде не встречается у Бахтина, однако в ПТД при описании *скрытой полемики* появляется неожиданное сравнение ее с *существенным и глубоким диалогом*:

Аналогична скрытой полемике реплика всякого существенного и глубокого диалога. Каждое слово такой реплики, направленное на предмет, в то же время напряженно реагирует на чужое слово, отвечая ему и предвосхищая его. Момент ответа и предвосхищения глубоко проникает внутрь напряженно-диалогического слова. Такое слово как бы вбирает, всасывает в себя чужие реплики и их интенции, напряженно их перерабатывая. Семантика диалогического слова совершенно особая. [Бахтин II: 93]

В виде исключения Бахтин здесь описывает *конструктивную* диалогичность: вместо того, чтобы дистанцироваться от чужих слов, такое слово вбирает их в себя, *сохраняя* установку на предмет речи. По-видимому, цитата хоть намеком дает понять, что именно Бахтин подразумевал под *творческой работой слова над предметом речи*⁷.

Если это верно, то мы нашли возможное объяснение упомянутого парадокса, что рост диалогичности может противодействовать диалогу, как в случае подпольного человека: навязчивая диалогичность его слова с *лазейкой* почти полностью направлена на адресата, и Бахтин мог бы привести примеры из его монолога как иллюстрацию процитированного утверждения о том, как полемика с воображаемым адресатом становится самоцелью и отрывает слово от предмета речи⁸. На самом деле диалогичность подпольного человека ориентирована на слушателя настолько, что трудно определить, о чем, собственно, его речь.

Таким образом, выходит, что в случае подпольного человека Бахтин действительно анализирует вид диалогичности, препятствующий диалогу в смысле общения, а именно — заслоняющую предмет речи направленность слова на слушателя. К тому же оказывается, что большая часть анализов диалогичности в *ПТД* является анализом подобного, более или менее дистанцирующего вида. Выше я уже напоминал, что слова Голядкина, Ставрогина и Ивана Карамазова можно также отнести к «противоборствующему» типу; теперь мы понимаем, что Бахтин и там описывает *сопротивляющуюся диалогу* диалогичность. Возникает противоречивая картина: полагая, будто диалогичность вытекает из диалога и наоборот, Бахтин вместо диалога описывает диалогичность, но преимущественно такой ее вид, который более или менее явно противодействует диалогу.

Между тем Бахтин, конечно, понимал, что анализируемые им слова — отнюдь не чисто положительное явление. Уже в *ПТД* автор не скрывал, что данный тип слова скорее деструктивен, чем конструктивен. Так, к примеру, он упоминает ироническое употребление чужого слова, когда собеседник «буквально повторяет утверждение другого собеседника, влагая в него новую интенцию и акцентируя его по-своему: с выражением сомнения, возмущения, иронии, насмешки, издевательства и т. п.» [Бахтин II: 91]. Этот перечень не может не напомнить подпольного человека, и теперь мы понимаем, что известная бахтинская характеристика слова с *лазейкой* — весьма скептическая:

Лазейка — это оставление за собой возможности изменить последний, тотальный смысл своего слова. <...> Этот возможный иной смысл, т. е. остав-

ленная лазейка, как тень, сопровождает слово. По своему смыслу слово с лазейкой должно быть последним словом и выдает себя за такое, но на самом деле оно является лишь предпоследним словом и ставит после себя лишь условную, не окончательную точку [Там же: 133].

Ясно, что носитель такого слова и лицемерит, и лукавит, и обманывает, что не способствует диалогу в смысле «творческой работы над предметом речи». На самом деле *слово с лазейкой* постоянно меняет свой смысл и тем самым затрудняет путь не только к тому, о чем речь, но и к тому, кто говорит:

Лазейка делает зыбкими все самоопределения героев, слово в них не затвердевает в своем смысле и в каждый миг, как хамелеон, готово изменить свой тон и свой последний смысл.

Лазейка делает двусмысленным и неуловимым героя и для самого себя. Чтобы пробиться к себе самому, он должен проделать огромный путь. Лазейка глубоко искажает его отношение к себе [Там же: 134].

Выходит, что *слово с лазейкой* сверхдиалогично в смысле диалогичности, но антидиалогично в смысле диалога⁹.

Два вида диалогичности и два вида бесконечности

В ПТД Бахтин настолько подчеркивает *незавершимость* как положительный признак диалога, что приведенные выше характеристики *слова с лазейкой* могли бы быть прочитаны как вполне приемлемые для автора. Но рядом с незавершимостью диалога встречается и якобы отрицательная *дурная бесконечность* его, и именно последняя характерна для слов носителей диалогичности во главе с подпольным человеком; ряд формулировок подтверждает, что их «противоборствующая» диалогичность осуждена на дурную бесконечность:

Это предвосхищение обладает своеобразною структурною особенностью: оно стремится к дурной бесконечности. Тенденция этих предвосхищений сводится к тому, чтобы непременно сохранить за собой последнее слово [Бахтин II: 129].

При этом герой из подполья отлично все это сознает сам и отлично понимает безысходность того круга, по которому движется его отношение к другому. Благодаря такому отношению к чужому сознанию получается своеобразное *perpetuum mobile* его внутренней полемики с другим и с самим собой, бесконечный диалог, где одна реплика порождает другую, другая третья и так до бесконечности, и все это без всякого продвижения вперед [Там же: 130].

Понятно, что если диалог лишен «всякого продвижения вперед», то он также лишен возможности кончиться:

Перед нами пример дурной бесконечности диалога, который не может ни кончиться, ни завершиться. Формальное значение таких безысходных диалогических противостояний в творчестве Достоевского очень велико [Там же]¹⁰.

Эта критика диалога, получившегося из направленной на слушателя диалогичности, повторяется в следующей цитате, но здесь прибавлено слово *органически*:

Человек из подполья ведет такой же безысходный диалог с самим собой, какой он ведет и с другим. <...> Договориться с собой он не может, но и кончить говорить с собою тоже не может. Стиль его слова о себе органически чужд точке, чужд завершению, как в отдельных моментах, так и в целом. Это — стиль внутренне бесконечной речи, которая может быть, правда, механически оборвана, но не может быть органически закончена [Там же: 135].

Слово Ставрогина относится к тому же типу диалогичности с теми же дурными последствиями, что и прототипическое слово подпольного человека:

Поэтому исповедь Ставрогина, как и разобранные нами раньше исповеди, лишена завершающей силы и стремится к той же дурной бесконечности, к которой так отчетливо стремилась речь человека из подполья [Там же: 147].

Позже Бахтин повторяет «диагноз» в анализе диалога Ставрогина с Тихоном:

Структура этой реплики и ее постановка в целом диалога совершенно аналогична разобранным нами явлениям в «Записках из подполья». Тенденция к дурной бесконечности в отношениях к другому здесь проявляется, может быть, даже в еще более резкой форме [Там же: 170].

Из процитированной критики *дурной бесконечности* мы можем заключить, что альтернативный вид диалога характеризовался бы: возможностью 1) двигаться вперед, 2) завершиться и 3) кончиться «органически». Но как эти признаки соотносятся с *незавершимостью* диалога? В *ПТД* Бахтин не пишет об отношении *незавершимости* к *дурной бесконечности* или наоборот; как мы знаем, в *СР* он лишь кратко упоминает различие между диалогичностью в предмете речи и диалогичностью в сознании слушателя. Но мне представляется вероятным, что эти две «двойственности» связаны друг с другом. Мы уже убедились, что дурная бесконечность вытекает из направленной на слушателя диалогичности; соответствующего сочетания *незавершимости* с диалогичностью в предмете речи не встречается у Бахтина, однако оно напрашивается. Ведь если упоминаемая в *СР* *положительная творческая работа <слова> над самим предметом* прямо связана с предметом речи, то, скорее всего, связана именно с диалогичностью в самом предмете; и перечисленные выше штрихи к положительной альтернативе *дурной бесконечности* — возможность диалога двигаться вперед,

завершиться, кончиться органически — не имплицитно ли они предмет речи как критерий продвижения вперед или достижения цели диалога? Короче говоря, соответственно тому, как *дурная бесконечность* связана с диалогичностью в сознании слушателя, положительная *незавершенность* диалога, как мне кажется, должна быть связана с диалогичностью в предмете речи.

Если так, то тем более приходится сожалеть о том, что Бахтин так мало пишет о диалоге, вытекающем из диалогичности в предмете речи, тогда как диалог (и «антидиалог»), результирующий из направленной на слушателя диалогичности, с «лазейкой» и дурной бесконечностью, подробно описан автором. Возникает «двуликий» ансамбль: диалогичность в предмете речи — незавершенность — диалог, с одной стороны, и диалогичность в душе слушателя — дурная бесконечность — «антидиалог», с другой стороны — две как будто бы комплементарных версии, относящихся к одной и той же исходной точке, но не совмещаемых Бахтиным. Разве они несовместимы?

Размежевание незавершенности с бесконечностью?

В программном заявлении о диалоге в *ПТД* Бахтин сводит *незавершенность* с *дурной бесконечностью* самым удивительным образом:

Вполне понятно, что в центре художественного мира Достоевского должен находиться диалог, притом диалог не как средство, а как самоцель. <...> Быть — значит общаться диалогически. Когда диалог кончается — все кончается. Поэтому диалог в сущности не может и не должен кончиться. В плане своего религиозно-утопического мировоззрения Достоевский переносит диалог в вечность, мысля ее как вечное со-радование, со-любование, со-гласие. В плане романа это дано как незавершенность диалога, а первоначально — как дурная бесконечность его [Бахтин II: 156–157].

Здесь важные элементы концепции *ПТД* представлены по частям. Книга Бахтина должна была осветить вопрос, почему поэтика Достоевского противоречила философии формы, как она была описана Бахтиным в незаконченном труде «Автор и герой в эстетической деятельности» (далее — *АГ*)¹¹. Хорошо известно, что творчество Достоевского «не укладывалось» в представленную в *АГ* концепцию художественной формы¹², и в конце фрагмента, в конспекте, посвященном «Кризису авторства», Бахтин обращается прямо к этой проблеме. Согласно его тезису, главное условие формы — возможность автора *завершить* образ героя благодаря своей *внеаходимости* ему, но герои Достоевского были слишком сильными и самостоятельными для того, чтобы автор мог их завершить, в чем Бахтин усматривает угрозу самой художественной форме. Вместо того, однако, чтобы объявить собственную эстетику неадекватной, Бахтин в *ПТД* объявил поэтику Достоевского совершенно новой и уникальной. В цитате выше мы видим, что теперь *диалог* должен был оправдать *незавершенность* геро-

ев Достоевского и превратить ее из недостатка формы в конституент невиданной новой формы¹³.

Знаменательно, что незавершимость диалога Бахтин связывает скорее с мировоззрением Достоевского, чем с его романами, и тем самым проводит границу между замыслом автора о диалоге и его осуществлением в романах; не менее знаменательно, что в романах «первоначально» это было «дано как дурная бесконечность диалога». Что здесь значит *первоначально*?

Если мыслить хронологически, то можно понять это в отношении к Голядкину и отчасти также к подпольному человеку, во многом напоминающему героев произведений 1840-х гг., но как понять *первоначально* в отношении к Ставрогину и Ивану Карамазову? Возникает впечатление, что, связывая диалог и его незавершимость с мировоззрением Достоевского более, чем с романами, и определяя то, что в них дано, как *дурную бесконечность*, Бахтин невольно охарактеризовал собственный труд. Перефразируя ключевую фразу приведенной цитаты, можно было бы сказать, что у самого Бахтина в *ПТД* объявлена незавершимость диалога, а дана преимущественно дурная его бесконечность. Большой диалог представлен в интерпретациях Бахтина намного меньше, и теперь уже неясно, где его можно было бы найти — в романах ли Достоевского или в его мировоззрении.

Выводы

Есть место в *АГ*, где Бахтин объясняет, почему герой типа подпольного человека незавершенным для автора, и заодно идентифицирует его как героя романтизма:

«Вы думаете, что я весь здесь, как бы говорит этот герой, что вы видите мое целое? Самое главное во мне вы не можете ни видеть, ни слышать, ни знать». Такой герой бесконечен для автора, т. е. все снова и снова возрождается, требуя все новых и новых завершающих форм, которые он сам же и разрушает своим самосознанием. Таков герой романтизма: романтик боится выдать себя своим героем и оставляет в нем какую-то внутреннюю лазейку, через которую он мог бы ускользнуть и подняться над своею завершенностью [Бахтин I: 101].

Здесь бесконечность сознания героя, его «лазейка» и соответствующая незавершимость приводятся как отрицательные признаки, которые препятствуют завершению и тем самым ставят художественную форму под угрозу, а источником этой неэстетической аномалии является романтизм¹⁴. Можно прочесть *АГ* и *ПТД* как две разные авторские версии описания и объяснения художественной формы «помимо» романтизма. Бахтин не принимал индивидуалистического героя романтизма ни в плане философии, ни в плане эстетики, и философия формы *АГ* выглядит как альтернативная эстетика автора. Однако романтизм не перестал быть проблемой; то, что в конце *АГ* вкратце охарактеризовано как *кризис авторства*, опять сводится к философской эстетике романтизма [Бахтин II: 454]. Главная ошибка романтиз-

ма, по Бахтину, — вера в достаточность индивидуального субъекта и его внутреннего мира и соответствующий отказ от точки зрения другого:

Жизнь стремится забиться вовнутрь себя, уйти в свою внутреннюю бесконечность, боится границ, стремится их разложить, ибо не верит в ответственность и доброту извне формирующей силы; неприятие точки зрения извне [Бахтин I: 258; разрядка автора].

Бахтинская альтернатива исходит из идеи, что герой не может сам себе дать форму и смысл, что для формы требуется взгляд и деятельность извне, со стороны другого — что форма есть дар герою другого человека или же автора. Однако герои Достоевского «отклонились» от этой идеи АГ — «кризис авторства» прямо касается творчества Достоевского:

Начинается разложение всех устойчивых трансгредиентных форм (прежде всего в прозе от Достоевского до Белого <...>); жизнь становится понятной и событийно весомой только изнутри, только там, где я переживаю ее как я, в форме отношения к себе самому, в ценностных категориях моего я-для-себя ...[Там же].

Книгу ПТД можно прочитать как попытку спасти героя Достоевского из «романтического плена» с помощью «охранных» определений полифонии и диалога. Бахтинский диалог был предложен как альтернатива модернизму, благодаря которой процитированный «негатив» в АГ должен был проявиться как «позитив». Наиболее четко мы видим это превращение негатива в позитив в формулировке, приведенной в прибавлениях ко второму изданию книги 1963 г.:

Все они (герои Достоевского. — П. А. Й.) живо ощущают свою внутреннюю незавершенность, свою способность как бы изнутри перерасти и сделать не п р а в д о й любое овнешняющее и завершающее их определение. Пока человек жив, он живет тем, что еще не завершено и еще не сказал своего последнего слова [Бахтин VI: 69].

То, что в приведенной выше цитате из АГ было признано художественным недостатком романтизма и героев Достоевского вместе взятых, теперь конституирует новую форму, и средством «искупления» героев Достоевского служит диалог.

Но Бахтину не удалось полностью описать поэтику Достоевского «помимо» романтизма. Противоборствующее слово главных героев оказалось слишком сложным, прежде всего потому, что «возможный иной смысл, т. е. оставленная лазейка, как тень, сопровождает слово» (см. выше). В этих словах Бахтина скрывается и важная причина того, почему понятие диалогичности отчасти не адекватно данному типу слова: оно учреждается Бахтиным на месте иронии¹⁵ и «игнорирует» потенциально деструктивную роль иронии в диалоге. «Человек из подполья остается в своем безысходном противосто-

янии другому», — пишет Бахтин и продолжает: «Реальный человеческий голос, как и предвосхищенная чужая реплика, не могут завершить его бесконечного внутреннего диалога» [Бахтин II: 158–59]. *Безысходное противостояние другому и бесконечный внутренний диалог* — ни то ни другое само по себе не может превратиться в настоящий диалог, и причиной тому — ироническая направленность слова на слушателя, которая заслоняет предмет речи. А о другом виде диалогичности Бахтин почти ничего не писал.

Примечания

- ¹ Сказанное ниже относится в основном именно к первому изданию книги Бахтина, так как я исследую историю развития идей автора. В почти одновременно вышедшей книге В. Н. Волошинова «Марксизм и философия языка» слово «диалогичность» не встречается — там речь о *речевом взаимодействии* и *речевой интерференции*.
- ² Совершенно ясно, что ко времени выхода *ПТД* Бахтин не мог писать свободно обо всем, что хотел, и впоследствии сам сожалел о том, что тогда «не мог говорить о главных вопросах». См. [Бочаров 1999а: 475].
- ³ Уже в 1986 г. Ренате Лахманн объяснила то, что я называю «недиалогичностью» речи подпольного героя, тем, что эта речь на самом деле не диалогическая, а риторическая [Лахманн]. См. об этом ниже.
- ⁴ Описывая то, что он называет *скрытой полемикой*, Бахтин касается чужого слова в предмете речи: «Направленное на свой предмет слово сталкивается в самом предмете с чужим словом. Самое чужое слово не воспроизводится, оно лишь подразумевается, — но вся структура речи была бы совершенно иной, если бы не было бы этой реакции на подразумеваемое чужое слово» [Бахтин II: 92]. К этому я вернусь ниже.
- ⁵ См. констатацию Бахтина: «Но в плане его романов развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых» [Бахтин II: 153].
- ⁶ Бахтинское различие полей действия диалогичности не может не напомнить классическое различие между *argumentum ad rem* и *argumentum ad hominem*, но, несмотря на критическое отношение к риторике (см. [Lachmann]), Бахтин не упоминает об этой связи. Ранний пример аналогичного различения направленности слова в работах бахтинского круга встречается в статье Н. В. Волошинова 1926 г., где речь идет об интонации: «Итак, всякая интонация ориентируется в двух направлениях, по отношению к слушателю как союзнику или свидетелю, и по отношению к предмету высказывания как к третьему живому участнику; интонация бранит его, ласкает, принижает или возвеличивает» [Волошинов: 72; курсив автора].
- ⁷ Формулировка *творческая работа слова над предметом* напоминает характеристику поэтического слова в *СР* (см. главу вторую, «Слово в поэзии и слово в романе» [Бахтин III: 29–53]; однако слово диалога работает именно диалогичностью, т. е. встречей с чужими словами в предмете, тогда как поэтическое слово старается «заглушить» их в предмете или «очистить» предмет от них.
- ⁸ Сказанное подтверждает тезис статьи Ренате Лахманн о «Записках из подполья»: «Неокончателность диалога является главной темой „Записок из подполья“. Но эта тема воплощается здесь таким радикальным способом, что диалогичность как таковая ставится под вопрос, а тем самым и идея беспредельного процесса диалогического приближения к истине. Чем обосновано это наблюдение? Мне кажется, что Достоевский, изображая диалогизованную речь, использует средства другой формы речи, косвенным способом связанной с ней, именно: риторической речи» [Лахманн: 35]. На вопрос, отчего речь подпольного человека препятствует диалогу, ответ Лахманн однозначен — это извращенная риторическая речь под видом диалогичности: «Радикализованная форма

диалогичности в „Записках“ развивается, как уже сказано, путем двойного кодирования отдельных слов и высказываний, причем *сама диалогичность представляет собой непреодолимое препятствие в процессе поисков истины*» [Там же: 39; курсив мой. — П. А. Й.]

- ⁹ Бахтин не определяет ‘диалог’ в *ПТД*, но можно сравнить цитаты о *слове с лазейкой* с записью 1961 г.: «Диалогическая природа сознания, диалогическая природа самой человеческой жизни. Единственно адекватной формой словесного выражения подлинной человеческой жизни является незавершимый диалог. Жизнь по природе своей диалогична. Жить — значит участвовать в диалоге — вопрошать, внимать, отвечать, соглашаться и т. п. В этом диалоге человек участвует весь и всю жизнью: глазами, губами, руками, душой, духом, всем телом, поступками. Он вкладывает всего себя в слово, и это слово входит в диалогическую ткань человеческой жизни, в мировой симпозиум» [Бахтин V: 351; разрядка автора]. Ключевое слово здесь *весь: всю жизнью, всем телом, всего себя* — и при таком требовании целостности и ответственности за собственное слово навряд ли остается места для *слова с лазейкой*.
- ¹⁰ Можно спросить, почему Бахтин здесь подчеркивает *формальное* значение? Думается, потому, что он старается указать на содержание, которое не должно быть *безысходным*.
- ¹¹ С. Г. Бочаров считает, что в ряде мест в *АГ* «предвещаются характеристики героя Достоевского в *ПТД*», так что «в *АГ* как бы оставлено место для Достоевского, „оставлена вакансия поэта“, для будущей теории полифонического романа» [Бахтин II: 451].
- ¹² Уже в комментарии к первому изданию *АГ* издатели писали: «Глубоки связи публикуемого труда с книгой Бахтина о Достоевском. Но можно заметить при этом, что отношение автора и героя в полифоническом романе Достоевского, как его понимает Бахтин, характеризуется как бы противоречием с теми общими условиями эстетической деятельности, что описаны в настоящем труде; с этой особенностью и связано для исследователя решающее новаторство романа Достоевского, „новой художественной модели мира“, им созданной. Герой Достоевского активно сопротивляется завершающей авторской активности, и автор отказывается от своей эстетической привилегии, от принципиального авторского „избытка“ (ср. замечание о „неискупленном герое Достоевского“ на с. 21 настоящего издания)» [Бахтин 1979: 385]. «В самом деле: из упоминаемых в тексте *АГ* имен Достоевский — на первом месте, но при этом *во всех случаях* он упоминается как пример *отклонения* от развернутой здесь теории автора и героя» [Бочаров 1999б: 522; курсив автора]. См. [Бахтин II: 447].
- ¹³ В самом деле, трудно определить значимость *незавершимости* рядом с якобы отрицательной *бесконечностью*. Похоже, будто в *ПТД* *незавершимость* употребляется не только в новом положительном смысле — конститутивного признака диалога и тем самым оправдания открытости героев Достоевского, — но и в старом отрицательном смысле — недостатка формы, по *АГ*. Для иллюстрации «двуликости» понятия я приведу еще одну цитату о подпольном герое: «И для автора он является не носителем качеств и свойств, которые были бы нейтральны к его самосознанию и могли бы завершить его, нет, интенции автора направлены именно на его самосознание и на безысходную незавершимость, дурную бесконечность этого самосознания» [Бахтин II: 47]. Здесь *адъектив безысходную* придает *незавершимости* отрицательный оттенок и «настраивает» ее на лад *дурной* бесконечности, и ведь отсутствие завершения героя извне, о котором речь в начале цитаты, действительно означало бы эстетический провал в *АГ*; однако теперь в *ПТД* следующая фраза об *интенции автора* содержит оправдание *новой* формы — авторскую ставку на незавершимость сознания героя, — и в таком случае *безысходную* уже не однозначно отрицательно. Не жертвует ли Бахтин диалогом ради оправдания незавершимости, *включая бесконечность*?
- ¹⁴ О проблеме романтизма в *АГ* см. [Бочаров 1999б: 522, 527]; о Достоевском и романтизме в *ПТД* см. [Бахтин II: 77, 448].
- ¹⁵ См. [Йенсен 2001].

Литература

- Бахтин — Бахтин М. М. Собр. соч. М., 1996–2012. Т. 1: Философская эстетика 1920-х годов; Т. 2: Проблемы творчества Достоевского (1929); Т. 3: Теория романа (1930–1961 гг.); Т. 5: Работы 1940-х — начала 1960-х годов; Т. 6: Проблемы поэтики Достоевского (1963).
- Бахтин 1979 — Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979.
- Бочаров 1999а — Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 472–502.
- Бочаров 1999б — Бочаров С. Г. «Неискупленный герой Достоевского» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 521–534.
- Волошинов — Волошинов В. Н. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Волошинов В. Философия и социология гуманитарных наук. СПб., 1995. С. 59–86.
- Йенсен 2001 — Йенсен П. А. Ирония и диалог — дилемма Бахтина? // Susi K. Frank, Erika Greber, Schamma Schahadat, Igor Smirnov (eds.). Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann. München, 2001 (Die Welt der Slaven, Sammelband 13). S. 253–273.
- Лахманн — Лахманн Р. Диалогический принцип или риторика? (о «Записках из подполья» Достоевского) // Wiener Slawistischer Almanach 17. Wien, 1986. S. 33–42.
- Jensen 1999 — Jensen P. A. Dialogicity without Dialogue: Remarks on *Notes from Underground* // Ingunn Lunde (ed.). Dialogue and Rhetoric: Communication Strategies in Russian Text and Theory (Slavica Bergensia, 1). Bergen, 1999. P. 39–54.
- Lachmann — Lachmann R. Dialogisches Denken und Rhetorik bei Michail Bachtin // W. Erhart, H. Jaumann (eds.). Jahrhundertbücher. München, 2000. S. 224–244.

**«Про женщину и про солдата»:
об одном сквозном сюжете поэзии
Давида Самойлова**

Андрей Немзер (НИУ ВШЭ, Москва)

В первых книгах Давида Самойлова («Ближние страны», 1958; «Второй перевал», 1963) интимная лирика представлена весьма скромно. Разумеется, в некоторых «военных» и «пейзажных» стихотворениях чуткий читатель мог расслышать «личные мотивы». Однако вводятся они словно мимоходом («Я стал теперь зависим от погоды, / Как некогда зависел от страстей») или «минус-приемом» (в «Жаль мне тех, кто умирает дома...» о смерти солдата «не знают» «родные», а возлюбленная значимо не упомянута), прячутся в медитациях («Апрель», «Начало зимних дней», «Я наконец услышал море...», «Ночная гроза», «Давай поедem в город...»), тщательно маскируются (например, общеизвестным сюжетом — в «Аленушке» со сказочной героиней навсегда прощается «братец»; «Наташа» может быть сочтена простодушной «современной» вариацией темы второго тома «Войны и мира») [Самойлов 2006: 77, 84, 86, 89, 106, 128, 130, 134]. Даже если поэт «проговаривается» о своих чувствах, их «жизненный контекст» остается скрытым, а его читательская «реконструкция» (столь значимая для романтической и постромантической лирики) никак не стимулируется.

Во второй книге Самойлов делает два близких по смыслу признания, заставляющие увидеть судьбу и личность поэта несколько иначе: «Сорок лет. Жизнь пошла за второй перевал. / Я любил, размышлял, воевал» (отметим программный характер стихотворения, давшего название книге) и «Тихо радуюсь. Не оттого ли, / Что любви, и надежды, и боли / Мне отведать сполна довелось» («Дождь пришел в городские кварталы...») [Самойлов 2006: 107, 120]. В обоих случаях, вспоминая минувшее, поэт в первую очередь говорит о любви. Это могло удивлять в пору «Второго перевала», но совершенно естественно для «читателя в потомстве», знакомого с несколько более поздними (1965) строками:

В огромном разобщении людей
Одна любовь кричит о единенье,
И потому благодаренье ей!
Благодаренье ей! Благодаренье! [Самойлов 2006: 490].

Апология любви долгие годы оставалась в архиве поэта и если была известна, то лишь узкому дружескому кругу. Точно так же сложилась судьба отнюдь не короткого ряда отчетливо «личных» (строющихся на автобиографических мотивах) стихотворений 1940-х — первой половины

1960-х гг., лишь частично явленных публике в посмертных журнальных и книжных публикациях¹.

В поэтическом корпусе Самойлова особое место занимает группа текстов (как потаенных, так и открытых читателю-современнику), для суммарной характеристики которой уместно использовать строки поздней поэмы «Возвращение» (1988), сознательно построенной из хорошо знакомых читателю — автоцитатных — «материалов»:

...Он издавна болел сюжетом
 Про женщину и про солдата,
 Что, словно пуля рикошетом,
 Его судьбу задел когда-то [Самойлов 2005: 169].

«Он» — остающийся безымянным герой поэмы. Повторяющиеся местоимения третьего и второго (в обращениях героини) лица формально отделяют персонажа от автора. Никакого «я» в поэме нет. «Сюжет», которым «издавна болел» герой, первоначально должен восприниматься как «сторонний», случившийся с кем-то другим, но не с ним, лишь «задевший», но не определивший судьбу, ставший болью, но не убивший. Перспектива меняется после встречи с возлюбленной — сперва (покуда события воспринимаются как происходящие наяву) кажущейся фантастической, а потом (когда читатель понимает, что все описанное было сном) — закономерной, психологически оправданной: «сюжет» потому и не отпускал героя, что за ним просвечивала история его утраченной любви. Однако именно этот «сюжет» запечатлен в нескольких хорошо известных читателю сочинениях неназванного автора, поэта Самойлова, одно из которых прямо присутствует в процитированном выше четверостишии.

Формулировка «про женщину и про солдата» отсылает к заголовку баллады «Солдат и Марта» и ее концовке «Любимая! Не говори! / Не говори про это!..» [Самойлов 2006: 202]. Финальное восклицание героя, в свою очередь, ориентировано на название поэмы Маяковского, где указательное местоимение заменяет табуированное высокое существительное (и «спрятанные» в нем инициалы героини — Л. Ю. Б.):

В этой теме,
и личной
и мелкой,
перепетой не раз
и не пять,
я кружил поэтической белкой
и хочу кружиться опять <...>
Эта тема день истемнила, в темень
колотись — велела — строчками лбов.
Имя
этой
теме:
.....! [Маяковский: 75, 77].

«Не говори про это» у Самойлова означает «не говори про любовь и ее обреченность». Изувеченный драгун умоляет супругу грозного государя молчать точно так же, как давным-давно, послесвадебной ночью, просил возлюбленную не заглядывать в страшное будущее. Все «сюжетные» обстоятельства (дурные предчувствия новобрачной, ее грандиозный взлет, предположение о «чьих-то кознях», кара, которая может обрушиться на возникшего из небытия драгуна, отступная деньга, которой жалует его Екатерина, грядущий запой «хоть до скончания света») лишь «оформляют» невыговариваемое, минуя его роковую суть, внятную только солдату и Марте. Эту невыговариваемую суть Самойлов пытался «проговорить» уже не раз — варьируя характеры персонажей, место и время действия, бытовой фон, интонации, жанры, соотношение лирического и повествовательного начал. Неизменным, начиная с опытов военных лет, оставался «сюжет» — «про женщину и про солдата», про любовь и убивающую ее войну.

Первым (по форме — весьма легкомысленным) приступом к теме стала так называемая «Госпитальная поэма» (1943). Героиня, выдержав натиск «донжуанствующего» Спиридона Сабурова (подобно автору, персонаж после ранения обретается в тыловом госпитале), получает извещение о гибели солдата (мужа или жениха), которому хранила верность. В этом — предвещающем поворот сюжета — пункте поэмы, вдруг обретя серьезность, была оставлена [Самойлов 2005: 318–320].

Сразу по возвращении с войны (январь-февраль 1946 г.) Самойлов работает над «Первой повестью», что замысливалась как эпопея (финал вступительной главки: «Так постигают люди поколения, / Что началась Троянская война»), но стала (в написанной части) «новеллой» об убитой любви. Не получая известий от Сергея («Тогда у нас — не только что письму — / Судьбе нетрудно было затеряться»), Вера мучается подозрениями (читатель знает — необоснованными):

Давным-давно нет писем от Сережи.
Здоров ли он? Зачем не стал писать?
Нет, женщины красивей и моложе
Таким, как он, наверное, под стать <...>
Ему легко, а нам стократ труднее
Таковыми быть, как выдумали нас.

Эти чувства заставляют Веру отправиться на фронт. Она оказывается в полку, соседствующем с частью Сергея, но герои об этом не знают. «Встреча» происходит после смерти Веры. Связной, случайно наткнувшийся на «убитую девчонку», просит лейтенанта, чтобы тот оповестил родню погибшей.

Есть карточка в красноармейской книжке.
Есть все слова, но трудно их прочесть.
Есть карточка — подстрижена мальчишкой.
Есть имя, званье, полный адрес есть! [Самойлов 2005: 321, 328, 332].

Убив Веру (и таким образом возвысив «солдатку»), поэт, видимо, осознал, что эпический замысел, с одной стороны, оказался подорванным лирикой, а с другой — слишком сильно деформировал глубинную лирическую тему.

Выходом стало возвращение к давно оставленному, заведомо непечатному опусу: «Госпитальная поэма», очистившись от нарочито заниженного быта, казарменного юмора и похабщины, превращается в «Шаги Командорова» (1947, 1950). Здесь овдовевшая прекрасная Анна уступает (не важно, мысленно или в реальности) Спиридону-Жуану, после чего ее постигает возмездие, предсказанное «блоковским» названием поэмы.

Анне усталой снится
Нетерпеливый звук —
Каменная десница:
Тук. Тук. Тук.

— Кто там? — спросила, бледнея.
Руки у ней дрожат.
Видит — стоит перед нею
Гвардии старший сержант [Самойлов 2005: 12–13].

В «Чайной» (1956) буфетчица Варвара, не дождавшись возлюбленного, уступает важному (в поселковом масштабе) тыловику Федору Федорычу. Когда вернувшийся с войны солдат (бывший жених?) весело справляет свадьбу с другой, героиня прогоняет воспользовавшегося ее слабостью и общей бедой «начальника». Оставшись наедине со спящим сыном, она поет об утре, что мудренее (милосерднее) холодного вечера. Как бы ни согрешила в военную годину женщина, вина перед ней солдата (даже если он вел себя идеально, а это едва ли возможно) больше. Потому в «Первой повести» Сергей, писавший Вере и никак не повинный в почтовых неурядицах, невольно подталкивает ее к смерти.

В «Ближних странах» (1954–1959) сопрягаются несколько историй о неслучившейся (оборванной) солдатской любви. Наиболее обстоятельно повествование разворачивается в главе «Помолвка в Лейпциге». Герой-поэт («я», а не схожий с автором, но четко от него отделенный персонаж, вроде Сергея из «Первой повести» или безымянного возлюбленного Варвары из «Чайной»), легко и весело сойдясь с «неплохой», простодушной, грезящей об «уют и быте» немочкой, обречен вернуть ее законному жениху. Пародийна героиня, для которой короткий роман с русским солдатом (девушка истосковалась по мужской ласке, оттолкнуть победителя страшновато и к тому же «Инге нравится русская водка») не помеха давно запланированному правильному браку. «Инге хочется личного счастья, / Ей милей водевиль, а не драма» — как в настоящем, так и в будущем. Пародийен роковой блюститель справедливости — это не погибший и забытый воин-ревнивец, что встает из могилы, дабы покарать изменницу и нечестивца-соперника, а трусливый обыватель, молодой, но сумевший

избежать участия в войне (и ответственности за войну) «знаменосец уюта и быта». Пародийно его «балладное» путешествие к невесте, пригрезившееся начитанному в романтической словесности (помнящему страшные предания) поэту-герою:

И мне чудится в сумраке сером
Угловатая тень Дон-Кихота.
Он идет с деревянным торшером
По Германии полуразбитой,
Он грядет неустанно, упрямо,
Знаменосец уюта и быта,
Легендарный жених из Потсдама...
Он шагает один на просторе.
Ночь. Развалины. Филины. Волки...

Пародийная предварительная развязка: «Дон Жуан» приглашен на помолвку (ужин) к «Командору» и «Донне Анне» (да еще и со своей тушенкой), «десница» истинного хозяина (гостем теперь стал недавний любовник «фройляйн Инге») отнюдь не каменная: «Мне жених, долговзый и рыжий, / Руку жмет, без ума от знакомства». Серьезна (хотя пародийные обертоны ощутимы и тут) развязка окончательная: поэт-солдат застывает в позиции гейневского «двойника» под окном милой мещаночки, которой хочется «счастья и быта, / И спокойствия и тишины...», как всем жителям разрушенного Лейпцига («Двери заперты, ставни прикрыты») и, похоже, не только им (хотя об этом невозможно сказать). «Вот и все. Небольшая беда, / Это все не имеет значения, / Потому что ушли навсегда / Годы странствий и годы ученья...». Боль и грусть не предполагают мщения. Запись поэта в семейном альбоме (где некогда отметились его двойники-предшественники, солдаты отгремевших войн) иронична, но полнится благодарностью, которая больше, чем обоснованная обида: «Фройляйн Инге! Любите солдат, / Всех, кто будут у вас на постое» [Самойлов 2005: 34, 35, 38, 37]. Она ведь и любила, пусть по-своему, но любила победителя, которому все равно пришлось бы покинуть Лейпциг. Как пришлось уйти «через Вислу жолнежам», которым так хотелось пофлиртовать (ко взаимному удовольствию) с Марыской, молодой женой старого и доглядчивого пана Антона (здесь облегченно варьируется сюжет нескольких стихотворений военных лет). Как пришлось оставить Ядвигу Лешке Быкову.

Обе «польские» любовные истории хронологически предшествуют «лейпцигской» (словно бы итожащей «годы странствий и годы ученья»), но возникают в тексте после нее, в воспоминаниях возвращающегося через Польшу поэта-солдата (главы «Сквозь память» и «Рубежи»). При этом о смерти полюбившегося Ядвиге сержанта читатель узнает раньше, чем о его мимолетном романе и несбывшемся обещании; строки «Лешка Быков погиб под Марцаном, / Он уже не вернется „по войне,“» корреспондируют с финалом первой главы («Подступы»): «Лешки Быкова не было» [Самойлов 2005: 51, 29]. Трагедия Ядвиги (расставание с Лешкой, едва ли суля-

щее встречу, даже если бы его не настигла смерть) ассоциативно соотносится с трагедией восставшей Варшавы, принесенной в жертву «высшим» политическим (и/или стратегическим) соображениям: «Я их вижу. Прекрасно их вижу! / Но молчу. Но помочь не могу... / Мы стояли на том берегу» [Самойлов 2005: 55]. Солдат не властен нарушить приказ и спасти Варшаву (где бьется с немцами и чудом остается в живых Ядвига), как не властен он в своих жизни и смерти. Но верность долгу, героизм и даже смерть не освобождают от вины перед женщиной, счастье которой отняла война.

Лейпцигской «небольшой бедой», легкой грустью по Марысе, болью от сопричастности большой беде Ядвиги солдат-поэт расплачивается за войну, которой он позволил случиться. Но эти расплаты — предварительные. Главная еще впереди. Об этом не знает победитель, возвращающийся домой, переполненный чувством родины и родства, уверенный, что прощен «За былое, худое начало, / И за первую осень войны», и потому не страшась будущего. Об этом доподлинно знает автор, осложнивший мажорный финал поэмы: «Возвращенье трудней, чем разлуки, — / В нем мучительней привкус потерь» [Там же: 57]. «Неожиданное» печальное двестишье надиктовано тем опытом, что совсем скоро станет явью для солдат, разом запевающих одну песню.

Пели в третьем вагоне: „Страна моя!„
И в четвертом вагоне: „Москва моя!„
И в девятом вагоне: „Ты самая!„
И в десятом вагоне: „Любимая!„
И во всем эшелоне: „Любимая!„

Солдаты пели не только о столице России, но и о любимой (каждый — о своей), с которой сейчас встретятся.

Пели дружно, душевно, напористо
Все вагоны поющего поезда.
Паровоз отдышался и стал.
Вылезай! Белорусский вокзал! [Там же: 58].

В «Ближних странах» встречи не описываются. О встречах, обернувшихся «не-встречами», Самойлов пытался сказать в двух неоконченных поэмах конца 1950-х — начала 1960-х гг. (обе опубликованы посмертно). «Доброе утро» начинается ровно там, где завершились «Ближние страны»: солдат («парень с котомкой <...> набок пилотка»; ниже мы узнаем, что его зовут Сергеем — как героя оставленной «Первой повести») прямо с вокзала направляется к девушке:

— Доброе утро! — Доброе утро!
— Здесь проживает Валя Петрова?
— Валя Петрова не проживает.
Замужем Валя. Здесь не бывает...

План продолжения неизвестен. Возможно, студент-актер, у которого Сергей пытается разузнать подробнее о Валином замужестве, лукавит

с другом («Это не ново. / Я равнодушен к женскому полу»), чтобы скрыть свою связь с героиней (продолжающуюся или оборванную). На это косвенно указывает его рассказ о профессиональных делах:

Роль поручили — граф Альмавива,
В новой трактовке — смело и живо.
Чтобы звучало не легковесно... [Самойлов 2005: 342, 343].

Даже если эта гипотеза неверна, ясно, что в «Добром утре» предполагалось сюжетное построение с дистанцированным от автора героем (как в «Первой повести» и «Чайной») и рассказом о том, что произошло с героиней во время войны.

В «Дурном лете» сюжет и характеры, напротив, радикально минимализированы. «Я» повествователя, вспоминающего незадавшуюся послевоенную любовь, отчетливо лирично. Героиня обрисована с установкой на обобщение — без индивидуальных примет и биографии. Никаких внешних препятствий (замужество, измена, новое чувство) для любви нет, но нет и самой — придуманной солдатом — любви. Тянувшийся некоторое время «роман» безымянных персонажей не меняет характера их отношений. Все определилось при первом свидании, на которое герой — как в «Добром утре» — отправился «буквально прямо с эшелона»:

Я ничего не угадал.
Но все случилось так же просто:
Юнец в шинели не по росту,
Я рядом с женщиной стоял.
Я знал начало, знал конец —
Война была посередине.
Казалось, я стоял на льдине
И потихоньку отплывал [Самойлов 2005: 348, 349].

Отказ от «сюжетности» и «психологии» выдерживается Самойловым непоследовательно: антитеза «юнец — женщина» настраивает на сочувствие к солдату (исповедующемуся годы спустя поэту) и неприязнь к его избраннице (здесь-то и срывается отсутствие у героини биографии; получается, что ее война никак не затронула). Сквозь разумные оправдания проступают застарелая (неизжитая) обида и укоризна.

А девочка была умна,
А девочка была красива,
Тщеславна и честолюбива
(И это не ее вина).
Она была чиста душой
И простодушно-равнодушна,
И лишь себе самой послушна
И безмятежно холодна [Там же: 350].

В сущности, героиня «Дурного лета» повторяет героиню «Помолвки в Лейпциге». Ей тоже «хочется личного счастья» (одарить которым «юнец в шинели не по росту» не может), но, в отличие от фройляйн Инге, у этой «девочки» нет оснований ублажать (хотя бы до поры) победителя: с него достаточно будет совместных прогулок по заснеженной Москве.

Одолев «второй перевал» (вступив в свое пятое десятилетие), Самойлов стремился переосмыслить прошлое и окончательно рассчитаться с ним. За историей неудавшейся любви вставала история поколения, выигравшего страшную войну, а затем оттесненного на обочину. Замысел этот не был воплощен по целому ряду причин, анализировать которые надо отдельно. Здесь же следует указать на одну: Самойлов не мог позволить себе «жаловаться» и «мстить»; слишком остро чувствуя вину «солдата» перед «женщиной», он не мог сделать женщину виноватой (пусть формально и «без вины»). Порукой тому синхронное «Дурному лету» стихотворение (опубликовано посмертно):

Мальчики уходят на войну,
Возвращаются с войны — мужчины.
Девочками были в ту весну,
А теперь на лбу у них морщины.
Смотрят друг на друга, узнают,
Бродят вместе, рук не разнимая,
Соловьи вот только не поют,
И любовь у них уже другая.
Видно, мало памяти сердец.
Знают оба — жить им врозь отныне.
Там начало было, здесь — конец,
А война была посередине
[Самойлов 2006: 468].

Мальчики, ставшие мужчинами, и девочки, ставшие женщинами, в равной мере — жертвы войны². «Память сердец» (не одного, а двух!) и теперь сильнее «рассудка памяти печальной» (на «расстоянии» сохранить любовь удалось — как в цитируемой элегии «Мой гений»), но слабее послевоенного «знания» (неважно, чем конкретно мотивированного) о том, что мир стал иным. Так в другой батюшковской элегии «богобоязненный страдалец Одиссей» смог победить «терпеньем рок жестокой», но, проснувшись в отчизне, ее «не познал» [Батюшков: 179, 188]. Дело не в личных чувствах и свойствах мужчин и женщин, а в том, что «война была посередине». В потаенном стихотворении эта формула несет куда более страшный (и гораздо более «самойловский») смысл, чем в исповедально-итоговой, скорее всего, изначально ориентированной на публикацию и брошенной на середине строфы поэме³.

Таким образом, «сюжет», не отпускаявший Самойлова два десятилетия, остался «недовоплощенным». Поэма «Шаги Командорова» при жизни автора напечатана не была: видимо, во второй половине 1950-х, когда ее

публикация стала возможной хотя бы в принципе, поэт не счел нужным бороться за обнаружение давнего сочинения. В «Ближних странах» истории о солдатской любви оказались «частностями», растворенными (если не теряющимися) в эпическом повествовании. «Чайную» не удалось своевременно напечатать ни в «Новом мире» (см. дневниковую запись от 15 апреля 1957 г. о намерении предложить поэму журналу Твардовского [Самойлов 2002: I, 275]), ни в других журналах. Не вошла она и в сборник «Ближние страны» — возможно, по соображениям объема, скорее — из-за цензурных (редакторских) препон или их предчувствия, но едва ли по воле автора, напечатавшего «Чайную» через пять лет после завершения в чудом вышедшем (и быстро удостоившемся разгрома) альманахе «Тарусские страницы» (Калуга, 1961). Поэтика «недоговаривания» (отказ от сюжетной ясности и прямых этических приговоров, открытый финал), бытовая приземленность, отсутствие «оттепельного» оптимизма вызывали настороженную реакцию у искушенных и симпатизирующих Самойлову первых читателей (слушателей) поэмы; подробнее об этом см.: [Немзер 2005: 385]⁴. Так же дело обстояло после публикации. Былой наставник автора И. Л. Сельвинский в письме от 10 декабря 1961 г., отметив достоинства «Чайной», наставительно рассуждал: «Все это захватывает, и ждешь в финале чего-то очень большого. А финала нет. Поэма, как Аму-Дарья, теряется в песках. Надо поработать над ней, Дезик: у нее шансы войти в большую литературу. Но права (курсив Сельвинского. — А. Н.) еще нет: он весь (видимо, следует читать «оно все». — А. Н.) в сюжете, который недоработан» [Письма: 160]. Как было показано выше, попытки «доработать» сюжет (прояснить и тем самым упростить, избавить от смысловой многомерности) поэт принимал, но удовлетворить его они не могли.

Во второй половине 1960-х гг. Самойлов словно бы забывает историю «про женщину и про солдата». Для того, чтобы к ней вернуться и наконец решить «старую задачу», потребовалось отойти от автобиографических контекстов (будь то «походные романы» или послевоенная «невстреча»). В балладе «Солдат и Марта» «свой» (ушедший в подтекст) сюжет соединяется с «чужим», историко-фантастическим, и потому обретает обобщенно-символическое звучание. На таком соединении скрытой лирики и «повествования» (иногда стилизованного и/или приправленного иронией) строятся стихотворения, определившие «классическую» тональность сборников «Дни» и в особенности «Волна и камень»: «Конец Пугачева», «Пестель, поэт и Анна» (1965), «Соловьи Ильдефонса-Константы» (1966), «Рождество Александра Блока» (1967), «Святогорский монастырь» (1968), «Старый сад» (1969), «Кончался август...» (1970), «Поэт и гражданин» (1971), «Ночной гость» (1972; в «Волне и камне» не появилось из-за цензурного запрета; впервые опубликовано в «Вести»), «Балканские песни» (1970–1973), «Свободный стих («В третьем тысячелетии...»», «Отрывок» (опубликовано лишь в «Вести» под мистифицирующим названием — «Брейгель. Картина»), «Скоморошина» (1973).

«Эпичность» (= «сюжетность») этих стихотворений, позволяя уйти от болезненного эгоцентризма, таила в себе другую опасность: тексты могли

восприниматься вне связи с личностью и судьбой поэта, якобы свободно — сейчас и прежде — от любых страстей. Возможность такого прочтения сильно тревожила поэта, что обусловило появление двух автокомментариев к балладе «Солдат и Марта».

В беседе с Ю. Л. Болдыревым «Поэт контактен и потому принадлежит не только себе...» («Вопросы литературы». 1978. № 10) Самойлов рассказывал:

В 41-м году перед уходом на фронт один юноша женился. У него оставались сутки до отъезда — и он с молодой женой отправился на дачу, чтобы побыть вдвоем перед разлукой. Во время ночного налета немцев на Москву самолет, не прорвавшийся в город, сбросил бомбы где попало. Одна из бомб обрушилась на эту дачу — и погибли оба. Из этого факта родилось первое мучительное ощущение жестокости войны ко всему — и к любви тоже. Об этом я написал стихотворение «Солдат и Марта»⁵.

Безусловно (у нас нет оснований не доверять поэту), страшный случай из 41-го в балладе отозвался, но сообщил о нем Самойлов отнюдь не для того, чтобы охарактеризовать особенности своего поэтического мышления. Важно было сделать явными для читателей, во-первых, связь текста с историей XX в. (и по неизбежной ассоциации — с личным опытом поэта, солдата Великой Отечественной войны), а во-вторых, относительную значимость внешних событий (общая смерть в первую брачную ночь заменена игрой судьбы, разлучившей героев).

В исторических декорациях разыгрывается всегдашняя история обреченной любви. Диалог драгуна и служанки ориентирован на предрассветные песни трубадуров («альбы») и восходящую к ним 5 сцену III акта «Ромео и Джульетты» (прощание после единственной ночи). «Простодушное» цитирование самой известной строки «Полтавы» («И грянул бой») напоминает о трагических судьбах юных героев пушкинской поэмы — Марии, чьи чувства и личность раздавлены безжалостной политикой, и молодого казака, тщетно жаждавшего вернуть возлюбленную, отомстить могучему обидчику (таким образом в фигуре «супруга грозного» у Самойлова соединяются пушкинские антагонисты — Петр и Мазепа) и погибшего в великой битве. Придуманый Самойловым сюжет (встреча Марты-Екатерины с «воскресшим» драгуном) включен в мощную и разветвленную мифопоэтическую традицию (муж на свадьбе жены; посмертная ревность — ср. «Шаги Командорова» и «Помолвку в Лейпциге») и в то же время трансформирует засвидетельствованные современниками факты (и/или слухи). В 1721 г. в Риге Христина Гендрикова (урожденная Скавронская) обратилась к супруге царя как к сестре и получила от нее 20 имперялов, но никак не признание. Скавронскую и ее родню велено было содержать в «скромном месте». Лишь в 1727 г., став после смерти Петра полновластной государыней, Екатерина I пожаловала графские титулы двум братьям Скавронским, тем самым засвидетельствовав свое с ними родство (истинное или мнимое)⁶. Даже явление «сестры» заставило бывшую служанку тревожиться — понятно, что, разы-

грайся сюжет самойловской баллады в действительности, Марте-Екатерине пришлось бы много хуже. Петр Первый — не Федор Федорыч, которого прозревшая героиня «Чайной» гонит прочь. Бывшей служанке суждено оставаться царицей и трепетать перед страшным супругом, которого может разгневать появление ожившего «соперника». Она лишена той тихой надежды на будущее, что слышится в колыбельной Варвары. В отличие от нашедшего новую невесту фронтовика из «Чайной», несчастный драгун по-прежнему любит свою Марту (потому и закликает не говорить «про это»), но ничем ей помочь не может. В XVIII столетии война (большая политика, история) так же безжалостна к «солдатам и женщинам», как в более отдаленные времена и в страшном XX в.

В этой связи должно обратить внимание на еще один источник «Солдата и Марты» — давнее стихотворение С. С. Наровчатова «Письмо из Мариенбурга» (1945), вошедшее в его первую книгу «Костер» (1948)⁷. У Наровчатова баллада о незаконной и счастливой любви в декорациях XVIII в. («курносая краса» бежит сквозь метель к «безусому капитану», они мчатся в саних к церкви, дабы венчаться без родительского благословения) переходит в обращение поэта-солдата к далекой избраннице:

На полуслове оборву рассказ,
Махнем руке романтике старинной...
С чего я вдруг узнал себя и Вас
В любовниках времен Екатерины?

С чего б я это? Но, мой милый друг,
Неужто Вы заметить не сумели,
Что мне осточертел Мариенбург,
Где я торчу четвертую неделю? <...>

И вот я вызвал полночь и мороз,
Вам на ноги накинул волчью бурку
И запросто Вас под венец увез
Назло и вперекор Мариенбургу [Наровчатов: 124—125].

Наровчатов противопоставляет сегодняшнюю временную (пока сражений нет) тоскливую недолю «романтической» старине, воссоздать которую можно в блестящих стихах, а хочется — на деле (но, увы, наше время «серьезней»). Самойлов заменяет польский Мариенбург (Мальборк) — лифляндским (враждебный чужой город становится потерянным раем), Екатерину II (в балладной части «Письма из Мариенбурга» ощутима аллюзия на «Капитанскую дочку») — Екатериной I (антуражный персонаж обретает статус злосчастной героини), игровую антитезу «прошлое — настоящее» («книжная романтика — жизнь») — трагическим единством.

Полемический план «Солдата и Марты» перестает казаться неожиданным, если вспомнить о реакции Самойлова на первый сборник стихов его друга, зафиксированной в дневнике 28 мая 1948 г.:

Книга небезынтересна. В ней есть кое-какое «мышление». Впрочем, и доля подловатости <...> Славянский цикл написан с шиком, но с позиций аксаковских, — «быть на Одре славянским заставам, воевать им славу мечом». Любовной лирике не хочется верить [Самойлов 2002: I, 254–255].

Раздражение «славянским циклом» («Польскими стихами») мотивируется их «аксаковской» тональностью, но дело обстоит сложнее. Самойлов не мог не понимать, что «славянофильство» (приязнь к Польше, ее культуре и языку) Наровчатова ни в коей мере не противоречит их общему интернационализму⁸; польские мотивы присутствуют и в его лирике 1944 г. В том числе — как и у Наровчатова — в лирике интимной. Только разрабатывался им сюжет о короткой любви русского солдата и прекрасной полячки принципиально иначе.

Восстановим контекст процитированных в дневнике наровчатовских строк. Прощаясь с героем («Снова кличет в поход Россия»), хозяйка спрашивает об имени будущей дочери.

Как назвать? Но ведь дочь не подвластна
Власти воинского ремесла.
Или Вандой зови, или Властой,
Лишь бы ладною панной росла.

Если ж сын — называй Мечиславом,
В честь меча его наречем...
[Наровчатов: 113].

Имя девочки — личное (женское) дело «хозяйки»; имя сына избирает русский воитель, на что указывают обе глагольные формы (императив и множественное число, закрепляющее связь героев, превращающее случайных любовников в своего рода чету). Колебаний, как в случае дочери, здесь нет. Далее следуют строки о «славянских заставах».

Для Давида Кауфмана (будущего Самойлова) это невозможно. Ни солдатский долг, ни юношеский обреченно-героический романтизм⁹, ни тревожное восприятие чужого (обманчивого, готового стать враждебным) мира не отменяют сострадания к покинутой женщине.

Свищет ось — едет гость,
Конь, как облак, белоснежен.
Там Мариша ждет меня,
Ждет российского жолнежа.

Ты не жди меня, не жди —
Я давно под Прагой ранен.
Это едет твой жених —
Скуповатый хуторянин.
Скоро в доме на шоссе

Будут спать ложиться рано.
Будешь петь, дитя жалеть:
«Мое детско, спи, кохано.

Спи, кохано, сладко спи.
В небе звездочка кочует.
Где-то бродит мой жолнеж?
Где воюет, где ночует?»

(«Дом на Седлецком шоссе», 1944) [Самойлов 2006: 438—439].

Оказавшись в сходных ситуациях, друзья поэтически преодолевают и осмысливают их по-разному: для Наровчатова выходом становится «шик» «мужской» геополитической риторики, для Самойлова — жалость, смешанная со смутным осознанием собственной вины.

В 1943 г. Наровчатов написал несколько стихотворений, обращенных к женщине, которая разлюбила поэта-солдата (или дала ему основания так думать). Раскаленные исповеди-инвективы, отдающие то Маяковским («Отказ от выстрела»), то Цветаевой («Ты не русская»), несомненно, были вызваны конкретными жизненными обстоятельствами. В «Костер» они не вошли: в 1948 г. публикация таких стихов была абсолютно невозможна как по цензурным условиям (советская женщина не может изменить советскому солдату); так, скорее всего, и по интимным причинам. Однако позднее, когда литературные законы смягчились, а личные обстоятельства изменились, Наровчатов свои отчаянные ламентации обнародовал в книгах «Стихи» (1962) и «Взыскательный путник» (1963). Высока вероятность, что Самойлов знал их уже в пору «Костра», что, естественно, предполагало сопоставление разных изводов любовной лирики Наровчатова — бодрого «походно-политического» («Польские стихи»), балладно-игрового («Письмо из Мариенбурга»), «разрывного». Контраст (при повышенной экспрессивности всех текстов и постоянной установке на версификаторский блеск) был слишком разителен.

Едва ли Самойлову импонировали страстные проклятья «изменившей» любимой:

Я под пулями здесь... Могли бы
Эти письма вернуться вспять.
Получила б с надписью: «Выбыл
Адресат». Как могла ты писать
Эти письма? Выстрелом в спину
Обернулись они... Добро!
Не у немцев ли выпросишь? Кинут
Вслед иудино серебро!
Непричастная гордой силе,
Той, что верность дает двоим,
Так прощай же... Но небо России
Не считай по привычке своим
[Наровчатов: 92].

Слишком непохоже вырвавшееся здесь чувство на светлую печаль немногих фронтовых стихотворений Самойлова, обращенных к далекой женщине из довоенного прошлого: «Как пахнет Самарканд зимой...», «Прости мне горькую досаду...», «Вы просите стихов. Их нет...» [Самойлов 2006: 423, 425, 439].

Потому-то, прочитав «Костер», Самойлов констатировал: «Любовной лирике не хочется верить». Потому же через четверть века с лишним он вступил в спор с «Письмом из Мариенбурга» (и менее явно — с другими давними стихами Наровчатова). В балладе «Солдат и Марта» исторический «скандальный» анекдот соединился с вечной трагедией, полемика с наровчатовской (подчеркнуто «мужской») трактовкой «солдатской любви» — с переосмыслением или корректировкой собственных подходов к больной теме, «чужое» (но близкое) — с «почти своим» (но неприемлемым) и совсем «своим». Справившись с главным (и самым страшным) вариантом сюжета «про женщину и про солдата» (послевоенная невеста), Самойлов нашел необходимые формы и для сюжета побочного, для него неразрывно сцепленного с главным. В том же 1973 г. были написаны (и в той же книге «Волна и камень» напечатаны) два стихотворения о короткой «походной» любви — «Полночь под Иван-Купала...» (вдруг случившийся среди военного ада колдовской «сон в летнюю ночь», ср. шекспировские коннотации «Солдата и Марты») и «1944-й» (второй текст «Стихов о Польше», где «рассекречивается» один из «польских романов» поэта — несомненно платонический, что усиливает нежное сострадание к «чахоточной панне», воплощению манящей, злосчастной, гордой и остающейся чужой Польши).

Тему можно было считать исчерпанной, однако уже в 1974 г. Самойлов написал (и спрятал в столе) цитированное выше «Возвращение». Название содержит в себе как свернутый сюжет (все тот же), так и определение «жанра», который займет особое место в поздней («постклассической») поэзии Самойлова. Впереди были новые «возвращения» к сюжету «про женщину и про солдата» — поэма «Снегопад» (1975), стихотворения «Средь шумного бала» (1978), «Ревность» (1980), «Валя-Валентина» (1986; со значимой пометой — «9 мая»), ставшая итоговой поэма «Возвращение», в которой совершенно закономерно возникает отсылка к «центральному» тексту этого лишь смертью поэта прерванного цикла — балладе «Солдат и Марта»¹⁰.

Примечания

¹ В двух следующих книгах — «Дни» (1970), «Волна и камень» (1974) — «лирический автобиографизм» остается приглушенным, хотя и более ощутимым, чем ранее. Изрядная часть написанных в ту пору стихов остается читателю неизвестной. Не касаясь здесь проблемы скрытого существования «гражданской лирики» Самойлова (невозможной в советской печати, но и не уходившей в самиздат и на Запад), назову лишь несколько безусловно ярких (и значимых для автора) потаенных лирических пьес: «Я переполненный тобой...», «Два стихотворения», «Вновь стою перед лицом событий...», «Не надо спать, не надо глаз смыкать...», «В огромном разобщении людей...», «Выздоровление», «Не

- радует незрелость душ...», «Надо жить не от года к году...», «Я потерял богатство...», «Скрежещет ветка о стекло...», «Вот дерево перед окном...», «Баллада разлук», «Хотел бы я жить, как люблю и умею...», «Когда я усну наконец...» и др. [Самойлов 2006: 487–509]. Зона лирической откровенности неуклонно расширялась от книги к книге. В «Вести» (1978) исповедальные прорывы «компенсируются» доминированием «эпоса» (в сборник вошли пять поэм — «Снегопад», «Цыгановы», «Старый Дон Жуан», «Сон о Ганнибале», «Струфиан», глубинно лирическая природа которых завуалирована пресловутой «сюжетностью»). В «Заливе» (1981) выстроен цикл «Пярунские элегии» (некоторые из них были опубликованы в предыдущем сборнике), где резкие эмоциональные перепады не менее важны, чем сквозной, но сознательно не прописанный, лишенный «мотивировок», драматический рисунок. Смысловое единство элегий бросает новый свет на предшествующие стихотворения, организуя их общий — «пярунско-элегический», «заливный» — контекст. Повышение градуса откровенности обуславливает и публикацию в этой книге ранних — довоенных и военных — стихов, в том числе диптиха «Катерина», рассекречивающего важную для молодого поэта тему «солдатской любви». Радикальная реформа публикаторской стратегии была проведена в «Голосах за холмами» (1985), где свободно перемежаются стихи, родственные прежним «потанным», и «традиционные» для самойловских книг, соответствующие сложившемуся «образу автора»; подробно об изменениях в поэтике Самойлова первой половины 1980-х см.: [Немзер, в печати]. Характерно, что в это же время Самойлов продолжает «рассекречивание» ранней лирики. Он не только знакомит своего первого биографа с двумя любовными (предельно откровенными) стихотворениями начала 1950-х («Когда любовь развеялась, истлела...», «Чужая мне принадлежала...»), но и санкционирует (если не стимулирует) их публикацию [Баевский: 86–87], ср.: [Самойлов 2006: 467, 465]. В свою последнюю книгу — компактный свод важнейших стихотворений — Самойлов наряду с образчиками гражданской неподцензурной лирики включает «Ты не торопи меня, не трогай...» (1946) [Самойлов 1990: 104]; ср.: [Самойлов 2006: 65].
- 2 Самойлов, несомненно, знал песню Окуджавы «До свидания, мальчики» до ее публикации («Юность», 1962, № 6, с пометой — 1958). При наглядном различии (героини Окуджавы — девочки, отправившиеся на войну), Самойлов развивает ту же тему «подлой войны», по-своему расширяя и договаривая сюжет. После победы подлость войны силы не утратила; ср. также в этой связи «Песню о солдатских сапогах» (1957) [Окуджава: 142, 152, 618].
 - 3 Мы, к сожалению, не располагаем данными о том, предшествовало ли стихотворение «Мальчики уходят на войну...» поэме или от нее отпочковалось. Третьим обращением к этой версии сюжета «про женщину и про солдата» стало стихотворение «Возвращение» (1974), в котором появляется знакомая формула, но — как позднее в одноименной поэме — ответственность за конец любви возлагается на солдата: «Но я не мог ладони нежной / Согреть в ладони ледяной, / Ведь пролегла чертой рубежной / Война меж мною и тобой» [Самойлов 2006: 508].
 - 4 Исключением стало (и надолго осталось) редкостно пронизательное суждение поэта (и редактора книги «Ближние страны») В. С. Бокова, высказанное на вечере Самойлова в ЦДЛ 22 мая 1957 г.: «Мудрый старичок из „Чайной“ присутствует во всем творчестве поэта» [Самойлов 2002: 285].
 - 5 Цит. по примеч. к стихотворению [Самойлов 2006: 687]. Ранее эта история была вмонтирована в мемуарный очерк «Дом», шансы на публикацию которого в советскую эпоху стремились к нулю; ср. [Самойлов 2000: 18].
 - 6 Обзор источников и исследований, посвященных происхождению и юности Марты Скавронской (Василевской? Розен? Рабе?), см.: [Павленко: 7–13]. Мы не знаем, какие именно материалы входили в поле зрения Самойлова. В XVI томе «Истории России с древнейших времен» (основательно использованной Самойловым при работе над драматической поэмой «Сухое пламя») о происхождении будущей царицы и ее службе у пастора Глюка говорится кратко, а ее первое замужество не упоминается вовсе [Соловьев: 356]. Иронично демонстрирующий «ученость» автора эпиграф адресует к фиктивным «Разысканиям об императрице Екатерине Первой» (название

«источника» позволяет трактовать его и как научное исследование, и как свод компромата, подготовленный врагами царицы при ее жизни). Любопытно, что в эпитафии драгун назван Раабом, сходную фамилию Рабе носил один из потенциальных отцов Марты, шведский офицер. Не исключено, что некоторые мотивы стихотворения (имя героя, его служба в тяжелой кавалерии, к каковой относились драгуны и кирасиры, его исчезновение — а не смерть! — при штурме) взяты из пьесы А. Н. Толстого «Петр Первый» (1938). Ср.: «Шереметев. ...Ну, что же ты — девица? Екатерина (заплакала). Нет уже. Шереметев. Очень хорошо... Значит, замужем? Екатерина. За королевский кирасир Иоганн Раббе. Шереметев. Убит, чай? Екатерина. Не знаю. Как вашим войскам ворваться в Мариенбург, — Иоганн бросился в озеро и поплыл» [Толстой: 489]. В фильме «Петр Первый» (первая серия, 1937; режиссер В. Петров) диалог сокращен, Шереметев судьбой мужа Екатерины не интересуется.

- ⁷ «Письмом из Мариенбурга» Наровчатов, безусловно, гордился. Не случайно он счел нужным показать свежий текст недавнему знакомцу (пока еще не близкому другу!) при случайной встрече в издательстве: «Разговорились. Потом Сережа молча вынул из папки стихотворение и протянул мне: „Вот, посмотри“. Это было „Письмо из Мариенбурга,.. Оно очень мне понравилось — романтическое, ироническое, какое-то тоже красивое, как он, и чуть позирующее, но настолько откровенно, что и позой эту игру назвать было бы невозможно» [Коржавин: 617].

- ⁸ Стихотворение, давшее книге название, обращено к товарищу по оружию, британскому солдату, который сейчас молчит, но скоро, вняв призыву советского стихотворца, даст отпор тем, кто грозит «смести и растоптать» костер, полыхавший при встрече на Эльбе, всегда горевший «в сердцах простых людей» и, как легко было понять, чающий превращения в «мировой пожар»:

Мы скажем это, Джонни Смит,
Товарищ давний мой,
От имени простых людей,
Большой семьи земной,
Всем тем, кто смеет нам грозить
Войной!

Мы скажем это, чтоб умолк
Вой продажных свор,
Чтоб ярче, чем в далекий день
Вблизи Саксонских гор,
Над целым миром полыхал
Бессмертный наш костер!
[Наровчатов: 148].

Таких — в коминтерновском духе выдержанных — стихотворений в «Костре» было совсем немало.

- ⁹ Нас властно хватала за ворот война:
Мужская работа — да будет она!
Прощай моя радость, Божена, Божена!
Я мог быть блаженным — / Да воля нужна!
[Самойлов 2005: 442].

- ¹⁰ Анализ «возвращений» к этому сюжету в 1970—1980-х гг., равно как его взаимодействия с другими сквозными сюжетами поэзии Самойлова (например, «дон-жуановским», «фаустовским», собственно «военным»), должен стать предметом отдельных исследований.

Литература

- Баевский — *Баевский В. С.* Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М., 1986.
- Батюшков — *Батюшков К. Н.* Соч.: В 2 т. М., 1989. Т. 1.
- Коржавин — *Коржавин Н. М.* В соблазнах кровавой эпохи: Воспоминания: В 2 кн. М., 2005. Кн. 1.
- Маяковский — *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч.: В 12 т. М., 1949. Т. 6.
- Наровчатов — *Наровчатов С. С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1985.
- Немзер 2005 — *Немзер А.* Поэмы Давида Самойлова // Самойлов Д. Поэмы. М., 2005. С. 355–464.
- Немзер, в печати — *Немзер А. С.* Давид Самойлов за третьим перевалом (в печати).
- Павленко — *Павленко Н. И.* Екатерина I. М., 2004.
- Письма — Письма литераторов Д. Самойлову (1961–1989 гг.) // Знамя. 2010. № 6. С. 159–170.
- Окуджава — *Окуджава Б. Ш.* Стихотворения. СПб., 2001.
- Самойлов 1990 — *Самойлов Д.* Снегопад. [М.], 1990.
- Самойлов 2000 — *Самойлов Д.* Перебирая наши даты. М., 2000.
- Самойлов 2002 — *Самойлов Д.* Поденные записи: В 2 т. М., 2002.
- Самойлов 2005 — *Самойлов Д.* Поэмы. М., 2005.
- Самойлов 2006 — *Самойлов Д.* Стихотворения. СПб., 2006.
- Соловьев — *Соловьев С. М.* Соч.: В 18 кн. М., 1993. Кн. VIII.
- Толстой — *Толстой А. Н.* Соч.: В 10 т. М., 1960. Т. 9.

Диалог с двойником: образ Франца Шуберта в лирике Д. Самойлова

Татьяна Сташенко
(Тарту, Тартуский университет)

На протяжении творческого пути Д. Самойлов не раз обращался к образу Франца Шуберта. Однако, насколько нам известно, эта тема еще не была предметом специального рассмотрения¹.

В статье А. Немзера «Лирика Давида Самойлова» отмечалось, что образы, связанные с музыкой, занимали особое положение в лирике поэта: музыка в его представлении являлась отражением мировой гармонии и выступала синонимом творчества, объединяющего в своем высшем проявлении «индивидуальное» и «хоровое» начала [Немзер: 20]².

Как неоднократно подчеркивал сам Самойлов, музыка входила в круг его постоянных интересов³, а Шуберт принадлежал к числу любимых композиторов и оценивался как «близкий тип художника» [Самойлов 1989: 2]. В дневниковой записи 1986 г. поэт упоминал о систематическом чтении книг по истории музыки [Самойлов 2002 II: 308], опуская, правда, указания на прямые источники⁴.

Впервые в его лирике образ композитора появляется в стихотворении «Шуберт Франц» (1961):

Шуберт Франц не сочиняет —
Как поется, так поет.
Он себя не подчиняет.
Он себя не продает.
Не кричит о нем газета,
И молчит о нем печать.
Жалко Шуберту, что это
Тоже может огорчать.
Знает Франц, что он кургузый
И развязности лишен,
И, наверно, рядом с музой
Он немножечко смешон.
Жаль, что дорог каждый талер,
Жаль, что дома неуют.
Впрочем — это все детали,
Жаль, что песен не поют!
Но печали не уместны!
И тоска не для него!
Был бы голос! Ну а песни
Запоются! Ничего! [Самойлов 2006: 113–114]

Здесь характеристики Шуберта перекликаются с теми, что приводятся в музыкальной, мемуарной и художественной литературе (см., например: [Конен 1953; Гольдшмидт]). К ним, в частности, относятся устойчивые указания на небольшой рост композитора; его скромность, стеснительность, которые проявлялись во внешней скованности, неловкости⁵; на отсутствие интереса со стороны официальных музыкальных кругов Вены к его творчеству; на материальную необеспеченность, неустроенность.

В то же время в стихотворении раскрывается образ музыканта как творческого двойника автора. Так, в числе названных обстоятельств, «огорчающих» композитора, стилистически маркированный газетный оборот «молчит печать» отражает самоощущение поэта начала 1960-х гг.

Напомним, что послевоенные годы обернулись для Самойлова периодом молчания. Переживаемый им в это время внутренний кризис, обусловленный его неприятием общественно-политических и литературных реалий тех лет, был сопряжен с поиском собственного творческого пути. Дневниковые записи конца 1940-х гг. свидетельствуют о том, что отсутствие публикаций беспокоило Самойлова и огорчало его близких [Самойлов 2002 I: 250]. Несколько его журнальных публикаций в середине 1950-х гг. и первая книга стихов «Ближние страны» (1958) вызвали лишь немногочисленные отклики и не принесли ему широкого признания. По ощущению поэта, публика стала замечать его только с 1970-х гг., после выхода его третьей книги «Дни» (1970) [Там же, II: 106].

Примечательно, что в стихотворении «молчащая печать» включалась им в ряд если и огорчающих, но все же «деталей». Безусловно, более важными для Самойлова событиями второй половины 1950-х гг., укрепившими его уверенность в выборе собственной литературной позиции, оказались встречи с Н. Заболоцким и А. Ахматовой⁶, творчество которых было воспринято им как пример подлинной реализации художника в непеэтические времена. Историческим же примером подобного осуществления для Самойлова становится эстетическая позиция Франца Шуберта, чья ипостась свободного художника, думается, послужила основанием для проводимой в стихотворении параллели. Отметим, что верность композитора выбранной еще в юности стезе, поглощенность творческим процессом и феноменальная продуктивность, несмотря на все лишения и жестокие удары судьбы, — устойчивая канва описаний, посвященных его жизни и творчеству.

В стихотворении обыгрывается традиционный образ поэта-певца: пение становится основной характеристикой творчества Шуберта. В первой строфе его пение противопоставляется пению тех, кто «подчиняется» и «продается». Это противопоставление актуализирует также позицию, связанную с именем Маяковского, который декларативно «становился на горло собственной песне». Оценка Самойловым современников — собратьев по цеху, следующих подобной установке, и оценка свобод периода «оттепели» выражены предельно ясно: «подчиняются», «продаются», «жаль, что песен не поют»⁷. Образ Шуберта здесь акцентировал важный для Самойлова аспект литературной позиции: независимость творческой личности от государственной службы и ответственность перед историей. Оптимистический

финал в целом легкого и радостного по настроению стихотворения объяснялся упованием поэта на собственные силы и, одновременно, поддерживался отсылкой к часто отмечаемому жизнелюбию композитора и его вере в свое призвание⁸.

Отметим, что акцентированная в стихотворении характеристика свободного, естественного пения перекликается с характеристикой композитора, данной в статье А. В. Луначарского «Франц Шуберт» (1928, статья вошла в специально подготовленный сборник его статей «В мире музыки», 1958). Здесь была дана ставшая традиционной для советского времени трактовка Шуберта как подлинного художника, сумевшего объединить в своей музыке черты «высоко развитого индивидуализма и духа общественности», «высокого мастерства», «унаследованного от предшественников», и музыкальных традиций «народной песни» [Луначарский: 365]. По словам Луначарского, Шуберт, избегая патетики, «создавал песни почти без напряжения, пел, поистине, как птица поет. <...> Как люди разговаривают, так пел Шуберт» [Там же: 366]. Не исключено, что с подобной характеристикой композитора Самойлов мог быть знаком и по работам академика Б. Асафьева⁹. Так, в статье «Глазунов (опыт характеристики)» Асафьев подчеркивал:

Творчество, пронизанное в сильнейшей степени напевностью, песенным началом, я бы определил как постоянно присущую готовность *петь о своем чувстве мира другим* (курсив автора. — Т. С.), всем, кто сочувствует: народу, обществу, друзьям и, грубо говоря, даже компании собутыльников. Петь и о героическом, и об эротическом, и о великом, и об уютном, сентиментальном. Так пел Шуберт. Так пели все истинно лирические поэты и композиторы. У нас — Пушкин в юных стихах и Глинка в своих романах. <...> здесь нет места творчеству мучительного изживания, здесь царит творчество радостного общения [Асафьев II: 266].

В стихотворении обращает на себя внимание контраст между перечислением нерадостных обстоятельств, огорчающих любого художника, и той легкостью стиха, которая передает интонацию радостного и доверительного общения поэта с читателем. Показательны также подчеркнутая Самойловым в изображении Шуберта близость к позиции «частного человека» (что отчасти обыгрывается и в названии стихотворения) и такая черта в его облике, как естественность, отсутствие позы гения. Отметим, что эта характеристика отражает важный аспект авторской позиции и является одной из устойчивых в изображении им подлинных гениев.

Заметим, что на особую значимость, которую придавал Самойлов образу композитора, будет также указывать положение текста «Шуберт Франц» в итоговой книге избранных стихов «Равноденствие» (1972). Примечательно, что здесь стихотворение было помещено автором в раздел, посвященный исключительно поэтам, причем между стихотворением «Заболоцкий в Тарусе» (1958–1960) и стихотворением, посвященным памяти Ахматовой — «Смерть поэта» (1966).

Позже образ Шуберта, «воспевающего денницу», появится и в одной из глав поэмы Самойлова «Юлий Кломпус» (1979), в описании музыкального

репертуара, исполняемого в кругу вольного дружеского союза, чье свободное творчество в послевоенные сталинские годы, согласно автору, было «музыкой во льду». При этом репертуар послевоенной компании, объединяющий Шуберта, Баха и Чайковского, обнаруживал один обыгрываемый поэтом недостаток — отсутствие в кругу друзей в те годы классика-современника: «Былым защитникам державы, / Нам не хватало Окуджавы» [Самойлов 2005: 155].

Образ композитора в стихотворении «Шуберт Франц», как и сам выбор его в качестве творческого двойника, позволяет предположить знакомство Самойлова с вышедшей в 1960 г. книгой Гарри Гольдшмидта «Франц Шуберт — жизненный путь»¹⁰, а также с другими источниками, как, например, с работами В. Конен, вышедшими в 1950–1960-е гг. В этих работах Шуберт характеризовался как художник, который осознавал и глубоко переживал историческую «постыдность» времен политической реакции и в противостоянии государственной системе утверждал свою эстетическую позицию (отклоняя службу и выбирая путь свободного творца, нацеленный на создание отсутствующих в социальном мире идеалов). Ярким примером гражданской позиции музыканта служило его стихотворение с элегическим названием «Жалоба народу» («Klage an das Volk», 1824)¹¹, которое было опубликовано в книге Гольдшмидта в переводе Л. Гинзбурга:

Ты, молодость, погибла в наши дни!
Давно народ свои растратил силы.
Все так однообразно и уныло,
В ходу теперь ничтожества одни.
[Гольдшмидт: 226]

В шубертовском стихотворении после сетований на жестокость «бессмысленных времен», лишаящих народ былой силы, а поэта — возможности творить, следовал оптимистический финал, утверждающий особую роль искусства:

И лишь, искусство, ты таишь в себе,
Огонь эпохи действия и силы.
Ты нашу боль незримо утолило
И не сдалось безжалостной судьбе.
[Там же: 227]

Убеждение Шуберта в способности искусства и творца противостоять «ничтожности времен» отвечало эстетическим представлениям Самойлова: назначение поэта виделось ему независимым творческим служением, направленным на сохранение и приумножение духовного опыта. Этот взгляд лег в основу его концепции поэта-гения, способного быть «музыкой во льду»¹², и утвердил в его лирике тему верности избранному пути.

Тема эта приобрела особую актуальность в связи с переездом в Эстонию, который поэт воспринимал как начало нового этапа. Вместе с тем

авторское осмысление пути было сопряжено с пониманием амбивалентной природы самого творчества. В пярнуский же период (начало которого пришлось на 1976 г.) преобладающим творческим ощущением для него становится «жалость», «которая пронзительней любви». Поскольку, согласно Самойлову, сострадательная позиция художника исключает «себялюбье», то он оказывается беззащитен перед возрастающей силой душевных мук¹³. Поэзия не может помочь творцу преодолеть эти страдания¹⁴, так как, по природе своей подразумевая сострадательность, лишает его того краткого мгновения счастья, которым способна одаривать. Созданный «не для битв», а «для молитв» [Самойлов 2006: 187], он оказывается беззащитен и перед злом социального мира. Творчество (музыка) становится для поэта «суровым счастьем страданий» [Там же: 346], высокой, но губительной силой («музыка губит»).

В 1981 г. выходит книга стихов и переводов Самойлова «Улица Тооминга». Книга, как и вошедшие в нее тексты, большей частью связанные с началом «пярнуского периода», отражали авторскую рефлексии творческого пути. Отличительной чертой книги было предельное сближение лирического и автобиографического «я». Авторское «я» здесь выступало как творящий субъект, выявляя «единство главного героя» и ведущие темы книги — творчества и судьбы поэта. Одним из ключевых мотивов в развитии этих тем являлся мотив исцеляющей и губящей музыки. В основе концепции сборника при этом лежала идея соотнесенности и общности творческих судеб, в свете которой особое значение приобретал концепт удвоения («двойного освящения», взаимоотражения, двойничества). Связанная с этой идеей концептуализация чисел нашла отражение в композиции сборника.

Так, книга состояла из двух разделов: в первый¹⁵ вошли собственные произведения Самойлова, во второй — его переводы восьми эстонских поэтов. Лирика первого раздела в целом выстраивалась по следующей схеме: шестнадцать «пярнуских стихотворений» + шестнадцать «Пярнуских элегий» + два замыкающих первую часть стихотворения + восемь стихотворений второй части.

Нетрудно заметить, что особое место здесь заняла восьмерка, которая в XVI «Пярнуской элегии» (1976) связывалась с музыкой (8-я симфония Франца Шуберта)¹⁶:

Чет или нечет?
Вьюга ночная.
Музыка лечит.
Шуберт. Восьмая.
Правда ль, нелепый
маленький Шуберт —
Музыка — лекарь?
Музыка губит.
Снежная скатерть.
Мука без края.

Музыка насмерть.
Вьюга ночная.

[Самойлов 1981: 35–36]

Как отмечал В. Баевский, изображенный в элегии диалог с творческим двойником раскрывается как диалог поэта с самим собой. Трагическое звучание элегии объяснялось авторским переживанием собственного пути, ощущением его близкого завершения [Баевский: 158].

В то же время элегия отражала авторскую концепцию, связанную с пониманием творчества. В элегии диалог лирического «я» с двойником, акцентируя особую значимость образа Шуберта, был отмечен неоднозначностью отвечающего, признающего губительную силу музыки (и как горькое признание самого поэта, и как признание музыканта). Очевидно, что здесь для Самойлова важно было подчеркнуть не только трагические обстоятельства жизни композитора, но и характерное для композитора (Шуберта) представление о трагической подоснове «рождения музыки»¹⁷ (ср.: «Мои произведения обязаны своим существованием моему пониманию музыки и моим страданиям <...>» [Гольдшмидт: 254]). Думается, что эти воззрения Шуберта стали основанием для проводимой в элегии параллели, повлияв в целом и на концепцию книги. Не менее важен и музыкально-поэтический подтекст элегии.

Так, обращает на себя внимание вопрос об исцеляющей силе музыки, адресованный Шуберту. По нашему мнению, здесь содержится отсылка к песне «К Музыке» («An die Musik», 1817), написанной композитором на слова Франца фон Шобера и известной в русской вокальной традиции по переводу Н. Райского¹⁸:

Бесценный дар! Как часто в дни печали,
Ты исцеляешь боль сердечных мук,
Уносишь мысль в заоблачные дали.
Лишь твой заслышу сердцу милый звук <...>
Я, восхищенный, в облаках парю...

[Шуберт: V, 136–137]

Согласно Самойлову, гений, переживая счастье гармонии, способен забыть на время о «боли сердечных мук»¹⁹. Но мгновения творческого счастья редки [Самойлов 1995: 80], а само стремление «в дни печали» «забыть муки» и «унестись в заоблачные дали» скорее относится к области желаемого. Это — только романтическая попытка, связанная с тоской по недостижимому идеалу [Самойлов 2002: 305].

В девятой строке элегии («Снежная скатерть») также обнаруживается отсылка к шубертовскому песенному циклу «Зимний путь» («Winterreise», 1827)²⁰, в котором развивались сходные темы последнего пути поэта: утрата иллюзий о счастье, неприютность и тяжесть одинокого пути сквозь холодную зимнюю ночь. Заключительная же песня о судьбе артиста — «Шарманщик» — была связана с чувством сострадания странствующего

героя к своему двойнику и завершалась готовностью разделить горе их общей судьбы.

Понимание Самойловым творческой судьбы как несчастливой, губительной для художника («музыка губит», «музыка насмерть», «мука без края») при этом не исключало ее притягательности и надежд на возможное счастье²¹, хотя и казавшееся маловероятным²².

В целом, как показывает наш анализ, образ Шуберта был неизменно связан для Самойлова с осмыслением собственного творческого пути и служил выражению эстетических взглядов поэта. Контексты, связанные с творчеством композитора, помогают не только прочесть его художественный образ в самойловской лирике, но и прояснить тот возможный фон, который был значим для авторской концепции творчества. Изменения же в образе Шуберта на разных этапах творчества Самойлова (от выражения оптимизма творческой свободы до трагических моментов творчества и последнего пути) выявляют аспекты, актуальные для осмысления авторской эстетической позиции.

Примечания

- ¹ В книге В. Баевского «Давид Самойлов. Поэт и его поколение» была предложена трактовка образа Шуберта как лирического двойника поэта [Баевский: 158].
- ² Обозначены были и литературные истоки данного представления: гоголевский «миф о музыке», пореволюционная проза А. Блока о «музыке революции», поэзия О. Мандельштама и идея «музыки во льду» Б. Пастернака [Немзер: 20].
- ³ Отметим, что с детства Самойлов учился игре на фортепиано, музицировал и в дальнейшем самостоятельно освоил игру на цитре и аккордеоне; с юности регулярно посещал концерты и читал литературу по истории музыки; имел тесные дружеские и творческие отношения с рядом композиторов и всегда охотно поддерживал беседы на музыкальные темы; в одном из музыкальных приложений к журналу «Кругозор», посвященном музыке Сальери, он выступил и в качестве ведущего-комментатора [Самойлов 1970].
- ⁴ Источники знакомства Самойлова с жизнью и творчеством композитора могли быть в том числе и устными (беседы с переводчиками, композиторами). Весьма обширной была литература на иностранных языках (особенно немецком). Отметим также, что если еще в 1928 г. А. К. Глазунов во вступительном слове к статье «Франц Шуберт как творец, художник и великий двигатель искусства» отмечал «крайнюю скудость литературы о Шуберте на русском языке» [Глазунов: 482], то со второй половины 1950-х гг. ее объем начинает заметно возрастать. Количество ее увеличивается к юбилейным датам — к 150-летию со дня рождения композитора в 1947 г. и особенно — к 150-летию со дня его смерти в 1978 г.
- ⁵ Свидетельствует об этом и известная карикатура «Михаэль Фогль и Франц Шуберт идут бороться и побеждать» («Michael Vogl und Franz Schubert ziehen aus zu Kampf und Sieg», 1825). Она была включена в книгу Гольдшмидта — см. вклейку [Гольдшмидт: 240–241].
- ⁶ Об этом см.: [Немзер: 33–35].
- ⁷ Заметим, что именно песни композитора получили распространение еще при его жизни.
- ⁸ Ср.: «Однако слову „уныние“ не было места в жизни Шуберта, несмотря на всю нужду и страдания, пережитые им. <...> Редкий композитор переносил с такой легкостью радости и разочарования своей профессии, как Шуберт. Его скромность поражала даже самых близких людей <...>. Лишь в одном отношении он был необычайно чувствителен,

- а именно: в отношении свободы художественного творчества. <...> Для Шуберта гордое сознание независимости было неразрывно связано с его творчеством. <...> Свободой он не мог поступиться ни на йоту» [Гольдшмидт: 167–168]; и дневниковую запись Самойлова от 1 марта 1957 г.: «А я в поэзии свободен и без свободы как поэт не существую» [Самойлов 2002 I: 271].
- 9 Сходные взгляды были изложены Б. Асафьевым и в его известной работе «Евгений Онегин», Лирические сцены П. И. Чайковского (Опыт интонационного анализа стиля и музыкальной драматургии)» [Асафьев: II, 79].
 - 10 Отметим, что в 1968 г. вышло второе, дополненное издание книги Г. Гольдшмидта, и в том же году на ее основе был снят фильм-спектакль «Неоконченная симфония» (режиссер А. Гладышев, сценарист В. Фараджев). В экранизации особо подчеркивалось то, что Шуберт был еще и поэтом (заметим, что из его литературных опытов сохранилось восемь текстов: семь стихотворений и аллегорический рассказ), а также давалась особая — оптимистическая — интерпретация названия «Неоконченной симфонии» как символа самой жизни. Так будет точнее (см.сн. 17).
 - 11 В книге В. Конен это стихотворение приводилось в переводе Л. Озерова [Конен 1958: 165]. Думается, что и этот вариант перевода был Самойлову известен: с Л. Озеровым, как и с Л. Гинзбургом поэт был не только лично знаком, но и в послевоенные годы тесно связан совместной переводческой деятельностью.
 - 12 Эта концепция, изложенная им в статье «Предпоследний гений» (1979), была связана с осмыслением поэтической традиции и определением ее гениев как выразителей высших исторических, нравственных устремлений. «Последними гениями», согласно Самойлову, были А. Ахматова и Б. Пастернак [Самойлов 1995: 372].
 - 13 Ср.: «Жалость нежная пронзительней любви. / Состраданье в ней преобладает. / В лад другой душе душа страдает. / Себялюбье сходит с колен...» («Жалость нежная пронзительней любви...», 1986) [Самойлов 2006: 362]; «Состраданье! / В поле отзвук, в роще — эхо, / в нас — рыданье <...>» («Что за странная забота...», 1981) [Там же: 298].
 - 14 Ср.: «Лирика! „Я“, обращенное к „Вам“? / Нет! Обращенное в ночь! / Лирика — осуществление драм, / Где никому не помочь» («Лирика», 1986) [Самойлов 2006: 368].
 - 15 Первый раздел состоял из стихотворений (16 из них здесь впервые объединялись в цикл «Пянуских элегий») и поэмы «Сон о Ганнибале» (1977). Раздел был двухчастным: первая часть связывалась с пянуским «здесь и сейчас» поэта, вторая — с его недавним прошлым и с «историческим» прошлым, сквозь которое проступало «настоящее».
 - 16 Не исключено также, что в свете важного для книги мотива гибели поэта Самойлов, выделяя восьмерку, учитывал и трагические даты: смерти Франца Шуберта (1828), а также гибели своего друга — поэта и переводчика Леона Тоома, последовавшей через восемь лет после их последней совместной поездки в 1961 г. в Эстонию. Отметим, что памяти Леона Тоома была посвящена книга «Улица Тооминга» и вошедшее в нее стихотворение «Здесь, в Таллине, бродили мы с Леоном...» (1971).
 - 17 Взгляды эти были выражены Шубертом и в аллегорическом рассказе о собственном творческом пути, получившем название «Мой сон» («Mein Traum», 1822): «Когда я хотел петь о любви, она приносила мне страдания, когда я пел о страдании — оно превращалось в любовь. Так любовь и страдания раздирали мою душу» [Гольдшмидт: 245]. После рассказа «Мой сон» Шуберт в том же году создает «Неоконченную» симфонию. Музыковеды и биографы композитора обращали внимание на внутреннюю связь этих произведений, общность выраженных в них трагических переживаний. Заметим также, что мотив сна был особенно выделен в сборнике «Улица Тооминга»: например, в поэме «Сон о Ганнибале», где сквозь сон Самойлов пытался прочесть судьбу Пушкина; в цикле «Пянуских элегий», где особо подчеркивалась значимость мотива «томительных снов» поэта; и в целом — в характерном для текстов, включенных в книгу, описании творчества как озарения во сне или перехода от сна к пробуждению.
 - 18 Перевод Н. Райского несколько отличается от оригинала, где речь идет не об «исцелении», а о том, что музыка в печальные дни согревает сердце «я» и вводит в лучший из миров. Музыка способна «согреть сердце»

- ¹⁹ Ср.: «...Это могут Моцарт или Бах — / Всею стаей в нотный стан нагрнуть, <...> / Вслушаться, понять, что это — счастье, / И свободно воспроизвести» («Овсяночки, малиновки, щеглы...», 1986) [Самойлов 2006: 381]; «С задумчивостью Заболоцкого, / С естественностью Пастернака, // Когда их поздняя поэзия / Была дневной, а не вечерней, / Хотя болезнь точила лезвия / И на пути хватало терний» («День выплывает из-за острова...», 1980–1986) [Там же: 395–396].
- ²⁰ Создан на основе цикла стихов В. Мюллера, вошедших в его книгу «Стихотворения из бумаг, оставленных странствующим валторнистом» (1824).
- ²¹ Творчество без «сердечных мук» для Самойлова — вопрос случая, а не выбора. Ср.: «<...> Всем суждено выстрадывать судьбу. / А быть счастливым — нет такого права. / И все-таки осенняя дубрава / Ждет счастья. <...> / И ты? <...> / И я!..» («Учитель и Ученик», 1979) [Самойлов 2006: 274].
- ²² В этом отношении обозначенный в первой строфе элегии вопрос: «Чет или нечет?» — обыгрывал ситуацию гадания. Заметим также, что и ранее в лирике Самойлова аналогичная модель вопроса о «чете и нечете» как о счастливой или несчастливой доле художника включалась в контекст осмысления тем творчества и судьбы поэта. Примечательно, что в цикле «Марине Цветаевой» (1947) подобный вопрос также был эксплицирован в заглавие финального стихотворения: («Назначение поэта — / Счастье или ярмо? / Ты Марина, — комета / в полете ее непрямом...» [Самойлов 2006: 455]) и отсылал к первому стихотворению цветаевского цикла «Поэт» (Ср.: «...Между да и нет <...> / ...Ибо путь комет — Поэтов путь» («Поэт — из далека заводит речь», 1923 [Цветаева: 334])). Но если в раннем стихотворении Самойлова трагический аспект творческого пути преодолевался мотивом возможного «повторения» поэта в «песнях», то в последующей его лирике такое оптимистическое допущение исключалось. Подтверждением этому в книге «Улица Тооминга» служит пятое стихотворение «Мороз» (1978), в котором за игровой формой скрыта трагическая подоснова: невозможность повторения всей полноты жизненного и творческого опыта.

Литература

- Асафьев — Асафьев Б. Избранные труды: В 5 т. М., 1952–1957.
- Баевский — Баевский В. Давид Самойлов: Поэт и его поколение. М., 1986.
- Глазунов — Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания: Избранное. М., 1958.
- Гольдшмидт — Гольдшмидт Г. Франц Шуберт — жизненный путь. М., 1960.
- Конен 1953 — Конен В. Шуберт. М., 1953.
- Конен 1958 — Конен В. История зарубежной музыки XIX в. М., 1958. Вып. I.
- Луначарский — Луначарский А. В мире музыки: Статьи и речи. М., 1958.
- Немзер — Немзер А. Лирика Давида Самойлова // Самойлов Д. Стихотворения. СПб., 2006. С. 5–53.
- Самойлов 1970 — Самойлов Д. А что без Моцарта Сальери? // Кругозор. 1970. № 1. С. 3 обл.
- Самойлов 1981 — Самойлов Д. Улица Тооминга. Таллин, 1981.
- Самойлов 1989 — Самойлов Д. «Чтобы поезд не сошел с рельсов...» / Беседу вел В. Белобровцев // Вечерний Ленинград. 1989. (22 июля). С. 2.
- Самойлов 1995 — Самойлов Д. Памятные записки. М., 1995.
- Самойлов 2002 — Самойлов Д. Поденные записи: В 2 т. М., 2002.
- Самойлов 2005 — Самойлов Д. Поэмы. М., 2005.
- Цветаева — Цветаева М. Стихотворения и поэмы. Л., 1990.
- Шуберт — Шуберт Ф. Избранные песни для голоса с фортепиано: В 6 т. М., 1975–1980.

Двойник эмигранта: «другой» как Я в автореференциальной прозе

Ирина Головачева (Санкт-Петербург, СПбГУ)

Развивая лотмановскую концепцию автокоммуникации и вместе с ней тезис Поля де Мана о том, что автобиография является не отражением реальности, но сама и создает реальность [Ман: 920], обратимся к наиболее яркому, с нашей точки зрения, примеру — к автобиографической практике англо-американского прозаика Кристофера Ишервуда. Британец Ишервуд уехал в США в 1939 г. вместе со своим другом и любовником, поэтом У. Оденем. Он признавался, что, покинув Англию, «разом оторвался и от Родины и от Родительницы» [Isherwood 1971: 508], разрубив таким способом гордиев узел сложных отношений с матерью и собственным аристократическим наследием. Первое десятилетие пребывания в США было периодом смятения, напряженного поиска своего места под американским солнцем, почти полного отсутствия вдохновения, неудачных экспериментов с собой и текстами. Все это время британские критики утверждали, что именно Америка губит его особый дар. Долгожданная публикация романа «Фиалка Пратера» опровергла слухи о том, что муза покинула Ишервуда. Впереди были и другие победы. Америка дала Ишервуду средства к существованию, удовлетворила его широчайшие интересы, интимные устремления и, бесспорно, стимулировала творчество.

В отличие от большинства европейских интеллектуалов и артистической богемы, пестовавшей в Америке свою изначальную национальную идентичность, Ишервуд старался стать стопроцентным американцем. Он стремился писать так, чтобы его проза звучала *по-американски*. Уже в первое десятилетие пребывания в Калифорнии он стал заменять английскую орфографию на американскую даже в дневниках. Он изо всех сил старался избавиться от британского акцента. Однако те англичане, что прежде не знали Ишервуда, полагали, что перед ними американец, так долго проживший в Англии, что его речь стала почти безукоризненной, т. е. почти идеально британской. Дело в том, что он всего лишь изменил гласные, но интонация осталась британской.

В 1971 г. Ишервуд приступил к созданию автобиографического текста, назвав его «Утраченные годы: мемуары 1945–1951 гг.» (далее — УГ [Isherwood 2000]). Эта работа так и не была завершена. Текст был опубликован посмертно в 2000 г. Ишервуд подчеркивает на первой странице «Мемуаров», датированной 26 августа 1971 г., что никаких дневниковых текстов за 1945–1947 гг. в его распоряжении не было [Isherwood 2000: 3]. Кое-какие факты он позаимствовал из кратких заметок в ежедневниках.

Герой и повествователь, хоть и представляют в УГ одну личность, все же временами расходятся. В тексте порой оказываются два автобиографи-

ческих персонажа. Первый показывается крайне редко. Это «Я» — перечитывающий собственные ежедневники Ишервуд, который параллельно осмысливает задачи и способы создания «восстановленного дневника». Второй — это «он, Кристофер», герой повествования Ишервуда. Выбор диегетического нарратора, повествования от третьего лица (от лица автобиографического героя), по признанию Ишервуда, должен был помочь ему «преодолеть стыдливость, избежать самооправданий и более объективно посмотреть на свое прошлое» [Ibid. 2000: 4]. Записи мемуаров снабжены подробными и тщательно продуманными постраничными авторскими комментариями.

В начале УГ обращают на себя внимание следующие слова писателя: «...я не могу противиться желанию расставить и изменить факты так, чтобы они более ярко соотносились с моими реакциями» [Ibid. 2000: 4, р. X]. Действительно, читатель УГ имеет дело не столько с реконструкцией «утраченного времени», сколько с перекройкой того жизненного материала, что отделен пятнадцатью годами от времени создания мемуаров. Перед нами пример столь характерного для Ишервуда невротического эго-текста, пример того, как из бытовых зарисовок создается художественный сюжет.

Один из частных сюжетов УГ раскрывает тему краткого воссоединения писателя, ставшего американцем, со своим английским прошлым. Эпизод является прекрасным комментарием не только к международной судьбе Ишервуда, но и к трансатлантической теме в целом:

Возвращение в Англию в определенном смысле бросило ему вызов. <...> Ему надо было доказать англичанам, что его эмиграция была серьезным поступком, что *он пустил там корни* (курсив мой. — И. Г.), что стал, по крайней мере хоть в чем-то, американцем (иными словами, что он намеренно поменял страну, а не просто сбежал из дома) [Isherwood 2000: 86]. (Перевод везде мой — И. Г.)

Судя по всему, Кристофер опасается, что ему понравится родина, что он обнаружит нечто, подчеркивающее значимость его американского периода, т. е., по существу, центрального выбора в его жизни. Ему, очевидно, не помогли штудии веданты, ибо он воспринимает свое *Я*, лишь соотнося его с «другим», в конечном итоге с «другим *Я*».

Приехав в Лондон, Кристофер остановился у своего давнего приятеля, литератора Джона Лемана¹. Эти страницы УГ служат **Прологом** к сцене возвращения домой. Кристофер — вероятно, как и его автор Ишервуд — «нервничал, думая о том, как его примут» на родине [Ibid.: 83]. Но его друзья — Леман, Стивен Спендер, Э. М. Форстер, Бенджамин Бриттен, Сирил Конноли, Гай Берджесс и др. — не выказали недовольства тем, что Кристофер «пересидел» последнюю страшную войну вдали от сражающейся родины в благополучной и сытой Калифорнии. По крайней мере, Кристофер никакого укора в их словах не заметил.

Отправившись спать в предоставленную ему комнату в доме Лемана, Кристофер внезапно ощутил

<...> сильнейшую тоску по дому (т. е. дому в Калифорнии. — И. Г.). Это не было завуалированным желанием оказаться рядом с Каски², это не было связано с чем-то специфически калифорнийским или с чем-то, относящимся к любому другому из знакомых ему регионов Соединенных Штатов, — он попросту хотел ощутить вкус чего-то американского; даже гамбургер стоился бы, хоть он их терпеть не мог. Ничего не оставалось кроме как обследовать книжные полки Лемана. Кристофер наткнулся именно на то, чего так жаждал, — на «Американскую трагедию». Он лежал, часами перечитывая Драйзера, впервые смакуя написание американских географических названий и американских словечек. <...> Это переживание больше не повторилось. В течение этого и дальнейших приездов в Англию он время от времени тосковал по дому, но не так, как в этот раз, а просто сучая по Санта-Монике [Isherwood 2000: 84].

Таков **Пролог** (к эпизоду возвращения в родной дом.

Наконец Кристофер приезжает из Лондона в Стокпорт (графство Чешир). Назовем эту небольшую сцену **Завязкой**:

Я почти уверен, что Ричард (брат Кристофера — И. Г.) не встретил Ишервуда на платформе вокзала в Стокпорте. Возможно, сам Кристофер попросил его этого не делать, возможно, что Ричард был настроен враждебно. (Было много проявлений враждебности Ричарда в последующие визиты <...>) [Ibid.: 87].

Прежде всего, отметим появление «Я-нарратора», практически отсутствующего в УГ, написанных от третьего лица. Трудно себе представить, что Ишервуд просто «сбился». Очевидно, он сигнализирует читателю о присутствии того Я, что создает и осмысливает сюжет.

Приходится оставить в стороне вопрос о том, так ли все случилось на самом деле, ибо читателю предложены сконструированная версия событий и повторяющийся мотив противостояния, «притяжения/отталкивания». Действующие лица сразу получают роли антагонистов: родной брат Ричард не встречает Кристофера с поезда после долгой разлуки!

Ричард был младше Кристофера на семь лет. Когда Ричарду исполнилось три года, его старшего брата, как и положено, отправили в школу-интернат. Таким образом, братья в детстве почти не общались. Близкими их отношения стали лишь в юности: старший брат часто вставал на сторону младшего, помогая тому противостоять натиску властной матери, которой так и не удалось заставить Ричарда продолжить образование или выбрать профессиональную карьеру. Ричард, в свою очередь, как мог помогал Кристоферу. Как и Кристофер, Ричард был гомосексуалистом — данное обстоятельство не могло не наводить на мысль об особой общности их судьбы, равно как и о превратностях их индивидуальных судеб, но главное — о значении воли, о способности самостоятельного выбора пути. Ричард, в отличие от Кристофера, не только не избежал сильного влияния матери, но до самой ее кончины прожил с ней в усадьбе Уайберсли, ничем, по существу, так себя и не проявив.

Прибыв в Стокпорт, Кристофер был вынужден взять такси, чтобы добраться до расположенной неподалеку усадьбы Уайберсли, где он родился 42 года назад. Далее действие переносится в старинный готический холодный особняк, в котором и происходит условный, воображаемый Кристофером поединок антагонистов, ставших таковыми по причине выбора разнонаправленных жизненных путей, притом что стартовая позиция у них была идентичной. Намек на суть поединка, как уже было сказано, содержится в Прологе: Кристофер должен найти доказательства верности избранного жизненного пути.

В полном соответствии с той сюжетной схемой, которая характерна, например, — забежим вперед — для многих произведений Генри Джеймса, Ишервуд изображает не только произошедшие с героем изменения к лучшему, но и те изменения к худшему, что проявились в его антагонисте. Именно такие трансформации представлены в портрете Ричарда:

...Внешность Ричарда потрясла его. Его лицо выглядело безумным и словно психически *оголенным* (курсив мой. — И. Г.), защитные покровы были содраны до мяса, обнажая самую сущность в ее незащитности и страдании. Он не выглядел на свой возраст; свежее лицо, ярко-голубые глаза, густые кудри — некогда красивый мальчик, намеренно (так казалось Кристоферу) уродовавший себя как тем, что отказывался залечить дыры в пожелтевших зубах, так и тем, что вел себя как деревенский придурок, который то уставится в одну точку, то корчит рожи, то бормочет что-то, то принимается дико хохотать. <...> Вместе с тем он не был ни ребячлив, ни безумен. Он был наделен страдающей чувствительной душой и разумом [Isherwood 2000: 87].

Ричард предъявлен читателю в качестве типичного персонажа рассказов о вырождении древнего рода или о родовом проклятии. Рассматривая Ричарда, Кристофер, по-видимому, радуется, что сам не стал таким же. Вместе с тем Кристофер подчеркивает, что Ричард — не сумасшедший, не маньяк, не дегенерат, а разумный человек со «страдающей чувствительной душой».

Главное, что поражает в портрете Ричарда, — это его пугающая странность. В восприятии Кристофера Ричард ни молод, ни стар. Живой человек не может быть и молодым и старым одновременно. Такое возможно лишь у потусторонних сущностей. Их амбивалентность является не только покусением на здравый смысл и законы бытия, но и угрозой существованию героя. Читатель невольно застревает на несообразном описании Ричарда, поначалу задаваясь бесплодным (вне определенных критических рамок) вопросом: в самом ли деле Ричард так выглядел в момент встречи с Кристофером? Вопрос этот имеет большой смысл для биографов Ишервуда. Но ввиду того, что УГ — это псевдодокументальное повествование, рассмотрим совсем иной вопрос: почему Ишервуд предлагает читателю столь противоречивый портрет брата? В самом деле: его лицо выглядит одновременно «ободраным» и «свежим». Свежесть, ярко-голубые глаза и пышные кудри никак не вяжутся с «агрессивно грязной одеждой, заляпанной пятнами

и присыпанной угольной пылью», равно как и с «вечно красным от насморка носом» и с «лающим кашлем курильщика» [Isherwood 2000: 87].

Все эти противоречия «утрамбованы» в пределы одного абзаца. Складывается впечатление, что Кристофер не может разобраться с собственными реакциями. Учитывая то, что этот текст написан 20 лет спустя после произошедших событий, следует признать, что данная сцена — продукт осознанного и прагматического авторского выбора. Творческая задача Ишервуда, очевидно, была следующей: создать художественный образ, эксплуатирующий мотив двойственности и двойничества, мотив, призванный выразить отношение Я к своему зеркальному или теневому изображению. В произведениях с двойниками, как известно, герои плутают в лабиринтах самоидентификации, перемещая «другое Я» = на место собственного и наоборот. В разбираемом эпизоде Кристофер разглядывает Ричарда одновременно как свое отражение, осознавая, что и сам он, вероятно, выглядел бы точно так, останься он в Англии, и как отвратительную карикатуру, с которой он отказывается признавать малейшее родство.

Игра в двойничество подсказывает интерпретатору, где искать код образности. В идеале этот код должен быть найден в рассказе о двойниках. Идеальный двойник эмигранта обнаруживается в знаменитом повествовании о приезде эмигранта на родину и встрече с самим собой в родовом гнезде. Именно таков рассказ Генри Джеймса «Веселый уголок» (1908), герой которого оказывается в крайне двусмысленной ситуации борьбы с самим собой, точнее, с той частью себя, которую его сознание вынуждено экстернизировать.

В рассказе Джеймса возвращение Спенсера Брайдона из Европы в родной дом в Нью-Йорке словно приводит в движение психическую «машину времени». Однажды, бродя в запутанном лабиринте дома, Брайдон ощущает чье-то призрачное присутствие и вскоре осознает, что его преследует в некотором роде он сам, но в «американском исполнении». Его двойник — не столько призрак прошлого, сколько зримое воплощение альтернативной, не выбранной героем жизни в Америке. Борьба с призраком отражает своего рода подведение жизненных итогов и вместе с тем переживание кризиса зрелости. В рассказе Джеймса двойники наделяются «свободой», т. е. разной судьбой. Их существование, таким образом, протекает совершенно независимо. Джеймс не просто выносит часть проявлений характера Брайдона за пределы его личности. Он дает этой «внешней» части как пространственную, так и временную самостоятельность и показывает возможную вторую линию судьбы героя.

Когда перед Брайдоном предстает тот образ, которого он так давно страшился, вопреки ожиданиям вид у этого двойника не угрожающий, а скорее жалкий, умоляющий о пощаде. и когда он поднимает на Брайдона свое отвратительное лицо, герой отвергает его как своего двойника, отрекается от своего «монстра». Думается, что при всей двусмысленности этого кульминационного эпизода следует все же трактовать его как победу двойника. Герой вынужден отступить под натиском «этого куда более крупного зверя», спастись перед «яростно кипучей силой» [Джеймс: 389].

В нашем распоряжении имеются доказательства того, что Джеймс был в момент создания УГ актуальной литературной фигурой для Ишервуда. Рассуждения о Джеймсе находим всего через 15 страниц после описываемой нами сцены приезда в Уайберсли-Холл, в просторном авторском комментарии [Isherwood 2000: 103]. Ишервуд говорит о знаменитой джеймсовской двусмысленности. Таким образом, факт присутствия Джеймса в сознании Ишервуда на момент создания записей, относящихся к 1947 г., можно считать доказанным. Посмотрим, как Ишервуд привлекает в автобиографическое повествование чужой текст, создающий еще одно зазеркальное пространство изображения.

Как и «Веселый уголок», сцена *family reunion* в УГ соткана из противоречий. Подобно Брайдону Кристофер испытывает к антагонисту не только отвращение, но и симпатию. Брайдон сам не знает, радоваться ли ему весьма сомнительной победе над «другим Я». Так же мечется и Кристофер.

Как и «новый европеец» Спенсер Брайдон, Кристофер оказывается в чеширском доме своей «замороженной юности» [Джеймс: 351] и, вероятно, задается теми же вопросами: «Чем он сам лично мог бы здесь стать?», «Что она, эта здешняя жизнь, сделала бы из меня?» [Там же: 361]. Оба персонажа — Кристофер и Брайдон — настояли на своем выборе и покинули отечество. Но выбрали они противоположные направления. Брайдон — а подобно ему и Кристофер — тщится понять, не упустил ли он «возможного развития (своей. — И. Г.) личности» [Там же].

С помощью антагониста оба эмигранта должны доказать себе, что в результате эмиграции в их жизни все сложилось как нельзя лучше, что годы, проведенные за границей, — это приобретенное, заработанное, выигранное время, в отличие от «утраченного времени» «другого Я», двойника. Ричард, как уже говорилось, навсегда застрял в Уайберсли-Холле подобно призрачному двойнику Спенсера Брайдона, навсегда затерявшемуся в нью-йоркском особняке.

Рассматривая уродливое и ужасное в облике Ричарда словно через лупу, Кристофер, вполне возможно, намеренно искажает изображение. Такая оптика не только приближает, но и пугающим образом извращает рассматриваемый предмет. Вспомним оголенное, «словно ободранное» лицо Ричарда. У Джеймса находим такой же прием: наибольшее отвращение вызывает у Брайдона «обнаженное лицо» двойника, показанное крупным планом: «Ужас и отвращение... это обнаженное лицо было слишком мерзостным, чтобы он согласился признать его своим <...>. Чтобы это лицо, вот это лицо — было лицом Спенсера Брайдона?» [Джеймс: 388]; «Этот облик, который он сейчас видел, не совпадал с его собственным ни в единой точке; тождество с ним было бы чудовищным» [Там же: 389].

Протагонист Ишервуда играет с вариантами собственной судьбы, с разновидностями страдания или версиями собственной смерти. Перед нами способ самопознания, заключающийся в автокоммуникации, т. е. в сообщениях, передаваемых от автора к герою (от Я к «другому Я») и назад [Лотман]. Очевидно, что такого рода самопознание для Ишервуда невозможно вне письменной, литературной формы.

Центральная экзистенциальная тревога Брайдона — и Кристофера — сводится к вопросу, «не упустил ли я со всем этим какого-то другого — фантастического, однако вполне возможного развития моей личности. Мне все чудится, что тогда где-то глубоко во мне таилось какое-то мое alter ego» [Джеймс: 362—363]. Подобно тому, как призрак Брайдона вопреки его ожиданиям оказывается не столько угрожающим, сколько жалким, умоляющим о пощаде, так и Ричард одновременно шокирует и вызывает к состраданию Кристофера. Оба рассказа о борьбе со своими «международными призраками» (в терминологии Джеймса) повествуют о подведении итогов и о переживании кризиса зрелости. Кристофер и Брайдон символизируют «полноценную жизнь с ее достижениями и удовольствиями, жизнь торжествующую» [Там же: 388]. Лишь их сомнения в собственной состоятельности порождают в их сознании это удвоение *Я*, а борьба с alter ego хоть и является «неестественной и страшной», но это «необходимое условие либо освобождения, либо окончательной неудачи» [Там же: 386].

Джеймс преподавал Ишервуду «урок мастера». Подобно «Веселому уголку», сцена встречи с родными в УГ является образцом художественной ткани сложного плетения, пронизанной нитями невротических признаний, пропущенных через готическую основу. Думается, создание этого весьма симптоматического эпизода преследовало в том числе и психотерапевтическую цель. В роли пациента здесь, как и в других эго-текстах Ишервуда, выступает сам писатель, стремящийся к самопознанию и самоопределению. На наш взгляд, данный пример подтверждает мысль Ж. Делеза о том, что великие авторы «скорее сами доктора, а не пациенты <...>, удивительные диагносты и симптоматологи» [Делез: 311]. Ишервуд сам поставил себе диагноз, определил внутренний конфликт и катарсически, арт-терапевтически разрешил его, переведя физический эпизод в план спекулятивной реальности.

У сцены встречи с родными есть **Кульминация**. Ишервуд обставляет ее драматургически: после явно затянувшейся паузы, вызванной изумлением Кристофера, он наконец обнимает мать и брата. Ишервуд подчеркивает театральность происходящего, демонстрируя, что Кристофер играет роль, актерствует:

Никогда он прежде не обнимал Ричарда — он и сам не подозревал, что сделает это. Однако «стилистически» это объятие прекрасно соответствовало Кристоферу образца 1947 г., американцу, увлеченному ведантой, проехавшему шесть тысяч миль, т. е. тому облику, который он им предъявил [Isherwood 2000: 87].

В этой сцене, казалось бы, катарсически разрешающей напряжение, мы снова наблюдаем отталкивание/притяжение, согласие/несогласие *Я* и «другого *Я*». Как мы видим, подлинного притяжения, искреннего примирения с «другим *Я*» не происходит. Следовательно, не происходит и настоящего катарсиса, инсайта. Неуверенность не изжита, что подтверждается дальнейшим «замиранием» Кристофера, его полной неспособностью что-либо написать

в последующий месяц, проведенный им в Уайберсли-Холле (с 25 января по 28 февраля): «В моем ежедневнике между этими датами двадцать четыре страницы оставлены пустыми, свидетельствуя, что те дни не были заполнены ничем, кроме клаустрофобии, вызванной бесконечным снегопадом, когда Кристофер так <...> мучился приступами панического страха заболеть и умереть прежде, чем он сможет сбежать из этой тюрьмы, где он родился» [Ibid.: 88].

Любопытно, что в обоих текстах — Джеймса и Ишервуда — победу одерживает американец. Правда, у Джеймса победитель — это двойник, «другое Я», а у Ишервуда — оригинал Я. Несмотря на различия, оба текста повествуют о страдании. Источник мучений обоих эмигрантов аналогичен: это сомнение, сожаление, сочувствие, проистекающие из главного психологического феномена, из автокоммуникации, базирующейся на общности себя в «другом» и «другого» в себе. У Ишервуда эта общность выражена несколько прямолинейнее, менее фантомно, ведь действующими лицами выступают родные братья. Конфликт истолковывается и, как следует из всего сказанного, изживается Ишервудом с помощью «добавочного кода» — второй пары двойников, двух Спенсеров Брайдонов. Рисуя картину имажинерного «застревания» «второго Я» автобиографического героя в родовом английском поместье, текст Ишервуда зеркально отражает, т. е. переворачивает, культурно-географический смысл рассказа Джеймса о возвращении американца в родной дом: джеймсовские американец и европеец у Ишервуда меняются местами.

Узнавая о переживаниях Кристофера, идеальный читатель оказывается на территории чужого текста, удвоенного литературного сюжета, соотнося и оценивая две пары двойников, принадлежащих перу Ишервуда и Джеймса. Строго говоря, обнаружив «интекст» Джеймса в тексте Ишервуда, мы получаем три пары двойников:

- 1) Я Ишервуда / «другое Я» Ишервуда;
- 2) Я Кристофера / Ричард как «другое Я» Кристофера;
- 3) Я Спенсера Брайдона / «другое Я» Спенсера Брайдона.

Джеймс предоставил Ишервуду модель, которая помогла писателю переосмыслить собственную биографию и связанные с ней не до конца изжитые комплексы.

Думается, пример другого трансатлантического эмигранта, собрата по перу, посвятившего теме осознания последствий эмиграции блистательный текст, вдохновил Ишервуда на создание собственного сюжета и послужил своего рода «утешением литературой» в его порой болезненных размышлениях о собственной судьбе.

Примечания

- ¹ Джон Леман (John Lehmann, 1907–1987), британский поэт и прозаик, более всего известный как основатель и издатель знаменитого литературного журнала «New Writing», где печатались У. Оден, К. Ишервуд, С. Спендер и другие ведущие поэты и писатели эпохи, а позднее «London Magazine». Написал небольшую книгу воспоминаний об Ишервуде «Christopher Isherwood: a Personal Memoir» (1987).
- ² Билл Каски (William «Bill» Caskey), фотограф, в 1940-е гг. партнер Ишервуда. В 1947 г. они вместе путешествовали по Южной Америке.

Литература

- Делез — Делез Ж. Логика смысла: Пер. с фр. // Делез Ж. Логика смысла; Фуко М. Theatrum philosophicum. М.; Екатеринбург, 1998. С. 11–437.
- Джеймс — Джеймс Г. Веселый уголок // Джеймс Г. Поворот винта: Повести, рассказы. СПб., 2005. С. 347–396.
- Лотман — Лотман Ю. М. Автокоммуникация: «Я» и «Другой» как адресаты (О двух моделях коммуникации в системе культуры) // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 159–165.
- Isherwood 1971 — *Isherwood Chr.* Kathleen and Frank. New York: Simon and Schuster, P. 1971.
- Isherwood 2000 — *Isherwood Chr.* Lost Years: A Memoir 1945–1951 / Ed. Katherine Bucknell. New York: Harper Collins, 2000.
- Man — *Man P.* De Autobiography as Defacement // Modern Language Notes. 1979. Vol. 94. P. 919–930.

Сема камня в балто-славянском сакральном пространстве

*Янина Курсите, Рута Иргенсоне
(Рига, Латвийский университет)*

Трудно представить себе балто-славянское пространство без камня:

Камень — оружие и инструмент, объект поклонения и строительный материал, идол и скульптура, пограничный знак и памятник, украшение и утес в событиях прошлых лет <...> Если бы не было камня, современный человек был бы другим [Urtāns: 3].

В мифологических представлениях камень, будучи одним из первоэлементов космоса, символизировал вечное и неизменное начало. Камень и по сей день занимает свое значимое место в балто-славянском пространстве, особенно в сакральной его части. Ю. М. Лотман в своем труде «Символ в истории культуры» отмечал, что «сакральная сфера всегда консервативнее профанической» [Лотман: 192]. Исходя из этой посылки, мы предлагаем ряд наблюдений, основанных на материале полевых исследований последних десяти лет, во-первых, в отдаленных от городской культуры местах — в белорусском и украинском Полесье, в Латгалии, и, во-вторых, в местах на Куршской косе, превращенных в музейные резерваты, а также в бывшей Восточной и Западной Пруссии (ныне Калининградская область РФ и часть Польши).

Применение камня в сакральном поле традиционной культуры было очень широким. В современности камень сохраняет символически-сакральное значение и используется, прежде всего, на кладбищах; это отмечено Т. А. Листовой:

Полевые исследования по проблемам духовной культуры в разных регионах приводят к единому выводу: наибольшей степенью сохранности и консервативностью содержания отличается именно похоронно-поминальная обрядность. Вне зависимости от степени религиозности и даже при отсутствии таковой, население из уважения к предкам и боязни загробного мира считает своим долгом исполнить по отношению к умершим все, что те при жизни совершали для предыдущих поколений [Белорусско-русское пограничье: 300].

Если бы каменные кресты и стелы на кладбищах были только знаками памяти об умершем либо его принадлежности к христианской культуре или же к конкретной конфессии, то не встречались бы экземпляры с косыми крестиками, крестиками другой формы, изображенными в центральной

части основного креста или просто камня, как, например, в Белоруссии, на заброшенном кладбище в 5 км от границы с Латвией (ил. 1), в белорусском (ил. 2) и в украинском Полесье (ил. 3–4). На могильном камне в Белоруссии отмечен и такой знак: фигурка человека (ил. 5) с опущенными вниз руками-крыльями, ограниченная горизонтальными линиями. В самой старой части старинного кладбища Толоевцы (Латгалия) встречаются камни с чередой крестиков (ил. 6). Можно предположить, что небольшие косые крестики на каменных крестах большого размера, которые обнаружены нами на старинных кладбищах Белоруссии, Украины, Латвии, являлись защитными знаками, ибо такими же косыми крестиками в день летнего или зимнего солнцестояния традиционно помечались двери или другие части домов и прочих построек.

Некоторые интересующие нас каменные кресты были перемещены со своих мест. Такого рода крест, называемый Марой (ил. 7), длиной более 2 м, выставлен в Минском музее геологии. В балтийском фольклоре Мара — хтоническая богиня, ведающая рождением и смертью людей [Kursīte 1996: 258–315] и связанная также с идеей возрождения, а в славянском фольклоре это имя носит амбивалентный хтонический дух [МНМ: 109–110]. Если названный крест, как и другие, некогда находился на кладбище, то символическое его значение (предвестие грядущего возрождения) очевидно, тем более что во чреве Мары отчетливо проступают контуры младенца.

Другая хорошо известная в балто-славянском пространстве группа каменных изваяний называется в просторечии *каменными бабами*. В бывшей Восточной и Западной Пруссии каменные изваяния, некогда называемые «*baben*» [Hermanowski: 35–36; Кулаков: 37–39], на данный момент представлены только как музейные экспонаты. Они выставлены в Бартошице, Гданьске, Ольштыне, в Пионерском, в Калининграде.

Слово «баба» восходит к общему индоевропейскому корню: **bhābh-*/**bāb-*. В разных индоевропейских языках он обозначает почти полный спектр человеческих ипостасей: ребенка (англ. ‘baby’), мужчину — отца (ит. ‘babbo’), женщину — мать или просто старую женщину: латыш. ‘bāba’; лит. ‘boba’; укр., польск., рус. «баба» [Karulis: I, 95]. В фольклоре балтов и славян образ «бабы» амбивалентен. С одной стороны, это полевой дух плодородия, воплощенный в последнем снопе, который по окончании жатвы наряжали в женскую рубаху, фартук и платок [Славянские древности: 123; Мифалогія беларусаў: 33]. Этому духу плодородия (например, латышское *Mēsli bāba*) женщины оставляли подношения [Kursīte 1996: 328]. Но, с другой стороны, это и опасный водяной дух (латыш. *Ūdens bāba*; рус. *Белая баба*), лесной дух (польск. *Lesna baba*), укр. *Залізна баба* — злой дух, которым пугали детей.

Латыши называли словом «баба» также Утреннюю звезду или Венеру [Kursīte 2009: 44], славяне — радугу, поляки — Орион, чехи и поляки — темные, грозные тучи [Славянские древности: 123]. В деревне Данилевичи (Гомельская область, белорусское Полесье) записанное во время полевых исследований 2006 г. предание о возникновении каменной бабы также указывает на связь каменного изваяния и грозной тучи:

Моя бабушка, которая прожила 105 лет, рассказывала, что одна девочка работала в воскресенье. Нашла большая хмара, начался дождь. Девочка спряталась под большим дубом. Молния ударила в тот дуб, дочка превратилась в камень (Михаил Сердюк, дер. Данилевичи, 2006).

В белорусском Полесье каменные бабы находят там, где некогда проживало балтийское племя ятвягов, а также пруссы [Квятковская 1997; Квятковская 1998], спасавшиеся в XIII в. от натиска немецкого ордена. Эти каменные бабы величиной 60–80 см стоят как в лесу, так и на окраинах поселений или на кладбищах. В некоторых местах (например, деревня Данилевичи, а также Боровое в Гомельской области) их и по сей день переодевают на Пасху или Радуницу (Радоницу). Это делают местные женщины. Описываемые изваяния (в белорусском Полесье их чаще называют каменными девочками, нежели каменными бабами) имеют слегка антропоморфную форму, обычно с орнаментальным знаком косого или прямого крестика посередине (ил. 8–9).

Как у славян, так и у балтов бытовало представление, что душа умершего находит себе пристанище в камне или дереве, находящемся над могилой или у могилы либо в другом заповедном месте, где поминаются души умерших. Неоднократно встречаются предания о том, что случается с людьми и их имуществом, когда камень — памятный знак — передвигается или переносится на другое место:

Однажды сельчане решили перенести камень в другое место. Несли всем селом, так как у каменной девочки оказалась длинная каменная нога, уходившая в почву — длиной около 12 метров. Как только они перенесли девочку, так начались разные напасти, стал падать скот, люди стали помирать один за другим. Возвратили девочку на прежнее место (Михаил Сердюк, дер. Данилевичи, 2006).

До недавнего времени казалось, что на территории Латвии нет ничего подобного восточно- и западнопрусским, а также полесским каменным бабам, хотя культовых камней здесь, как и на соседних территориях, достаточно. Но совсем недавно, во время фольклорной экспедиции 2011 г., в восточной части Латвии — Латгалии, на старинном кладбище Толоевцы нам удалось обнаружить несколько каменных изваяний (ил. 10), странно выглядящих на католическом кладбище и визуально похожих на белорусских каменных баб. По мнению латышского археолога Юриса Уртанса, участника той экспедиции, заброшенную часть латгальского кладбища с каменными изваяниями можно отнести к ливонскому периоду (XIV–XVI вв.). От местных жителей нам не удалось получить каких-либо сведений ни о старой части кладбища, ни о камнях, кроме того, что камни, по мнению опрошенных, — странные, необычные. Даже само название места, где находится кладбище, звучит интригующе для латышских историков. В топониме Толоевцы можно различить латгальский диалектный корень **tuol-* со значением «далекий, отдаленный». Этот корень присутствует, например, в названии

города Пыталово (= Pie-tālava), т. е. 'место около Талавы'¹. Старинные каменные кресты (каменные бабы?) никто сейчас не обряжает и не украшает, но все же местное население относится к ним с пиететом: трава вокруг каменных памятников скошена, земля тщательно убрана.

Как показали исследования, на кладбищенских каменных памятниках балто-славянского ареала можно встретить реликты более древних, дохристианских или смешанных (языческих и христианских) символов. В основном памятники, созданные из камня (стелы, кресты и др.), относятся к XIX и первой половине XX в., но представлены и более старинные образцы [Беларускі фальклор: 632–634; Дучыц, Клімковіч: 111–149]. Упомянутый крест Мара археологи относят к XII–XIV вв. [Ляўкоў: 95–99], часть каменных баб — примерно к этому же периоду [Кулаков: 37]. Каменные стелы и каменные бабы на старинном латгальском кладбище археологи датируют ливонским периодом, т. е. XIV–XVI вв., некоторые из каменных крестов на полесских кладбищах — XVIII — началом XX в.

Традиция одевания каменных баб продолжается лишь в белорусском Полесье. Этим занимаются только женщины по праздникам — на Пасху, Радуницу или Троицу, т. е. в дни, связанные с культурами умирания и воскресения.

Что представляет собой этот ритуал? К Пасхе женщины специально покупают кусок красивой материи, чтобы обмотать изваяние, а также шьют для каждой каменной бабы по маленькому фартуку. На Пасху утром, сразу после восхода солнца, с бабы снимают старую одежду и сжигают на костре. Следует переодевание в новую одежду: каждая женщина повязывает бабе новый фартук. Когда баба (она же «девочка») переодета, у ее подножия кладут крашеные яйца, белый хлеб, деньги, потом молятся. По рассказам женщин (в ритуале переодевания участвуют только они), если обнимать камень обеими руками, можно вымолить у «каменной бабы/девочки» здоровья и деторождения. С дарами и молитвами к камню приезжают также люди из соседних белорусских деревень и из более отдаленных мест.

Сема камня традиционно включает представление о важности соприкосновения с сакральными объектами. Физический контакт с почитаемым камнем, согласно поверьям, несет удачу, здоровье, благополучие. Если нельзя прикоснуться непосредственно к божеству, то можно прикоснуться к воплощению божества в образе камня. Каменные бабы, каменные идолы в балто-славянском пространстве не были монументальными, человек мог прикоснуться как к основанию (поднося пожертвование), так и к голове идола.

В украинском Полесье, в Латгалии каменные изваяния присутствуют в виде реликта на скрытых от внимания посторонних местах, никто их не трогает, но никто и не продолжает традиции их почитания. Иногда, правда, у местных жителей сохраняются рассказы об их чудодейственной силе, и тогда в случае болезней или других невзгод к ним приносят дары.

Знаменательно, что в Полесье каменные знаки на кладбищах и в других сакральных местах связаны в основном или с дохристианской хтонической богиней, или, в более новых интерпретациях, с девой Марией:

До недавнего времени люди лобызали Мать Землю <...> по утрам и вечерам перед христианскими молитвами. Вы могли поцеловать Мать Землю, вы могли лицезреть богиню Лайму в антропоморфной или зооморфной манифестации. Вы могли прикоснуться к богине в облике камня <...> Значение ее уменьшилось лишь в середине XX в. с инфильтрацией технологий и политических перемен [Cimbutas: 213]².

Использование камня в погребальных сооружениях Полесья соотносится, как считает ряд исследователей [Квятковская 1998; Седов; Звиздецкий 2002; Звиздецкий 2005; Петраускас, Коваль], с погребальными традициями западно-балтского племени ятвягов. Традиция отчасти была наследована древлянами, а позднее — уже сформировавшимися украинским и белорусским этносами.

Украинские археологи А. Петраускас и А. Коваль считают, что, возможно,

<...> проблема состоит также и в схожести условий обитания ятвягов и других племен на территории современной Прибалтики, Беларуси и Житомирского Полесья, для которых характерно наличие обширных лесных массивов, выходов камня разных размеров и форм посреди совершенно равнинной и в значительной степени заболоченной местности. Возможно, именно здесь находятся истоки традиций обожествления камня, использования их в качестве святилищ, размещения камня в погребениях племенами, населявшими Прибалтику, Беларусь [Петраускас, Коваль: 252].

В XX—XXI вв. предпринимаются попытки «возродить» сему камня, возобновить ритуалы его почитания. Так, в Курземе (западная часть Латвии, некогда населенная балтским племенем куршей) в местности Алсунга в 1985 г. был поставлен камень — памятный знак этнографическому фильму «Свадьба в Алсунге» (1935 г.). Камень стал частью современного свадебного ритуала:

Молодожены перед вечерним свадебным празднеством отправляются в короткое путешествие. Их встречают у памятного камня на горе. Молодожены зажигают свечи у камня и кладут цветы (Лидия Янсоне, Алсунга, 2012).

В современной Белоруссии можно говорить не об образовании новых традиций по образцу старых, но о продолжении последних, в том числе о продолжении почитания камней (поклонение и принесение жертв, в основном ради здоровья и благополучия).

В целом же памятные камни в современном балто-славянском пространстве утратили свое символическое значение и служат объектами туристического интереса, хотя об оживлении интереса к камням (особенно к каменным бабам) свидетельствует их появление в городском ландшафте в качестве художественных объектов. Так, летом 2012 г. в Ольштыне (бывшая Восточная Пруссия, ныне Польша) на центральной городской площади изу-

мленным взорам туристов открылась длинная череда копий (более 40) каменной бабы, сделанных студентами местной художественной школы. Сема камня, в основу которой был положен первообраз прусской каменной бабы, находящейся в музее Вармии и Мазурии Ольштына, вдруг ожила. Турист не только останавливает внимание на необычных объектах, но наконец по-настоящему замечает их. Древний миф об умирающих и воскресающих божествах, пусть в профаническом исполнении, но оживает. Правда, новые бабы — не каменные, а пластмассовые, однако суть возобновления если и не традиции, то самого объекта налицо.

Интерес туристов, посторонних людей, созерцающих камни, которые когда-то имели важное значение в ритуалах, тем более — сам обряд их одевания в разных топосах балто-славянского пространства (в Полесье), позволяют считать, что камень и в современном мире — не просто камень.

В культурном многоязычии почитание камня имеет как балтийскую (ятвяжско-прусскую, куршскую, латгальскую), так и славянскую (древлянскую) основу, которая способствовала формированию неомифологических представлений об особой семиотической маркированности камня у латышей, белорусов и украинцев.

Примечания

- ¹ Ныне Пыталово относится к Псковской области, до войны город входил в состав Латвии. В начале XIII в. существовала земля под названием *Talava* (Талава), другое название которой — *Atzele* (в хрониках Пскова и Новгорода упоминается как *Очель*).
- ² Перевод — авторов статьи. — *Примеч. ред.*

Литература

- Беларускі фальклор — Беларускі фальклор: Энцыклапедыя. Мінск, 2005. Т. 1.
- Белорусско-русское пограничье — Белорусско-русское пограничье. Этнологическое исследование. М., 2005.
- Дучыц, Клімковіч — Дучыц Л., Клімковіч И. Сакральная геаграфія Беларусі. Мінск, 2011.
- Звиздецкий 2002 — Звиздецкий Б. А. Курганы с каменными обкладками на Овручском кряже // Русь в IX—XIV в.: взаимодействие Севера и Юга. М., 2002.
- Звиздецкий 2005 — Звиздецкий Б. А. Новые данные о курганах с каменными обкладками на севере Житомирщины // Русь в IX—XIV вв. Взаимодействие Севера и Юга. М., 2005.
- Квятковская 1997 — Квятковская А. В. К вопросу о пруссах-переселенцах на территории Беларуси в средневековье // Беларусь у сістэме еўрапейскіх культурных сувязяў. Гісторыка-археалагічны зборнік 1997. № 11.
- Квятковская 1998 — Квятковская А. В. Ятвяжские могильники Беларуси (к XI—XVII вв.). Вильнюс, 1998.
- Кулаков — Кулаков В. И. История Пруссии до 1283 года. М., 2003.
- Лотман — Лотман Ю. М. Избранные статьи. Таллин, 1992. Т. 1.
- Ляўкоў — Ляўкоў Э. А. Маўклівыя сведкі мінуўшчыны. Мінск, 1992.

- Міфалогія беларусаў — Міфалогія беларусаў. Эндцыклапедычны слоўнік. Мінск, 2011.
- МНМ — Мифы народов мира / Под ред. С. А. Токарева. М., 1982. Т. 2.
- Петраускас, Коваль — *Петраускас А. В., Коваль А. А.* Камень в древнерусских и позднесредневековых погребениях Житомирского Полесья // *Inkluzīvi*. Rīga, LU argāds, 2012. Lpp. 245–254.
- Седов — *Седов В. В.* Ятвяги // Финно-угры и балты в эпоху средневековья. М., 1987.
- Славянские древности — Славянские древности: Этнолингвистич. словарь / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1995. Т. 1.
- Gimbutas — *Gimbutas M.* The Living Goddess. Berkeley, Los Angeles, London, 1999.
- Hermanowski — *Hermanowski G.* Ostpreussen Lexikon. Würzburg, 2004.
- Karulis — *Karulis*. Latviešu etimoloģijas vārdnīca. I. Rīga, 1992.
- Kursīte 1996 — *Kursīte J.* Latviešu folklorā mītu spoguļi. Rīga, 1996.
- Kursīte 2009 — *Kursīte J.* Tautlietu vārdene. Rīga, 2009.
- Urtāns — *Urtāns J.* Pēdakmeņi, robežakmeņi, muldakmeņi. Rīga, 1990.



Ил. 1



Ил. 2



Ил. 3



Ил. 4



Ил. 5



Ил. 6



Ил. 7



Ил. 8



Ил. 9



Ил. 10

**«Konevskis viņas dzelmē gāja»:
«В ее прожорливой пучине навеки скрылся
Коневской»
(о поэме 1920 г. латышского писателя Антона
Аустриньша)**

Людмила Спроге (Рига, Латвийский университет)

В Петербурге <...> повел и его в библиотеку, где тот с усердием набросился на старые ежегодники «Austrums», которые прочитывал до обеда, а после — поглощал новые издания русских символистов, — и так каждый день, отмечая у себя в тетрадке, каких авторов прочитал и где их произведения изданы. Он вел подробную хронику обо всем пережитом, с кем встречался, о чем толковали. Вместо обеда они вдвоем заходили съесть пару пирожков к Филиппову, что на углу Невского и Троицкой.

Антонс Аустриньш. «Длинная миля. Роман-хроника»¹

Жизнь Ивана Коневского оказалась столь краткой, что о нем в латышской литературной среде узнали лишь спустя несколько лет, после гибели русского поэта в коварных водоворотах зегевольдской (сигулдской) Аа (Гауи). Вместе с тем в узком кругу рижских декадентов «мудрое дитя» (как озаглавил Валерий Брюсов некролог поэту в 1901 г.) соотносилось с автором этого характерного определения, который вскоре становится редактором посмертного сборника сочинений Коневского («Стихи и проза». М., 1904).

Одним из явных подтверждений этому является фрагмент письма идеолога и вождя латышских символистов Виктора Эглитиса (1877–1945), который в послании 1904 г. к своей жене, говоря о близости Брюсова к Лермонтову, пишет: Тогда он (В. Брюсов. — Л. С.) вступает с Коневским в двоеборство и побеждает. Но кто знает, как было бы, ежели Коневский остался бы жив. У него сил было не меньше, чем у Иванова. Вдохновения больше даже².

Для ряда латышских писателей начала XX в. В. Брюсов был одним из властителей дум³, оказавшим значительное влияние и на эстетику раннего

А. Аустриныша, а также и на субстрат «русской темы» в его прозе и поэзии. Среди латышских литераторов, переводивших своих современников, русских символистов, А. Аустринышу принадлежит особое место: естественно, что большинство переводчиков тяготели к поэтическим текстам, а вот Аустриныш более других переводил прозу. Именно он познакомил латышского читателя с романами Д. С. Мережковского: перевел первую часть известной трилогии «Христос и Антихрист» — «Юлиана Отступника» (1909) и заключающий трилогию роман «Петр и Алексей» (1910) на латышский язык. Через два года им были переведены роман «Александр I» и новеллы. Примечательно, что при издании переводы были снабжены пометкой: «с разрешения автора». Аустриныш переводил также и прозу В. Брюсова. В период сотрудничества латышского автора с журналом «Stari» (1908) в его переводе были опубликованы «Предисловие русского издателя» и три первых главы «Огненного ангела»⁴.

Латышский переводчик был лично знаком с Брюсовым, которого интересовала судьба перевода его известнейшего произведения⁵, состоял с ним в переписке и встречал его в Риге в 1914 г., о чем рассказал в мемуарном очерке, опубликованном в конце 1920-х гг.⁶

Тем не менее Антонс Аустриныш (1884—1934) вряд ли известен сегодня широкому кругу российских исследователей и читателей. Его произведения не были включены в известные сборники переводов и в антологии ни до революции, ни после нее, лишь в русской периодике Латвии 1920—1930-х гг. «промелькнули» две публикации из его «малой прозы», да в год пятидесятилетнего юбилея писателя латышский поэт и журналист Янис Судрабкалнс, бывший в то время также сотрудником и русской газеты «Сегодня», поместил в последнем январском номере очерк под длинным заглавием: «О Пиебалге, о пуле у железнодорожного моста, о ценности жизни, о предках, о Петербурге и музыке, о реализме и романтике, о весне и ласточках. К 50-летию латышского писателя Антона Аустриныша». В этом тексте Судрабкалнс попытался представить выразительный портрет писателя:

Пиебалга дала Латвии писателей, художников, композиторов, артистов, среди которых многие отмечены непреходящей печатью большого таланта. <...> Посреди тех же холмов, озер и роц родился и вырос Антон Аустринь, поэт и рассказчик, яркие и самобытные книги которого принадлежат к самым замечательным явлениям современной латышской литературы. Кряжистый, грузный, громадный, он похож на героя сказок, спустившегося в мир с неведомых высот. Но то всего лишь пиебалгские зеленые холмы, плодоносная земля, выращивающая людей с неизбывной душевной гибкостью, упорством и выносливостью. Когда в веселых сборищах друзей над столами взлетает песня, голос Аустриня легко покрывает многоголосый хор. Пуля, просвистевшая двадцать девять лет тому назад у старого железнодорожного моста в Риге, оставила неизлечимую рану. Но победила неумная бодрость духа, чисто пиебалгская живучесть, воля к жизни, за которую поэт цепляется всеми мыслями, каждым нервом. и телом и душой Аустринь здоровее утонченных, хрупких натур,

и в жизни и в своем искусстве он является суровым укором для всех хнычущих, дряблых, жилых, сумеречных душ. Он безжалостно кромсает, выставляет напоказ смешные недостатки, мрачные пороки, тупые несправедливости жизни, но он принимает мир таким, каким он развернут перед его глазами. <...> После Пиебалги — Петербург. Там весной 1904 г. он окончил учительскую семинарию. После латвийской деревни, над которой еще витали тени далеких предков, юноша познакомился с громадным городом, очаровавшим его на всю жизнь, с богатой и старой культурой, за дары которой он отблагодарит потом переводами рассказов, романов и драм Толстого, Тургенева, Мережковского, Сологуба, Андреева на латышский язык. В Петербург он снова возвратился после скитаний по тюрьмам и чужим краям, куда его завели царские жандармы. Операция ноги, сделанная в 1905 г. искусным рижским врачом Клеммом, не дала полного исцеления. В 1912 г. политический изгнанник, проживавший по чужим паспортам, оказался на операционном столе в клинике Военной Академии, и нож в руках профессора Академии, знаменитого хирурга Сергея Петровича Федорова, спас жизнь латышскому поэту. <...> В Северной Пальмире Аустриньш попал под чары музыки. Он посещал петербургские библиотеки, театры, выставки, музеи, но чаще всего оперу и концертные залы. <...> К утверждению жизни, к приятию солнца и тьмы, к гармонии Антон Аустриньш пришел не сразу. Были годы бурных исканий и неясных мечтаний, когда поэт вместе с другими латышскими писателями следовал за русскими символистами⁷.

Именно этот «символистский» период будет творчески переосмыслен Аустриньшем в 1920-е гг. начале следующего десятилетия. и сам латышский литератор⁸, про которого его современники (А. Гоба и Я. Грин) скажут, что долгие скитания по России и явная близость к русским символистам сделали его творчество по-славянски мистичным и непроницаемым, будет восприниматься в контексте этого периода культуры весьма креативно: как прототип Аустриньш войдет в сюжеты прозаических произведений своих современников⁹.

Первые сборники стихов латышского поэта «Vakardiena» («Вчера») и «Mākoņu gaita» («Вслед за облаками»), опубликованные в Риге соответственно в 1907 и 1909 гг., изобилуют прямыми и скрытыми цитатами, в том числе и из текстов русских символистов. В «Vakardiena» собраны стихи за 1902—1906 гг., книга имеет продуманную композицию: вслед за вступлением «К Музе» следует пять озаглавленных циклов, некоторые из них содержат эпиграфы-цитаты из стихотворений русских поэтов конца XIX — начала XX в. Кириллица соседствует здесь с готическим шрифтом. Аустриньш уже здесь, в первом поэтическом сборнике, оформляет свои тексты в соответствии с символистскими представлениями о «книге стихов», которая должна являться не случайным сборником, а именно книгой (В. Брюсов).

Так, цикл «Aiz Sarkanās jūras» («За Красным морем»), где собраны медитативные и любовные стихотворения, предваряется цитатой из В. Соловьева. Это второе пятистишие из лирического послания к С. П. Хитрову «Уходишь ты, и сердце в час разлуки...», откуда Аустриньш выбирает

строфу, где отсутствует обращение к адресату, «Ты», но представлены мотивы, получившие развитие в стихах латышского поэта, через развернутое сравнение, скрепленное посредством тютчевской сентенции «мысль изреченная есть ложь»:

И как среди песков степи
Безлюдной
Белеет ряд покинутых гробов,
Так в памяти моей найдут
Покой холодный
Гробницы светлых грез
Моей любви бесплодной,
Невыраженных чувств,
Невысказанных слов¹⁰.

Другой цикл, «Аргакојушī акменī» («Зарытые камни»), открывается неточной цитатой из стихотворения Брюсова «Я жить устал среди людей и в днях...»: «И свой алтарь на камнях я построю» (у Брюсова строка начинается со слова «Что»).

Аллюзии и цитаты из стихотворений Брюсова присутствуют в ряде других текстов, образующих названный цикл: например, в «Karotājiem» («Воину»), который парафрастичен по отношению к известному стихотворению русского символиста «Близким», опубликованному в первой книге альманаха «Факел» за 1906 г.:

Но там, где вы кричите мне «Не боле!»,
Но там, где вы поете песнь побед,
Я вижу новый бой во имя новой воли!
Ломать — я буду с вами! Строить — нет!

Последний стих взят эпиграфом к упомянутому стихотворению Аустриньша.

Цитатное поле книги 1907 г. образуют не только тексты русских поэтов, существенно здесь и воздействие западноевропейского модернизма, в частности ницшеанских мотивов, так же как и в последующих поэтических и прозаических текстах А. Аустриньша¹¹.

Наконец, в первой книге стихотворений любопытен текст «Necilvēka uzvaga» («Победа Твари»), тема которого будет иметь продолжение и в дальнейшем творчестве Аустриньша, пока не найдет свое сюжетное воплощение в поэме «Necilvēks» 1920 г.¹²

В книге стихов 1909 г. появляется образ «Твари/Полузверя»: в стихотворении «Tuksneša klusumā» («В тишине пустыни») с подзаголовком «из поэмы „Necilvēks.“», где в четырех катренах запечатлен процесс бессмысленного, равнодушного начертания в пустыне на песке знаков судьбы Тва-

рю (существом, потерявшим Божий облик и измученным жестокой жаждой). Образ безводной пустыни и мотивы вселенского одиночества («невыраженных чувств», «невысказанных слов») корреспондируют с приведенным выше эпиграфом из В. Соловьева, особенно в тексте подчеркивается состояние мертвенного «холодного покоя». Финал стихотворения Аустриныша («Нет у него друзей, кроме зверей») содержит явную отсылку к брюсовскому «Искушению» (1903):

О сердце! В этих теньях века,
Где истин нет, иному верь!
В себе люби сверхчеловека...
Явись, наш Бог и полузверь¹³.

В брюсовском стихотворении мотивы (знойной пыли, жажды, бессмысленного и бесцельного пути в миражных далях, забвения священных слов) соответствуют картине, изображенной Аустринышем, где Тварь/Полузверь, изнемогая от жажды, чертит свои непонятные для усмехающегося бедуина письма на красном песке.

Тема Твари/Нелюдя принимает более концептуальное оформление в лиро-эпическом произведении поэта «Necilvēks». Замысел, воплотившийся в поэме, более системен и конкретен. Аустриныш рассказывает о новой личности, возвращенной хаосом наступившего нового века, искусствами иной культуры и морали, inferнального Петербурга¹⁴, этого вымышленного мглистого города, по сути, туманного лабиринта, где творили не только Достоевский, Врубель, Чайковский, Комиссаржевская, Римский-Корсаков, но и те (имя им легион), кто уверен, что почвы нет под ногами. Поглощение бездной — один из устойчивых мотивов у Аустриныша, так же как и ощущение скованности и несвободы его персонажа в замкнутом пространстве города, что отразилось уже в переживаниях лирического субъекта его раннего стихотворения «Pēterburgā» («В Петербурге»).

Тема и образ «Северной Пальмиры» актуальны у Аустриныша и в стихах, и в прозе, но особенно значим Петербург в поэме, которая пишется несколько лет (подчас с длительными перерывами) и завершается в 1920 г. в Риге. «Necilvēks» является итогом и водоразделом в творческой биографии автора: произведение не только вписывается в ряд текстов символистской традиции, оно является интерпретацией и рецепцией иноязычной модернистской культуры, а также — попыткой самоидентификации как центрального героя Арнолдса Грамиса (Грамса), так и самого повествователя. Для Аустриныша — это попытка художественной интерпретации целого периода жизни под знаком декадентства/символизма. Имена творцов, их творения воспринимаются сквозь призму «вечных спутников», в духе Мережковского. Своеобразным символом эпохи и символистской культуры в целом становится Иван Коневской: его гибель в «чужом краю» осмысливается как знак заката эпохи и гибели ее представителей.

Для А. Аустриныша его поэма символизирует новый вектор творческого развития. Она состоит из восьми глав, в каждой из них разное количество

строф, представляющих собой 12 стихов: два катрена с перекрестными женскими рифмами и двумя заключительными двустихиями с парной мужской рифмовкой. Главы поэмы испещрены именами, восходящими к разным культурным кодам: библейским, античным, образам мировой литературы — Дон-Кихоту, Чайльд-Гарольду, Вертеру, Демону, Печорину, Онегину, лейтенанту Глану и т. п. Каждый из этих образов отразился в герое — Арнолдсе Грамисе — какой-то гранью.

Полигенетичная природа текста очевидна. Время, отраженное в поэме, — это начало XX в. до Первой мировой войны, поэтому динамизм событий представлен как смена разных эстетических направлений — от символистов до «ребячливых, веселых и громких футуристов». Главный герой охарактеризован как inferнальная личность, одним словом, «декадент», но в нем отсутствует творческое начало, хотя Грамис жадно поглощает новинки современного искусства — музыку, живопись, литературу. Он творит свою мистерию, но не на полотне, не на музыкальном инструменте, не на бумаге, а «фонтанирует» в жизни. Его «преступления» и эротические фантазии носят пока только теоретический характер. Он живет в окруженном фантомами фантасмагорическом городе Достоевского, душевно расколотый, погруженный в «тяжелые сны»¹⁵.

Грамис мечется между двумя женщинами: одна из них — Элза Чема, бывшая учительница, а теперь террористка и «инфернальная» женщина, тянущая Арнолдса Грамиса в гибельную мглистость города на болоте. Антитетичный ей персонаж — сестра его друга Микелиса, четырнадцатилетняя девочка Ливе, живущая в Латвии. Когда герой думает о Ливе, душа его просветляется, Грамис связывает с ней надежду на свое возрождение и возврат к истинной, естественной жизни на родной земле. Очевидная параллель женских персонажей («Ева-Лилит») и «нового Адама» подчерплена в поэме рядом литературных аллюзий. Тем не менее событийный ряд здесь инверсирован: Грамис бежит из «болотного Парадиза» петербургской Евы в природный, истинный мир Родины к чистой Лилит, готовый к новой фазе жизненного преобразования.

Но Северная Пальмира обладает и позитивным зарядом, сформировавшим Грамиса-эстета, чьи самые счастливые мгновения проходили в зале Дворянского собрания на симфонических концертах, в театрах и выставочных залах. Музыкальная тема представлена именами Бетховена, Шуберта, Рахманинова, Скрябина, Лядова, Римского-Корсакова и Мусоргского. О волнующем мире искусства возвращающийся на родину Грамис беседует со своим попутчиком, латышским художником Никлавсом Струнке. Путь из Петербурга проходит через Тарту, Валку, Стренчи и Валмиеру в цветущую и солнечную Сигулду¹⁶, где Грамиса давно ожидает его крестный отец, там же, в деревне, на берегу Гауи¹⁷, обитает идеальная Ливе.

Несмотря на окружающие героя родные пейзажи и чаемую встречу, чувства Грамиса в смятении и ощущения — «как в тюрьме». Задремавший кучер сбился с дороги, и дрожки уперлись в кладбищенские ворота, в проеме которых виднеется большой черный крест. Это роковой знак, и с ним связаны драматичные последствия. Грамис наконец дома, но проти-

воречивые эмоции погружают его в сплин и непреодолимое отчуждение от людей.

Поздним вечером крестный, волнуясь, ждет своего нелюдимо крестника и слышит на берегу реки крики мужиков:

В ночном у Гауи пастухи
Крик подняли: «Плывет одежда!»
Сбежали на берег реки,
Деревней всей. — Увы, надежда...
Поддели мокрый скарб баграми
И убедились — нет пловца.
Тиха вода меж берегами,
И скорбным думам нет конца.
Но снова в лодку прыгнул кто-то,
Другой, страшась водоворота,
Спешит домой. Лишь хмурый крестный
Следит, как воду мутят весла.
Коварна Гауя. И доныне
Все алчет жертвы день-деньской.
В ее прожорливой пучине
Навеки скрылся Коневской.
Печальный Брюсов на могиле
У друга грусть в стихах излил,
Когда в смятенье посетил
Он Сигулду, его пленили
Дубы: в их кронах вечный шум.
Смятенье чувств и смутность дум.
Цветок взят бездной. Коневской
Чужд этой глуби, Грамис — свой.

Аустриныйш спроецировал «историю» своего персонажа на мифологему ранней гибели талантливого поэта. Ср. с эпиграфом, выбранным Брюсовым из В. Кюхельбекера к эпитафии 1901 г.: Блажен, кто пал, как юноша Ахилл, Прекрасный, мощный, смелый, величавый, В начале поприща торжеств и славы, Исполненный несокрушенных сил! (курсив мой. — Л. С.) Природный саркофаг погибшего поэта воспет В. Брюсовым, в эпитафии которого запечатлена картина природного мира Сигулды («в стране чужой, где замки над обрывом <...>, где бурная река <...> где старые дубы и сумрачные вязы...») и высокий пафос творческого преображения («лишь, может быть, свободные стихии // прочли и отразили те мечты. / Они и ты — вы были как родные, // и вот вы близки вновь — они и ты!»).

В финале поэмы автор размышляет над роковым исходом жизненного пути двух разных персонажей: если за Коневским — вечная правда Творчества, то после гибели Грамиса ничего не остается. Так Аустриныйш представил «символистскую» тему в своем «антисимволистском» произведении.

Примечания

- ¹ *Austriņš A. Garā jūdze. Romāns-hronika. Pirmā daļa: Sākas piektā gadā. Rīga: J. Rozes apgādis, 1926. — 78. lpp.* (В тексте статьи переводы с латышского мои. — Л. С.)
- ² Письмо цитируется по монографии В. А. Вавере, посвященной жизни и творчеству Виктора Эглитиса, авторитет которого был для А. Аустриныша в 1900-е гг. неоспорим: он называет Эглитиса своим литературным учителем и «латышским Пушкиным». «Иванов» в письме — Вячеслав Иванович Иванов, на «башне» которого в числе гостей бывали Эглитис и Аустриныш (*Vāvere V. Viktors Eglītis. Rīga, 2012. — 123. lpp.*).
- ³ Более подробно об этом в кн.: *Sproģe L., Vāvere V. Latviešu modernisma izsākumi un krievu literatūras „sudraba laikmets”. Rīga, 2002.*
- ⁴ Первый перевод «правдивой повести» на иностранный язык упоминается в четвертом томе семитомного собрания сочинений В. Брюсова, где имя переводчика приведено неверно: Антон Аустриц (*Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1974. Т. 4. С. 342*).
- ⁵ *Ermanis P. Paziņu portreti. Rīga, 1937. — 31. lpp.*
- ⁶ *Austriņš A. Aizgājušie // Latvju Grāmata. 1928. № 3. — 165. lpp.*
- ⁷ Сегодня. Независимая демократическая газета. 1934. № 31. 31 янв. С. 8. В тексте статьи Я. Судрабалнса сохранена старая орфография правописания латышских имен собственных.
- ⁸ После смерти Аустриныша в 1934 г. и выхода в свет его восьмитомного собрания сочинений произведения его публикуются нерегулярно: в 1960 г. в Риге вышла книга Аустриныша «*Sirmā stunda*», к 95-летию поэта было издано собрание стихотворений «*Saules grieži*» (*Rīga, 1979*); творчество его постепенно «забывается» русским читателем, лишь к столетнему юбилею в рубрике «Литературное наследство» были опубликованы эссе Мариса Чаклайса «Беспокойная душа художника» и стихотворная подборка в переводе Владимира Френкеля (Дaugava. 1984. № 1. С. 82–86).
- ⁹ См. об этом: *Вавере В., Спроģе Л. А. М. Ремизов в латышской литературе: Виктор Эглитис, Антонс Аустриныш, Павилс Грузна // Балтийский архив: Русская культура в Прибалтике. IV / Сост. Ю. Абызов. Рига, 2000. С. 300–314.*
- ¹⁰ *Austriņš A. Vakardiena. Dzejas 1902–1906. Rīga, 1907. — 73. lpp.*
- ¹¹ Подробнее см. в сб.: *Ikviens mēs zvaigzni sevī nesam: Antons Austriņš — pazīstamais un nezināmais. Rīga, 2006.* См. в этом сборнике статьи: *Romanovska A. Tēlpiskās īpatnības Antons Austriņa prozā (7.–22. lpp.); Burima M. Knuta Hamsuna recepcija Antona Austriņa daiļradē (23.–36. lpp.).*
- ¹² *Austriņš A. Necilvēks. Poēma. Rīga, 1920;* далее в статье ссылки на это издание: С. 74–75. Заглавие поэмы можно перевести как «Чудовище», «Тварь», «Нелюдь», «Зверь» — все смысловые валентности составляют понятийное ядро заголовка.
- ¹³ *Брюсов В. Собр. сочин.: В 7 т. М., 1973. Т. I. С. 298.*
- ¹⁴ О развитии темы Петербурга в поэме Аустриныша и о ее связи с символистским контекстом см.: *Stašulāne A. Teosofijas idejas Latvijā: Antona Austriņa Pēterburgas tēlojums // Ikviens mēs zvaigzni sevī nesam: Antons Austriņš — pazīstamais un nezināmais. Rīga, 2006. — 98. lpp.*
- ¹⁵ В поэме прослеживаются сологубовские мотивы.
- ¹⁶ К моменту выхода поэмы Сигулда (Зегевольд) обрела статус «литературного урочища», воспетого современными поэтами места гибели Ивана Коневского. См.: *Парнис А., Тименчик Р. Эпизод из жизни Валерия Брюсова // Даугава. 1983. № 5. С. 113–117; Тименчик Р. Иван Коневской // Родник. 1987. № 10. С. 38–39.*
- ¹⁷ Мотив гидронима Аа (Гауя) и гибели поэта в лоне «свободной стихии» стал общим местом поэтических эпитафий. См.: *Лавров А. В. «Чаю и чую»: Личность и поэзия Ивана Коневского // Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008. С. 56–57, 62–63.*

О методах трансляции советского театрального канона в Эстонии*

Дмитрий Иванов (Тарту, Тартуский университет)

О ТРАНСЛЯЦИИ СОВЕТСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО КАНОНА В ЭСТОНИИ
Д. Иванов

Проблема унификации советского театрального искусства в целом никогда не ставилась в исследовательской литературе, посвященной культурной политике в СССР. Отдельные работы по истории театров национальных республик, как правило, не рассматривают их эволюцию в общесоветском контексте, что не позволяет увидеть общие тенденции, характерные для советского театра в целом. Не ставя задачи охватить все разнообразие национальных традиций, мы постараемся описать типичные методы насаждения и распространения единого соцреалистического канона в театральной практике на пике эволюции сталинского «большого стиля» и на примере только одной Эстонской ССР.

Интересующий нас процесс унификации театральной традиции в конце 1940-х гг. был частью общего процесса «советизации» культуры в недавно присоединенной Прибалтике. По определению Микаэля Лемке, «советизация» —

это ряд структурных, институциональных и культурных процессов трансфера и адаптации советской модели с целью приведения не-советских обществ к социальным и политическим условиям, преобладающим в СССР [цит. по: Mertelsmann: 10]¹.

Тот факт, что аналогичные процессы проходили во всех новых советских республиках (как и в странах Варшавского договора), требует от исследователя сначала выявить общие и унифицированные формы советизации культуры, прежде чем переходить к изучению особенностей этого процесса в отдельных национальных культурах — в нашем случае в эстонской. На сегодняшний день эта работа активно ведется, однако театр редко попадает в поле зрения исследователей. Вышедшая в 1987 г. монография Карин Каск «Театр Советской Эстонии 1940—1965: Постановки» [Kask], к сожалению, еще страдает от влияния советских исторических нарративов. В ней эстонский театр практически не рассматривается в контексте эволюции театра общесоюзного.

Идеальный материал для сравнительного подхода дает нам обращение к театральным постановкам, которые были приурочены к юбилеям классиков — например, таким как 100-летие смерти Н. В. Гоголя, масштабное отмеченное всем СССР 4 марта 1952 г. [Moeller-Sally; Моллер-Салли].

* Работа выполнена в рамках темы целевого финансирования SF0180046s09 «Восприятие русской литературы в Эстонии в XX веке: интерпретация и поэтика перевода».

Стандартизированная форма подобных культурно-идеологических практик в позднесталинское время четко воспроизводилась на всех уровнях от столицы до периферии². Эстонская культурная элита начала осваивать эти формы советских праздников еще в 1940—1941 гг. и продолжила сразу после окончания военных действий (см. [Пономарева; Ivanov, Tamm]). Существенное место среди юбилейных мероприятий отводилось театру, на который власть возлагала функцию «коммунистического воспитания народа» [Власть и интеллигенция: 594]. По значимости первыми шли юбилейные спектакли в главных театрах Москвы (МХАТ, Большой театр, Малый театр), далее — на сценах республиканских столичных театров и затем везде, вплоть до самодеятельных театров колхозов и школ. Кроме того, спектакли транслировались по центральному и республиканскому радио, добавляя к зрителям еще и бесчисленную массу радиослушателей. Юбилейный репертуар утверждался на самом верху.

Так, журнал «Театр» (издание Союза писателей и Комитета по делам искусств) в январе 1952 г. сообщал:

Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР предложил драматическим театрам страны включить в свои репертуарные планы комедии «Ревизор» и «Женитьба», а также лучшие инсценировки произведений Гоголя. Республиканским, краевым и областным театрам рекомендовано поставить инсценировку поэмы «Мертвые души», созданную МХАТ СССР им. Горького. [Театр. 1952. № 1. С. 103]

Всем театрам, на сценах которых идут гоголевские спектакли, предложено улучшить идейно-художественное качество постановок.

Последнее предложение разъяснялось практически: «провести дополнительные репетиции, ввести лучших исполнителей, обновить декоративное оформление» [Там же]. Указание было, очевидно, выполнено, так как в июньском номере журнала в рубрике «По газетным страницам» появилась статья-отчет под характерным названием «Семьдесят четыре „Ревизора“»:

Четвертого марта 1952 года, ровно через сто лет после смерти драматурга, «Ревизор» шел одновременно в 74 театрах страны. Впрочем, если быть точным, не совсем одновременно. В тот самый час, когда в Риге артисты только еще гримировались, в Москве Игорь Ильинский уже произнес знаменитое «Я пригласил вас, господа...», на сцене Молотовского театра <в Перми> Антон Антонович Сквозник-Дмухановский познакомился с Иваном Александровичем Хлестаковым, в Ташкенте мнимый ревизор успел обогнать всех чиновников, в Красноярске жандарм объявил на балу у Городничего о прибытии из Петербурга чиновника по именному повелению, а в Якутске исполнители гоголевской комедии уже давно разгримировались. Да, огромна наша страна... <...>

В этот день <...> гоголевское слово звучало не только на том великом языке, на котором родилось оно под пером гениального драматурга, но и на украинском, белорусском, киргизском, грузинском, азербайджанском, узбекском, таджикском, молдавском, литовском, эстонском, якутском и на многих других... [Театр. 1952. № 6: 144]

Привычная имперская риторика статьи при всей ее условности отражала реальные явления. В один и тот же юбилейный день столичные и периферийные театры СССР играли одни и те же спектакли. Большинство выбрали для постановки «Ревизора» и «Женитьбу», в общей сложности — 154 новых спектакля. Важно не только впечатляющее количество, но и стремление к унификации, касающееся помимо репертуара еще и исполнительских канонов. Как писал автор той же статьи, «при всем разнообразии творческой манеры режиссеров, осуществлявших постановки гоголевской комедии, лучшие спектакли отмечены едиными принципами, общей трактовкой, они все как бы вдохновлены одним главным режиссером. Этот „главный режиссер“ — сам Гоголь» [Там же]. Что это, однако, означало на практике и как следовало добиваться высокого «гоголевского реализма»?

Леонид Геллер, исследуя критический дискурс ждановской эпохи, подчеркивал характерное «господство принципа неопределенности», благодаря которому «жесткая система приобретала гибкость, необходимую для ее выживания при резких поворотах генеральной линии» [Геллер: 440]. В области театра к этому добавлялась еще и изначальная субъективность и сложность оценки, традиционная в театральной критике. Так, например, тот же автор статьи «Семьдесят четыре „Ревизора“», с одной стороны, требовал «решительно выступать против всякого рода отсебятины, безвкусицы, дешевки, против неумного, поверхностного комикования, против легкомысленного окарικатуривания гоголевских образов» [Театр. 1952. № 6: 146]. Такие недочеты трактовались как отход от «соцреалистического метода» и как «ржавчина формализма» [Театр. 1952. № 3: 14]. С другой стороны, тут же автор упрекал местную прессу в «великопостной строгости» и стремлении следовать лишь рекомендациям Гоголя: «Критика не призывает нашу режиссуру и актерство к творческой смелости, не поощряет яркие самостоятельные решения», — писал он [Театр. 1952. № 6: 145]. Уверенности театральным деятелям не добавляла и общая атмосфера в советской культуре после ждановских постановлений 1946–1948 гг.

Единственный выход из этого тупика и театры, и руководящие органы видели в прямом подражании проверенным и одобренным свыше театральным традициям, главными носителями которых были столичные «академические» театры — МХАТ им. Горького и Малый театр.

Проблема неопределенности того, как следовать методу соцреализма, на сцене в новоприсоединенных прибалтийских республиках стояла особенно остро. В отличие от остального Союза, здесь подавляющее большинство режиссеров и актеров были воспитаны в традициях своего национального театра. Как писал в 1952 г. преподаватель эстонского театрального института Прийт Пыльдроос, хотя все театральные деятели Эстонии уже поняли, что «для достижения метода социалистического реализма самая прямая и правильная дорога — это освоить творческую систему Станиславского», однако «очень цепки пережитки прошлого, глубоко вросли художественно-философские концепции буржуазного времени» [SV. 1952. № 4: 6–7].

Осенью 1949 г., впервые при новой власти, Таллинский драматический театр представил на своей сцене «Ревизора». Опыт был признан всего лишь «удовлетворительным». Обе рецензии — сначала в аналоге «Советского искусства», газете «Sirp ja Vasar» («Серп и молот»), позднее в органе ЦК ЭКП(б) «Rahva Hää» («Глас народа») — отмечали многочисленные недостатки: излишнюю условность, отсутствие ансамбля на сцене, невыразительность декораций. Общее осуждение рецензентов вызвала «карикатурность» трактовки: «Из-за неверно поданных постановщиком и актерами образов Бобчинского и Добчинского в реалистичной, в целом, постановке комедии местами ощущаются элементы легковесного фарса, веселого водевиля» [RH: 3]. «Нечто клоунское», «каких-то шутов-неудачников» увидел в Бобчинском и Добчинском критик «Sirp ja Vasar» Э. Нирк [SV. 1949. № 43: 5]. Ссылаясь на Гоголя и Белинского, он напоминал: «Цель сатиры — не смешить, а через высмеивание отрицать, осуждать», при этом все «внешние комические эффекты» только «затеняют скрытую в комедии социальную сатиру», из-за них «зритель забывает», что перед ним «чиновники и помещики», «крепостники» [Там же]. Хотя подобные недочеты чаще всего влекли за собой обвинения в «буржуазной» трактовке классика, оба рецензента лишь добродушно посоветовали театру исправить ошибки в ходе дальнейшей работы.

Однако вскоре ситуация резко изменилась. В начале 1950 г. в республику прибыла контрольная группа ЦК ВКП(б), которая после проверки обвинила местные власти в неспособности самостоятельно очистить госаппарат от «враждебных элементов» и «буржуазных националистов» [Karjahärm: 163]. В марте на VIII пленуме ЭКП(б) вся республиканская партийная верхушка была снята, а затем последовали широкие репрессии в среде национальной интеллигенции и, в частности, в театрах.

Весь май 1950 г. в республиканской прессе шла кампания по борьбе «с недочетами в работе» Таллинского драмтеатра, в основном направленная против главного режиссера — Антса Лаутера. Помимо связи с «буржуазными националистами» его обвинили в «посредственности» и неудачах, особенно это касалось постановок современных советских пьес и русской классики [Jürisson: 101]. В июле Лаутер был смещен, а его место занял Альфред Ребане. Это событие совпало с прибытием для надзора за деятельностью театров специального эmissара из Москвы — Е. Б. Порватова. С июля 1950 г. по март 1952 г. он работал заместителем начальника Управления по делам искусств при Совмине ЭССР [Kreepiruu: 378]. Видимо, ему, а не его начальнику М. Лаосону, следует приписать авторство масштабной программы мероприятий «по улучшению деятельности театров», разработанной Управлением не позднее 28 ноября 1950 г.

Меры, предпринятые в рамках этой программы, были не столько карательными, сколько «перевоспитывающими». Целью их значилось:

всемерное укрепление театров и в первую очередь идейного содержания работы театров, решительное искоренение остатков буржуазных националистских влияний, создание высокохудожественного современного репертуара, последовательное и глубокое овладение методом социалистического реализма и принципом партийности в искусстве [Порватов: 128].

Какими средствами этого пытались добиться?

В шести театрах из девяти сменили директоров, а в двух — еще и главных режиссеров, «допустивших серьезные ошибки в работе» (в частности, Лаутера перевели в Тарту). Однако сразу возникла проблема с руководящими кадрами. Вина здесь возлагалась на «буржуазных националистов», из-за деятельности которых «руководящие кадры в искусстве за все предыдущие годы не подготавливались». В программе отмечалось:

Особенно острый недостаток ощущается в режиссерах. Многие режиссеры, работающие в настоящее время в национальных театрах республики, не получили советского воспитания, не овладели еще методом социалистического реализма и допускают ошибки в идейной трактовке произведений.

Также ощущалась нехватка «квалифицированных артистов» и неспособность Эстонского театрального института «удовлетворить потребность театров» [Там же]. Из этого очевидно следует, что главным недостатком в деятельности эстонских театров была их исполнительская и постановочная традиция, не соответствующая советскому канону. Требовалось переучить местные кадры или подготовить новые. Управление действовало согласно следующим принципам:

- 1) Расширялась подготовка новых кадров: «на учебу в ВУЗы Москвы и Ленинграда» в 1950 г. были направлены 30 эстонских студентов, к тому моменту 23 актера «Эстонской национальной студии» уже учились в ГИТИСе [Порватов: 129] (см. подробнее: [GITIS]).
- 2) Режиссеров направляли «на краткосрочные курсы» или «для прохождения творческой практики» в МХАТ.
- 3) Других театральных работников отправляли группами в «творческие командировки» в столичные театры.
- 4) На месте силами приезжих московских лекторов и актеров МХАТа были организованы просветительские мероприятия: «республиканский семинар по марксистско-ленинской эстетике», лекции о «наследии К. С. Станиславского» и о «творческом опыте МХАТа» [Порватов: 129].
- 5) «Для оказания творческой помощи театрам введена в практику посылка режиссеров в периферийные театры на отдельные постановки <...>. В Драматический театр на спектакль „Варвары“ <...> приглашен режиссер МХАТ»² [Порватов: 130].

В сентябре 1950 г. МХАТ приехал на гастроли в Таллин. Как писала местная пресса, гастроли должны были продемонстрировать «торжество советской культуры» и «незабываемый образец» соцреализма. «Будем учиться у лучшего в мире театра!» — призывал критик «Rahva Hääl» [Artiklite kroonika: 725–728]. Следует отметить, что помимо пьес Симонова, Горького и Островского МХАТ представил в Таллине и свою прославленную инсценировку «Мертвых душ».

Очевидно, организация сотрудничества с МХАТом была частью обязанностей Порватова. В январе 1951 г. в газете «Sirp ja Vasar» появилась

его статья, официально объявлявшая о шефстве МХАТа над Таллинским драматическим театром. Это предполагало «разнообразную творческую помощь»: обучение эстонских режиссеров в Москве «системе и методам Станиславского», присылку в Таллин мхатовского режиссера, осветителей и даже гримеров для консультаций [SV. 1951. № 2: 2].

Культурный обмен шел по нисходящей. Если МХАТ принимал под свою опеку Таллинский драматический, то, в свою очередь, по распоряжению Управления таллинские театры брали шефство над театрами республики в других городах: театр «Эстония» — над тартуским «Ванемуине», Драмтеатр — над театром Южной Эстонии, Русский театр — над «Эндла» и т. д. [Порватов: 132].

Можно предположить, что аналогичные методы применялись в других национальных республиках. Так, Рижский художественный театр, единственный театральный коллектив, поставивший к юбилею Гоголя мхатовскую инсценировку «Мертвых душ», сделал это благодаря помощи «мастеров МХАТа» — В. Топоркова и Л. Еремеева. Главный режиссер театра Эдуард Смильгис писал, что эта постановка способствовала «прочному утверждению метода социалистического реализма на сцене нашего театра», так как театр получил «наконец возможность непосредственно познакомиться с системой К. С. Станиславского» [Театры СССР: 177]. «Соцреализм» на сцене, таким образом, равнялся системе Станиславского, а освоение его на практике означало следование традиции МХАТа.

Помимо шефских контактов существовали и иные формы распространения соцреалистического театрального канона. Среди пунктов программы Порватова значилось:

В помощь режиссерам-постановщикам из Всероссийского Театрального Общества Управлением выписываются подробные письменные консультации по новым постановкам, которые включают подробный анализ пьесы, описание эпохи и быта, фотографии костюмов и декораций [Порватов: 131].

В архиве Таллинского драматического театра действительно сохранилось несколько наборов таких фотографий, очевидно, использованных при оформлении спектаклей. Среди них — фотографии постановок «Недоросля» Фонвизина в Народном театре (1872), Малом театре (1922/23) и в Театре им. Моссовета (1947). Костюмы и сценография последней постановки (см. иллюстрации), очевидно, послужили образцом для таллинской постановки в январе 1952 г. (см. иллюстрации):

То, что этот случай не был единичным, подтверждают упоминания в переписке 1952–1954 гг. между театром и Театральным союзом аналогичных материалов — «фотографий и рецензий», использованных для постановок пьес «Дети солнца» Горького (18 фотографий), «Маскарад» Лермонтова (20 фотографий), «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского (9 фотографий) [Teatriühing: 218, 246, 249, 319].

Хотя подобные материалы, использованные для постановок в Таллине «Ревизора» в 1949 и 1952 гг., нам обнаружить не удалось, оценить однообразие внешнего оформления юбилейных гоголевских спектаклей возможно

по иллюстрациям в театральной прессе. Конечно, условные и постановочные фотографии спектаклей позволяют судить только о костюмах и сцениграфии, тем не менее даже по ним видно, что костюмы героев и оформление сцены, вне зависимости от традиций театра конкретной национальной республики, следовали единому канону, закреплённому в постановках столичных театров Москвы и Ленинграда — см. [Tallinna teatrid: № 2; 42, 44; № 6/7; 51; Театр. 1952. № 3: 24, 25, 53–62; Советская Латвия; СИ: 1949: № 43, 2; 1950: № 84, 4; Мосфильм 1952].

Следует отметить, что кроме фотоматериалов и подборок рецензий обычной практикой при подготовке постановок русской/советской классики или современных пьес был просмотр экранизаций этой пьесы или других произведений, представлявших ту же эпоху. Так, 28 ноября 1953 г. таллинский драмтеатр обратился к Театральному союзу ЭССР с просьбой выделить деньги на «демонстрацию театральным работникам, в связи с подготовкой „Маскарада“, пяти кинофильмов: «Маскарад» (1941), «Лермонтов» (1943), «Белинский» (1951), «Мусоргский» (1950), «Глинка» (1946) [Teatriühing: 228]. Если рецензии на спектакли и фотоматериалы передавали лишь концепцию конкретной трактовки и внешний уровень спектакля, то киноматериалы позволяли воспринять образец во всем разнообразии сценических средств.

Помимо экранизаций возможность для работников периферийных театров освоить интонационный рисунок ролей и манеру игры признанных образцовыми актёров — т. е. все составляющие традиции — позволяли радиотрансляции спектаклей. Так, Прийт Пыльдроос, критикуя в 1952 г. отсутствие у эстонских актёров «характерности» в речи, писал: «Следует посоветовать [им] слушать актёров Московского Художественного театра в радиоспектаклях: лишь при посредстве слова, голоса, мы можем представить всего человека, его характер, внешность» [SV. 1952. № 5: 7]. Знакомиться с такими записями можно было либо в трансляции³, либо на грампластинках в фондах Таллинского дома радио.

Возникает вопрос, как все перечисленные меры в реальности влияли на театральную практику и не проявлялось ли их воздействие лишь на уровне оформления или же только в официальных отчетах? За ответом обратимся к очередной постановке «Ревизора» в Таллинском драмтеатре, подготовленной непосредственно к юбилею 1952 г., уже после всех чисток и реформ. В «Sirp ja Vasar» особенно подчеркивалось благотворное воздействие примера МХАТа:

В 1950 году Таллин посетил Московский Художественный театр, представивший здесь также «Мертвые души» Гоголя. Этим спектаклем Художественный театр дал блестящий образец социального содержания гоголевского произведения [SV. 1952. № 9: 6].

Новая постановка «Ревизора» была «основательно переработанной» постановкой Лаутера 1949 г., выполненной под руководством нового режиссера — Вальдеко Ратассеппа [SV. 1952. № 7: 3]. Впрочем, состав

исполнителей, костюмы и сценография практически не изменились — Городничего, Хлестакова, Добчинского, Бобчинского и всех чиновников играли те же актеры: соответственно, Арно Суурорг, Олев Эскола, Александр Мяги; Йоханнес Кальола и др. (поменялись только исполнительницы женских ролей) [Tallinna teatrid: № 3, 41–42].

В таком случае интересно, были ли исправлены те недочеты постановки, на которые указывали рецензенты в 1949 г.² За отсутствием рецензий на обновленную постановку мы можем опираться только на радиоспектакль [Kuuldemäng], записанный в одно время с подготовкой таллинской премьеры 10 февраля и транслированный впервые 13 февраля 1952 г. в рамках юбилейных мероприятий [SV. 1952. № 6: 6]. Количество «комических эффектов» действительно сократилось: Хлопов, входя на прием, перестал падать и «толкать Хлестакова головой в живот», Бобчинский и Добчинский, хотя в тех же «клоунских» костюмах и гриме, стали играть сдержаннее, Городничий также перестал «форсировать голос» [SV. 1949. № 43: 5]. К сожалению, мы не можем сравнить аудиозаписи обеих постановок — 1949 и 1952 гг., однако можем сопоставить последнюю постановку с канонической интерпретацией Малого театра 1949 г. и экранизацией «Ревизора», вышедшей в юбилейный год на студии «Мосфильм». Следует обратить внимание на финальный монолог Городничего, характерный по интонационным перепадам, и самое идеологически нагруженное место пьесы — ср.: в исполнении А. Суурорга [Kuuldemäng: II, 37:50–39:48], Ю. Толубеева [Мосфильм 1952: 1:59:13–2:01:20], Ф. Григорьева [Малый театр 1949: 02:58:42–03:00:49]. Все три актера следуют единой манере и воспроизводят на разных языках общий интонационный рисунок (усиление голоса от спокойного и тихого в начале — до крика).

Таким образом, единое актерское решение центральной для «Ревизора» роли позволяет говорить о существовании в советских театрах конца 1940-х — начала 1950-х гг. довольно архаичной формы трансляции исполнительского канона — актерской традиции. Этот универсальный инструмент обучения актеров оказывался в данный период инструментом унификации, прежде всего при постановках русской классики или современного советского репертуара. По сути, «соцреалистический метод» на сцене оказывался равен школе МХАТ-а и Станиславского. Ряд масштабных мер, предпринимаемых театральным руководством конкретной республики, был направлен на освоение этой традиции в живом общении (через командировки, обмен кадрами, переобучение), а также при посредстве новых медиа — кинематографа, радиотеатра, фотографии.

Описанные процессы советизации практики эстонского театра жестко ограничивали возможности трактовки классики и, без сомнения, подавляли довоенную национальную актерскую школу. Тем не менее для дальнейшего развития эстонского театра они были достаточно продуктивны. Шефские и образовательные контакты позволяли непосредственно перенимать исполнительскую традицию и метод Станиславского (ту традицию, которая до сих пор сохраняет авторитет во всем мире), а идеологические штампы оставлять для отчетов и деклараций. Восстановленные в послевоенный период

контакты театров Эстонии и России позволили интегрировать прибалтийских актеров и режиссеров в культурную элиту СССР, что уже в середине 1950-х гг. способствовало мощному расцвету в Прибалтике театра, кино и радио.

Примечания

- ¹ О юбилеях других классиков в СССР см.: [Friedberg; Moeller-Sally; Levitt; Костин].
- ² В дальнейшем эта практика стала постоянной — так, на одном из собраний худсовета Таллинского драмтеатра было принято решение «просить в рамках шефства из МХАТа консультанта для постановки „Любовь Яровая“» [Protokollid: 14 об.].
- ³ В рамках гоголевского юбилея 29 февраля 1952 г. Эстонское радио транслировало радиоспектакль «Ревизор» из Малого театра [Saatematerjalid: 190].

Литература

- Власть и интеллигенция — Власть и художественная интеллигенция: Документы ЦК РКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике. 1917–1953 гг. / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 1999.
- Геллер — Геллер Л. Эстетические категории и их место в соцреализме ждановской эпохи // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000.
- Костин — Костин А. Из истории радищевских юбилеев (газетные и архивные материалы) // Лесная школа. Труды VI Международной летней школы на Карельском перешейке по русской литературе. Поселок Поляны (Усукирко) Ленинградской обл., 2010.
- Малый театр 1949 — «Ревизор» Н. В. Гоголя. Радиоспектакль Гос. Ак. Малого театра / Реж. В. И. Цыганков. Хронометраж: 03:02:36. URL: <http://www.staroradio.ru/audio/9952> (02.12.2012).
- Моллер-Салли — Моллер-Салли С. «Классическое наследие» в эпоху соцреализма, или Похождение Гоголя в стране большевиков // Соцреалистический канон: Сб. ст. / Под ред. Х. Гюнтера, Е. Добренко. СПб., 2000.
- Мосфильм — к/ф «Ревизор» Н. В. Гоголя / Реж. В. Петров, В. Шведидзе. М.: «Мосфильм», 1952. Хронометраж: 02:03:41.
- Пономарева — Пономарева Г. Юбилей М. Ю. Лермонтова в Эстонии 1939 и 1941 годов // Пушкинские чтения в Тарту, 4. Тарту, 2007.
- Порватов: Порватов Е. Справка о мероприятиях Управления по делам Искусств при Сов. Мин. ЭССР по улучшению деятельности театров. // Kirjavahetus Kunstide Valitsusega tema tegevusalastes küsimustes (23.09.- 29.12.1951). ERA (Эст. нац. архив). R-1-15-289.
- СИ: Советское искусство.
- Советская Латвия. 1952. № 54.
- Театр. Ежемесячный журнал драматургии и театра.
- Театры ЛССР — Театры советской Латвии. Рига, 1955.)
- Artiklite kroonika — Artiklite ja retsensioonide kroonika. Eesti NSV Riiklik analüütiline bibliograafia. Tallinn, 1950.
- Friedberg — Friedberg M. Russian Classics in Soviet Jackets. NY, 1962.
- GITIS: GITIS: Eesti stuudio Moskvast 1948–1953 / Koost. I. Lepik ja A. Tuuling. Tallinn, 2011.

- Ivanov, Tamm — *Ivanov D., Tamm M.* Russian Classics in Soviet Estonia: Jaan Kross's Translation of Griboedov's Comedy // *Acta Slavica Estonica II. Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism, VIII. Jaan Kross and Russian Culture* / Ed. by L. Pild. Tartu, 2012.
- Jürisson — *Jürisson A.* Draamateatri raamat: Teatrist ja teatriperest aegade voolus. Tallinn, 2010.
- Karjahärm — *Karjahärm T.* Kultuurigenotsiid Eestis: kirjanikud (1940–1953) // *Acta Historica Tallinnensia*, 10. Tallinn, 2006.
- Kask — *Kask K.* Eesti nõukogude teater, 1940–1965. Sõnalavastus. Tallinn, 1987.
- Kreegipuu — *Kreegipuu T.* Eesti kultuurielu sovetiseerimine: nõukogude kultuuripoliitika eesmärgid ja institutsionaalne raamistik aastatel 1944–1954 // *Eesti NSV aastatel 1940–1953: Sovetiseerimise mehhanismid ja tagajärjed: Nõukogude Liidu ja Ida-Euroopa arengute kontekstis* / Koost. T. Tannberg. Tartu, 2007.
- Kuuldemäng — Kuuldemäng «Revident», autor N. Gogol / Lavastaja A. Lauter, näitejuht raadios K. Toom. Eesti Raadio, 1952. Osa 1 (54:58), 2 (41:23). ERR Audioarhiiv (Аудиоархив Эст. нац. радио). Fonoteegi nr: ASCDR-7020.1/2. URL: <http://arhiiv.err.ee/otsi/Revident> (01.12.2012).
- Lemke — *Lemke M.* Einleitung // *Sowjetisierung und Eigenständigkeit in der SBZ/DDR (1945–1953)*. Cologne – Weimar – Vienna, 1999.
- Levitt — *Levitt, Marcus C.* Russian Literary Politics and the Pushkin Celebration of 1880. Ithaca, 1989.
- Mertelsmann — *Mertelsmann O.* Introduction // *The Sovietization of the Baltic States, 1940–1956*. / Ed. by O. Mertelsmann. Tartu, 2003.
- Moeller-Sally — *Moeller-Sally S.* The Classic and the State // *Moeller-Sally S. Gogol's Afterlife: The Evolution of a Classic in Imperial and Soviet Russia*. Northwestern University Press, 2002.
- Protokollid — Kunstinõukogu protokollid. 11. veebr., 17. dets. 1952. ERA (Эст. нац. архив) R-2219-1-55.
- RH: Rahva Hääl. 1949. nov. 18.
- Saatematerjalid — Saatematerjalid 26. veebr. — 5. märtsini 1952. a. / Eesti NSV Ministri Nõukogu juures asuv Raadioinformatsiooni Komitee. ERA (Эст. нац. архив) R-1590-1-271.
- SV: Sirp ja Vasar..
- Tallinna teatrid — Tallinna teatrid. Таллинские театры. 1952.
- Teatriühing — Eesti NSV Teatriühing. ERA (Эст. нац. архив) R-1587-2-20.





Художественный язык и социокультурные страты позднесоветского общества

Николай Богомолов (Москва, МГУ)

Одно из вполне обычных мнений относительно московско-тартуской семиотической школы высказывается походя и без особых доказательств, настолько это кажется очевидным. В недавно вышедшей примечательной книге об этом сказано даже несколько раз. Сперва говорит автор вводной главы Евгений Добренко: «...литературная наука в СССР формировалась в противостоянии идеологии, которой была заражена вся текущая публичная культура, фактически объявленная профанной и недостойной интереса идеологизированной не-культурой. Это видно уже у формалистов, но в московско-тартуском структурализме подобная установка стала программной»¹. Затем это же положение подкрепляется цитатой из работы Михаила Рыклина: «...сторонники семиотического проекта в СССР <...> принесли в жертву идеологии целые области знания (например, почти все, что относится к современной культуре)»². и далее в специальном анализе концепций этой школы У. Миллс Тодд III пишет: «...структуралисты избежали современного материала...»³

Доля правды в этих суждениях, безусловно, есть. Но, как кажется, только доля.

Мемуаристы подчеркивают разные стороны бытия тартуской школы и конкретно летних школ, что вполне естественно: все они разные и по-разному видят не только современность, но и историю. Кто-то предпочитает говорить о ней как о Касталии, башне из слоновой кости, Телемской обители, но есть и те, кто, как Г. А. Лесскис, подчеркивает:

Школа не была никаким камуфляжем, мы действительно занимались семиотикой, а не политикой, не контрреволюцией. Но это было освобождение мысли, как вольные песни Окуджавы того времени были освобождением чувства. Крамолой была в песнях Окуджавы сама искренность лиризма, не связанного с «агитаторским лозунгом». Крамолой в наших докладах и выступлениях было совершенное отсутствие цитат из «классиков» [марксизма] и обращение к такому материалу, как стихи Мандельштама и Пастернака, бытовой анекдот или карточное гадание⁴.

Это — один аспект: настойчивое преодоление искусственного забвения (часто, естественно, диктовавшегося запретами) и тем самым освоение неклассической классики современностью. Но был и второй: создание собственной системы ценностей именно в современной культуре, которая должна была в сознании читателей и слушателей заменить официальную.

При перепечатке «Лекций по структуральной поэтике» к ним был составлен именной указатель, и стоит обратить внимание, сколько там названо писателей-современников (не следует забывать, что книга вышла в 1964 г., а писалась, следовательно, несколькими годами ранее): Н. Асеев, А. Ахматова, А. Вознесенский, В. Каменский, Агата Кристи, А. Крученых, Л. Мартынов, С. Маршак, Б. Окуджава, Н. Павлович, А. Твардовский, С. Шервинский, И. Эренбург. Даже если мы уберем из этого списка скончавшихся к моменту выхода книги Василия Каменского (1961) и Николая Асеева (1963), все равно останется вполне достаточно для сугубо теоретического труда; к тому же тут есть два, а возможно, и три сугубо актуальных и находившихся в центре текущих критических дискуссий автора: Б. Окуджава, А. Вознесенский и Л. Мартынов.

Отметим и еще одну особенность: цитируемая и пусть лишь в одном аспекте, но анализируемая Лотманом «Песенка о солдатских сапогах» Б. Окуджавы в СССР не была опубликована до 1984 г., а в том самом 1964-м, когда появилась книга, оказалась напечатанной в абсолютно крамольном по меркам того времени журнале «Грани».

Как нам представляется, современная советская культура в восприятии московско-тартуской школы как целостного явления, где, несомненно, у каждого ее члена могло быть свое особое мнение на этот счет, являла собой весьма неоднозначное образование. С одной стороны, советская культура в этом понимании безусловно включала в себя культуру официальную, предельно идеологизированную и потому или отвергаемую, или подлежащую осмеянию⁵. С другой — она понималась как потенциальное органическое продолжение той культуры, которая советскими идеологическими препонами была насильственно от современности отторгнута. Естественно, это относилось не только к культуре начала XX в., но и к более ранним временам, вплоть до иконы и далее — религиозных систем различного типа. Наконец, нельзя было отказать в существовании той культуре, которая возникала то подпольно, то на опасных стыках подпольной или внеписменной (как современный городской фольклор) и официальной культуры, где вела существование опасное: то маргинальное, то подверженное идеологическим погромам начала и середины шестидесятых.

Одним из подобных явлений, не прошедших мимо внимания и участников летних школ, оказались песни А. Галича. В своих воспоминаниях покойный Ю. И. Левин рассказывал: «...надо упомянуть о специфической праздничной атмосфере, царившей на школах. <...> Этот дух царил не только на банкетах <...> или на вечерних посиделках, когда Р. О. Якобсон и П. Г. Богатырев вспоминали МЛК и Хлебникова или Лена Падучева пела песни Галича...»⁶ Сейчас, конечно, вряд ли можно сказать, каково было это восприятие, однако мы осмелимся предложить одно из прочтений этой песенной поэзии, которое, как кажется, было бы параллельно исканиям тартусцев.

В качестве образца мы предлагаем взять достаточно хорошо известный текст — «Королева материка: Лагерная баллада, написанная в бреду».

Первый и достаточно очевидный пласт, на который реагирует любой слушатель, — лагерная легенда, сочиненная, безусловно, самим Галичем, но стилизованная под намеренно грубую, на грани совершенной непристойности речь. Но она не сплошь однородна, в ней очевидно напряжение между двумя пластами языка — высокого и даже несколько архаического с предельно низким. «Он занят любовью — по младости лет / Свистит и дрожит на Марс», «О как они ссали б, закрыв глаза, — / Как горлица воду пьет».

Трудно сейчас сказать, насколько это воспринималось слушателями, но также довольно очевидно, что лексика баллады, особенно ее начала, откровенно ориентирована на «Один день Ивана Денисовича». Конечно, отличается колорит местности (у Солженицына голая степь, у Галича тайга⁷), но обратим внимание, что уже в пятом абзаце Солженицына читаем: «Здесь, ребята, закон — тайга. Но люди и здесь живут». Бросается в глаза лишь одно существенное различие — именование охраняющих: у Солженицына — надзиратели, у Галича — вохровцы, т. е. слово, которое Солженицын в своей повести ни разу не употребляет. Естественно, это не ошибка, поскольку в «Архипелаге» оно присутствует и даже поясняется, но скорее относится к идиолекту автора.

Напомним также, что повесть Солженицына начинается с подъема и заканчивается засыпанием, тогда как у Галича — описание глубокого сна с формулой: «И еще до подъема часа полтора, / А это немалый срок». У Солженицына же читаем: «Шухов никогда не просыпал подъема, всегда вставал по нему — до развода было часа полтора...», и дальше начинается перечень того, что можно было успеть в этот «немалый срок» сделать. Бушлаты, тачки, лопаты, сторожевые собаки, «попка» на вышке⁸ — все это общее для двух авторов. Конечно, можно сослаться на то, что это общий антураж лагеря, но стоит, пожалуй, напомнить, что у Солженицына это не просто мимоходом упоминаемые детали предметного мира, а рассудительно и подробно описанные явления. На первой же странице Шухов лежит, «с головой накрывшись одеялом и бушлатом» (как и зэки у Галича), а потом внимание к этому важному элементу одежды не оставляет автора на протяжении всей повести. Тачки и лопата встречаются в одном примечательном эпизоде «Одного дня...», когда десятник Дэр напрямую сталкивается с бригадиром. Важнейший для повествователя элемент конвоя — именно собаки: «И собаководы с собаками серыми. Одна собака зубы ооскалила, как смеется над зэками».

К этому прикровенному цитатному пласту добавляются детали, рассчитанные на то, что «проницательный читатель» их отметит и сам догадается, кто имеется в виду в строках: «И начальнички спят, брови спят, / и лысины, и усы...» (в другом варианте: «...и лысины, и пенсне»).

Казалось бы, всего достаточно, чтобы привлечь внимание тех людей, на которых автор рассчитывал, т. е. на диссидентский или диссидентствующий круг непосредственных слушателей, практически наверняка находившихся «под колпаком» и готовых на этот риск. Но Галич предпосылал исполнению довольно долгую историю, в которой излагалась и история создания песни, и определялся ее литературный генезис:

...История этой песни — особенная история. Она была написана в бреду. Это серьезно, потому что мне действительно очень было худо — я помирал в городе Ленинграде, мне занесли тяжелейшую инфекцию — золотящийся стафилококк. <...> Я не мог читать, я не мог ничего. Я единственно что, значит, — сочинял вот эту балладу. Причем я давно хотел ее сочинить, потому что мне всегда нравился жанр такой готической баллады, страшной баллады, которую писал в русской поэзии только Василий Андреевич Жуковский — «Громобой», «Ундина» и так далее. А потом ее больше не повторяли, а мне хотелось написать такую страшную балладу. Вот, значит, я написал такую лагерную балладу...»⁹

И в другом варианте рассказа Галич выстраивает даже некоторую историко-литературную концепцию:

А потом я уже стал думать: вот почему так вот как-то в русской поэзии не привился жанр готической баллады — «Громобой», «Светлана» и так далее? <...> Многое из того, что сделал Василий Андреевич Жуковский, было подхвачено другими поэтами, развито, усовершенствовано и доведено до совершенно удивительных высот, а вот жанр готической баллады — страшной баллады, с разветвленными линиями, грубой где-то в своей основе и романтической одновременно, — он как-то не был подхвачен¹⁰.

Эти суждения безоговорочно принимались на веру. Об этом писала Л. А. Левина в статье, посвященной «страшным балладам» Галича и Высоцкого¹¹, есть и специальная статья о влиянии Жуковского на Галича¹². Однако обе они выглядят неубедительно. Ни в «Громобое», ни в «Светлане» практически нет элементов, которые можно было бы напрямую соотнести с балладой Галича, а «Ундина» — скорее всего, вообще оговорка автора вместо той же «Светланы». Как кажется, единственная баллада Жуковского, которую можно было бы поставить в связь с «Королевой материка», — это «Иванов вечер» (он же «Замок Смальгольм»), где есть и ритмическое подобие, и общий колорит «готической баллады», судьба Ричарда Кольдинга, напоминающая, *mutatis mutandis*, судьбу возлюбленного Белой Вши, и даже некоторые текстуальные переключки, вроде: «Я собак привяжу, часовых уложу».

Однако Галич не называет ни эту балладу, ни еще один свой источник. Мы имеем в виду «Балладу о Востоке и Западе» Р. Киплинга в классическом переводе Е. Г. Полонской. На нее прежде всего указывает стиховая организация. и то и другое стихотворение написаны сочетанием четырех- и трехиктного дольника с мужскими окончаниями. Различается только графика (у Киплинга/Полонской это одна строка с сильной цезурой после четвертого ударения, у Галича — две). С «Ивановым вечером» обе эти баллады сближает то, что эпизодически и там, и там дольник предстает в форме сочетания четырех- и трехстопного анапеста, как у Жуковского. Например, у Киплинга/Полонской дважды есть точные соответствия на протяжении двустуший: «Словно колокол рот, ад в груди его бьет, крепче виселищ шея его», «Слишком долго, — он крикнул, — ты ехал за мной,

слишком милостив был я к тебе», и шесть раз — в первом полустиишии, равном четырехиктному стиху: «И кобылу полковника, гордость его, угнал у полковника он», «Неужели никто из моих молодцов не укажет, где конокрад?», «Но кто вора с границы задумал догнать, тому отдыхать не след», «И он вышиб из рук у него пистолет: здесь не место было борьбе», «Где, припав на колено, тебя бы не ждал стрелок с ружьем на прицел», «Этот коршун несытый наелся бы так, что не мог бы крылом взмахнуть».

У Галича полных двустииший нет, но четырехиктный дольник трижды совпадает с четырехстопным анапестом: «И еще до подъема часа полтора», «И тогда просыпается Белая Вошь», «Он гонял на прожарку и в зоне и за», а еще трижды это происходит в первоначальном варианте баллады, более пространном: «Не простила им слез своих Белая Вошь», «Ковыряют историю этак и так», «Ты ведешь нас и властвуешь, Белая Вошь».

Как параллель с неназванным «Ивановым вечером» проясняет любовный сюжет баллады Галича, так параллель с «Балладой о Востоке и Западе» подсвечивает сюжет о поединке Королевы Материка и Начальника из Москвы. В первом случае — любовь и обещание существа женского пола приводят к гибели мужчину; во втором речь идет о противостоянии «сильного с сильным». Но общее направление лишь подчеркивает расхождения, особенно во втором случае, когда космические силы Белой Вши превосходят человеческие (пусть даже многократно умноженные) — Начальника.

Таким образом, перед нами оказывается смысловая структура, рассчитанная на три уровня прочтения. Первый выглядит почти профанным, и для избежания этого слушателям предлагается полуфальсифицированное пояснение, выводящее их на второй уровень — чтения сквозь призму сакрализованной русской поэзии. Но и он, в свою очередь, для посвященного поглощается третьим — не называемым открыто уровнем, где, само собой разумеется, первые два учитываются, но им дается истолкование, исходящее из глубин мировой поэзии вообще (особенно если учесть, что «Иванов вечер» — переложение баллады Вальтера Скотта).

Нам уже приходилось выдвигать объяснение такой технике построения текстов Галича, когда смысл обретается постепенно. Как кажется, с наибольшей степенью открытости сам он поясняет ее суть и причины в песне с пушкинским названием (не поясняемым слушателям) «Желание славы» и блоковским эпиграфом. Напомним, что там речь идет о певце, поющем «под закуску / и две тысячи грамм» в домашнем концерте. Предмет внимания — новая, непетая песня про лежащих на соседних койках в больнице бывших врагах: вертухае и ээке. Эта песня кончается смертью вертухая и тем, как под московским снегом «сын мой по тому ль по снежочку / Провожает вертухаеву дочку».

Реакция слушателей на эту трагическую песню изображается автором совершенно бескомпромиссно:

Да уж, песенка в точку,
Не забыть бы стишок —
Как он эту вот — дочку
Волокет на снежок!..

Сам он ощущает себя в этой компании совершенно чужим: «И стыжусь я до дрожи, / и желвак на виске», и только дозволенные транквилизаторы («Я шарахну рюмку первую, / Про запас еще налью» да «Вон у той — глаза зеленые, / Я зеленые люблю!») позволяют пересилить этот стыд. Даже не очень понятно, есть ли какой-нибудь выход из этой ситуации, потому что вся композиция кончается словами:

Я сижу, гитарой тренькаю.
Хохот, грохот, гогот, звон...
И сосед-стукач за стенкою
Прячет в стол магнитофон.

Правда, в более ранних вариантах встречалось и другое, гораздо более оптимистическое: «И соседский сын за стенкою...» Но вне зависимости от варианта смысл читается достаточно однозначно: этой публике понять даже не слишком сложный текст если не вполне невозможно, то почти.

Как нам кажется, такое отношение к восприятию собственной поэзии основывалось на том, что неоднородность современной культуры проистекала из социальной неоднородности не только всего советского общества, но даже и отдельных его групп.

При общей ориентированности на художественное постижение действительности песенная поэзия Галича воспринималась слушателями как прежде всего социальное явление, объясняющее многие замолчанные официальной пропагандой общественные процессы. Напомним, что в советское время одним из главных врагов марксистско-ленинских теорий общественного устройства являлось понятие, которому Большая советская энциклопедия давала следующее определение:

Социальная стратификация <...> одно из основных понятий буржуазной социологии, обозначающее систему признаков и критериев социального расслоения, неравенства в обществе; социальную структуру общества; отрасль буржуазной социологии. Теории С. с. возникли в противовес марксистско-ленинской теории классов и классовой борьбы. Буржуазные социологи игнорируют место социальных групп в системе общественного производства и прежде всего отношения собственности как главный признак классового деления общества.

Понятно, что даже в таком примитивизированном описании для критически настроенного по отношению к советским идеологическим построениям человека таилось очень много привлекательного. В то же время следует отметить, что хотя со специальными работами по этому предмету в 1960—1970-е гг. из граждан СССР, не занимавшихся полузапрещенной социологией или контрпропагандой, были знакомы очень немногие, мельком о данных теориях слышал любой студент, особенно гуманитарного профиля, поскольку критика теории социальной стратификации входила в курс научного коммунизма. и элементарное осмысление «от противного» тех немногих знаний, которые были доступны, позволяло создать представление

о том, что советское общество являет собой структуру значительно более сложную, чем официально признанная. Непосредственные впечатления от собственной жизни, а также постепенно проникавшие в круг чтения «Новый класс» М. Джиласа и (позднее) «Номенклатура» М. Восленского углубляли интуитивно сложившееся впечатление.

Галич в своем творчестве очень выразительно рисовал картины социального устройства страны, обращая при этом внимание не только на общую картину, но и на существенные ее особенности. Уже среди самых ранних его песен — «Больничная цыганочка», где отношения между начальником и его шофером рисуются весьма неоднозначно. Но тот круг песен, который нас интересует, явно фиксировал, что в сознании Галича социальная стратификация дополнялась стратификацией культурной. Для него аудитория членилась на несколько пластов, каждому из которых был доступен лишь один уровень смысла художественного текста, и таким образом этот смысл становился индикатором социокультурного устройства среды, которой он был доступен.

И очень характерно, что в несколько позднее время аналогичная проблема возникла перед Ю. М. Лотманом. Его статья «Текст и структура аудитории»¹³ также посвящена различным уровням понимания текста в зависимости от знания или незнания некоторых прецедентных текстов. Конечно, и примеры, которые подтверждают суждения автора, и отнесение всего анализируемого материала к XVIII и XIX вв. (самые поздние примеры — «Семейное счастье» Толстого и «Ревизор»), а главное — интерес не к культурной стратификации самой по себе, а к знакомству с некоторыми текстами, важными для автора, заставляют нас видеть очевидную разницу между подходами (не говоря уж о художественном и внехудожественном осмыслении проблемы), но в то же время сама по себе проблема была важна как для автора песен, так и для литературоведа.

Примечания

- ¹ История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М., 2011. С. 32.
- ² Там же. Цитируется кн.: Рыклин М. Свобода и запрет: Культура в эпоху террора. М., 2008. С. 147.
- ³ Там же. С. 582.
- ⁴ Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 315–316.
- ⁵ Напомним широко известные работы Ю. И. Левина, Б. М. Гаспарова и И. Паперно о поэме Вен. Ерофеева «Москва — Петушки», где особенно подчеркивается высмеивание советских штампов.
- ⁶ Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. С. 312.
- ⁷ Не отсюда ли: «И тайга сопит, как сурок»? При всей квазифразеологичности выражения все-таки не теряется, что сурок — зверь степной.
- ⁸ Отметим, что в первом варианте, который Галич еще не пел, а читал, на вышке стоял вертухай.

- ⁹ Цит. по: *Галич А.* Облака плывут, облака. М., 1999. С. 339, с проверкой по магнитофонной записи, сделанной во время домашнего концерта у Е. Б. Пастернака.
- ¹⁰ *Галич А.* Соч.: В 2 т. М., 1999. Т. 1. С. 429–430.
- ¹¹ Галич: Проблемы поэтики и текстологии: Сб. статей. М., 2001. С. 23–25.
- ¹² *Карпухина Ю. С.* Романтическая традиция В. А. Жуковского в творчестве Галича // Галич: Новые статьи и материалы. М., 2001. С. 69–75.
- ¹³ Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 422 (Труды по знаковым системам. 9). С. 55–61.

Яан Каплинский — эмигрант, который не эмигрировал

*Сирье Олеск (Тарту,
Эстонский литературный музей)*

Яан Каплинский (год рождения — 1941) на сегодняшний день является одним из самых известных писателей, проживающих в Эстонии. Начиная с 1964 г. на эстонском языке у него вышло пара десятков сборников стихов и столько же изданий эссе и прозаических текстов. Не имея возможности в советское время выехать за границу, он вел обширную переписку, в том числе и с эстонскими эмигрантами, через которых получал известия о «свободном мире» и интересовавшей его литературе. Ниже мы проанализируем отношение писателя к своей национальной идентичности и наслаивающиеся на это связи с остальным миром. В статье мы рассмотрим жажду Каплинского вырваться из замкнутого мира, его отношение к различным культурам, его участие в политике. Источниками послужили художественные произведения, статьи, эссе Каплинского, а также переписка с редактором эстонского литературного журнала в США Хелларом Грабби.

Отец Яана Каплинского, поляк по национальности, Ежи Каплинский в конце 1930-х гг. работал в Тартуском университете преподавателем польского языка и польской культуры. Он был арестован после государственного переворота 1940 г., т. е. за полгода до рождения сына, и пропал без вести в советских лагерях. Юный Каплинский ощущал в себе как эстонское, так и польское культурное начало и мечтал о будущем во всем мире, а не в закрытом Тарту:

Я думал искренне, что в Советском Союзе делать мне нечего и каким-то образом надо попасть за границу. <...> Думал, что там можно бы преуспеть в области русского языка и культуры...» [Kaplinski 2003: 119]. «Но вот это желание уйти... это мотив, исходящий из стесненности советского человека... Я все же вырос в такой семье, такой европейской и космополитической. А вдруг оказывается — я тут сижу, учу французский язык и никуда не могу выбраться. Пару раз видел во сне, что еду за границу. Просыпался — все еще здесь. Это тяготило и мучило. Хотя, кажется, за этим скрывалось и нечто более общее [Vabar: 568–569].

Яан Каплинский опубликовал первые сборники стихов в 1960-х гг., чем привлек большое внимание и на родине, и в диаспоре, в эстонском зарубежье, и приступил к поиску способов более свободного самовыражения. Как поэта и эссеиста его одними из первых открыли финны, которые уже в 1980-х гг. перевели сборник эссе, не прошедший в Эстонии цензуру [Kaplinski 1982a], и опубликовали избранные стихи [Kaplinski 1982b]. Еще

раньше вышла подборка стихов на чешском языке. Первые сборники на английском языке вышли еще при советском режиме [Kaplinski 1981; 1985], однако они не получили широкого распространения. Лишь в конце 1980-х гг. мир открылся, стали появляться переводы на разные языки [Каплинский 1987; Kaplinski 1988, 1991, 1992с], а его статьи о распаде Советского Союза и о стремлениях балтийских народов печатались в финской, шведской и немецкой прессе.

Любовь эстонских читателей и международную известность Каплинскому принесли прежде всего стихи, а вот его политические высказывания у многих вызывали недоумение, порой — недовольство. Каплинский всегда отличался свободным и независимым духом. Он то активно включался в политику (член парламента в 1992—1995 гг.), то отдалялся от нее, затем снова вступал в злободневные политические дискуссии, но потом опять объяснял, что это вызывает у него отвращение, и отступал.

Наряду с политическими статьями на протяжении полувека он писал об эстонском языке и о языкознании вообще, о различных культурах, о разных народах, их взаимоотношениях, об истории и экологии. Как только это стало возможно технически, Каплинский создал свой сайт в Интернете, а теперь довольно последовательно ведет блог *Ummatuudu* («по-своему») на английском, французском, русском и вырском языках. Он писал стихи на английском, финском [Kaplinski 1998] и русском [Kaplinski 2005] языках. В переводе на русский язык вышли сборник стихов Каплинского в Москве [Каплинский 1987], избранная проза [Каплинский 2002] и избранные стихи [Каплинский 2006] в Таллине. В 1996 г. Чеслав Милош выдвинул Каплинского на Нобелевскую премию.

Каплинский всегда оставался человеком, чьи политические взгляды расходятся с так называемой генеральной линией. В советское время в глазах властей он слыл лицом подозрительным, хотя никогда не был явным диссидентом, а только поэтом, жаждущим прежде всего творческой свободы. Это и заставило его, когда пришла свобода, активно включиться в политику вместо того, чтобы навсегда покинуть страну, как он когда-то мечтал. Его политические взгляды со временем, конечно, изменились, но жажда свободы осталась:

Эстония — толерантная страна, здесь человек может существовать сам по себе. Эстонцы не входят все время в коллектив, как русские или итальянцы. и нет у нас необходимости уходить в пустыню или в монастырь; если мы захотим, мы можем выйти из своей группы и остаться одни, сами по себе. Таким образом, в Эстонии много свободы, только эта свобода индивидуальна, это — свобода существовать отдельно, независимо. Но когда мы, эстонцы, в коллективе, перед общественностью, то свободы мало, меньше, чем в какой-либо другой стране. Общественное мнение и коллективные отношения у нас довольно жесткие, в них чувствуется коллективный нажим [Kaplinski 2003: 200].

Наряду с изменением политических оценок постоянно углублялось его критическое отношение к Эстонской республике, где, по его мнению, слишком навязываются взгляды мейнстрима и одностороннее мышление, а осо-

бенно — одинаковое, нормированное употребление языка. Последнее обстоятельство вызывает у него все большее и большее противодействие вплоть до того, что теперь Каплинский пишет только на вырском диалекте (а не на эстонском языке, на котором он не пишет даже в блоге). В знак протеста против нормирования эстонского языка он заявил в блоге 10 декабря 2010 г., что отказывается писать на этом языке:

Goodbye my Estonian

Some people have been irritated by the fact that I don't use Estonian in my blog. I am sorry, but I have some reasons not to do it. First of all, I have written and published poems, essays and articles in Estonian for more or less fifty years, that is, for half of a century. Isn't it enough? And for about thirty years, I have written about the problems of contemporary Estonian language. Often polemicizing with people who have the authority to say how one should write and speak Estonian, what words and forms we are allowed to use in press and in books. I have different, sometimes radically different ideas about this <...> (<http://jaan.kaplinski.com>).

Взгляды Каплинского на жизнь складывались под влиянием восточной (в частности, китайской) философии, интереса к ботанике и экологии и отрицания веры в прогресс. В своих текстах Каплинский всегда искал «чего-то другого», часто сам себе противоречил, в то же время в своей верной вере в природу оставался всегда самим собой. Сборник эссе Каплинского на финском языке озаглавлен «На границе, которой нет» [Kaplinski 1992b], сборник стихов на английском языке — «Странствующая граница» [Kaplinski 1992c]. Заглавием нескольких сборников переводов послужила его строфа «То же самое море во всех нас» [Kaplinski 1984, 1985, 1988]. Каплинский переформулировал известную фразу Альберта Швейцера «благоговение перед жизнью» в прекрасную эстонскую мысль «все — чудо» и пытается отразить это чудо в своих стихах [Salumets: 540]. Более, чем национальная идея, его занимает взаимосвязь с остальным миром. В послесловии книги «The Wandering Border» переводчик Сэм Хэмилл цитирует письмо автора к нему, в котором Каплинский пишет:

По-моему, неправильно называть меня прежде всего поэтом притесненного эстонского народа. Думаю, моя подоснова шире. Когда я пишу об эстонцах, я имею в виду эстонцев. Когда я пишу об индейцах, я имею в виду индейцев. и в некотором смысле я тоже индеец. Я и буддист, и я просто человек [Grabbi: 91].

Недавно в Эстонский литературный музей поступили письма Яана Каплинского к Хеллару Грабби, долговременному редактору эстонского литературного журнала «Мапа» в США. Проживающий сейчас в Вашингтоне Грабби (родился в Таллине в 1929 г.) — тоже небезыntересная фигура эстонской литературной жизни, но остановиться на ней здесь не представляется возможным. В эстонском контексте эта переписка является

новым источником, позволяющим по-новому взглянуть на формирование литературных и политических взглядов Яана Каплинского и в более широком плане — на взаимосвязь эстонской культуры на родине и в диаспоре в условиях советской власти.

2

Сегодня изгнание ассоциируется прежде всего с лагерями для беженцев. В Европе в послевоенный период люди также бежали с поля брани. Они были вовлечены в события частью добровольно, частью — насильно (немцы, отступая из Прибалтики, забирали с собой людей). Балтийские страны были инкорпорированы в Советский Союз в 1940 г. и жили под властью Советов 12 месяцев — с июня 1940 до лета 1941 г. Затем последовала немецкая оккупация — в Прибалтике, особенно в Эстонии, в общих чертах менее жестокая, чем в славянских странах. Эстонцы и латыши, испокон веков считавшие немцев своими врагами, летом 1941 г. встретили их с цветами. За один год советской власти в Эстонии арестовали 7000 человек, из которых 6000 были либо казнены, либо погибли в лагерях. За одно лето 1941 г. в Эстонии убили 2000 мирных жителей, а 14 июня 1941 г. в Сибирь выслали более чем 10 000 эстонцев, в числе которых 7500 женщин и детей [Undusk: 132–133]. По этой причине осенью 1944 г. многие эстонцы бежали от наступающей советской армии на Запад. По этой же причине установка попавших на Запад так долго была твердо антикоммунистической. Семья Каплинских, в которой состоятельные родственники при советской власти потеряли все, не покидала Эстонию по нескольким причинам. Поэт считает, что его мать не хотела уезжать в надежде на возвращение арестованного мужа.

В эмиграции царило убеждение, что на родине, под властью коммунистов, не может существовать культура, которую можно было бы принять. Руководители эмигрантских организаций и эмигрантская пресса критически относились к контактам с оккупированной родиной, видя в этом предательство идей эмиграции. Посещать родину не считалось хорошим тоном, так как визу оформляли в посольстве СССР. Обстановка несколько изменилась только в 1970-х гг., когда выросло поколение, покинувшее Эстонию еще в детстве и имеющее более нейтральное отношение к родине. Большинство эмигрантов хорошо освоились на новой родине, меньшая часть успевала еще и интересоваться делами в отечестве.

Именно отношение к родине стало в изгнании тем индикатором, по которому разделяли людей на «правильных» и «красных». Отношение Советского Союза к заграничному миру также способствовало сохранению недоверия вплоть до 1990 г. В СССР даже письменные контакты с зарубежьем подвергались цензуре, преследовались. Хотя в конце 1950-х гг. разрешили переписку и обмен книгами, издание авторов обеих сторон по ту или другую сторону железного занавеса было немыслимо. Эмигрантские издания в Советской Эстонии, как правило, были запрещены. На Западе книги,

изданные в Эстонии, можно было заказывать только через Москву, что для большинства эмигрантов было психологически неприемлемо. Люди общались, но скрывали это. В 1960—1980-х гг. можно было ездить друг к другу, но даже когда имелось разрешение, приезду с Запада препятствовали цены «Интуриста», слишком высокие для бедных американских литераторов. Из Советского Союза выпускали очень немногих. Когда Грабби и Каплинский в 1967 г. говорят о возможной встрече, то Каплинский о поездке даже не мечтает. Единственной заграничной поездкой Каплинского — сына погибшего в советском лагере поляка — до распада Советского Союза была поездка в Польшу в 1974 г. Грабби приехал в Эстонию в 1968 г., но, чтобы сократить расходы, воспользовался услугами Комитета по развитию связей с эстонской эмиграцией VEKSA — теневой организацией КГБ, что сильно пошатнуло его авторитет в глазах многих эстонцев как на родине, так и в диаспоре, но, с точки зрения Грабби, это стоило той непосредственной информации о культурной жизни Эстонии, которую он получил и которую смог передать в эмиграции.

Эстонцы в эмиграции, несмотря на свою немногочисленность, вели активную культурную жизнь, и на первом месте стояла именно литература, особенно процветавшая в 1950-е гг. Структурные центры культурной жизни в эмиграции выстояли главным образом в Швеции, меньше в США и Канаде на протяжении всего периода вынужденной изоляции. Однако начиная с 1970-х гг. стало очевидно, что центр развития эстонской литературы, который в 1940—1950-х гг. несомненно находился в эмиграции, стал медленно, но уверенно передвигаться на родину. В изгнании долгое время выходили два литературных журнала. Более консервативный «Tulimuld» редактировался известным поэтом и издателем Бернардом Кангро (1910—1994). В 1957 г. круг более молодых или имеющих разногласия с Кангро основал там же в Швеции журнал «Maapa». Больше всего два издания различались своим отношением к родине — «Tulimuld» Кангро ее игнорировал, круг «Maapa» искал с ней контактов. В 1965 г. первый издатель «Maapa» в Швеции устал от издательской деятельности, и редактирование журнала перешло через океан в руки Хеллара Грабби. Наряду с другой работой, практически без жалования Грабби протянул издание журнала вплоть до восстановления независимости, он пытался продолжить издание в Эстонии и закончил издавать его только в 1992 г. В Эстонии советского периода для всех интересующихся литературой журнал «Maapa» был легендарным, ожидаемым и труднодоступным изданием.

Великим замыслом Грабби была идея единой эстонской литературы. Это значило, что в журнал «Maapa» он пытался включать все, что находил интересным в Эстонии, — сведения о театре, искусстве, музыке, а особенно о литературе, которую сам лучше всего знал. Он переписывался с несколькими эстонскими писателями, публиковал авторов, вынужденных молчать на родине, — Алликсаара, Мазинга, и готов был напечатать неопубликованные тексты живых авторов, если бы те дали на то разрешение.

В диаспоре отношение к журналу разделилось на два противоположных мнения — большинство его отвергло как «красное» издание, меньшая же

часть с восторгом следила за ним и искала контактов с авторами. Через журнал молодые эмигранты, интересующиеся Эстонией, узнали о литературе на родине, и Каплинский был поэтом, которого они запомнили. Стихи на общечеловеческие темы, написанные кажущимся более простым языком, были для них новыми, но понятными. Некоторые заводили с Каплинским переписку, встречались, когда бывали на родине, и общались вплоть до возобновления независимости Эстонии, иногда и дольше. Из писем самого Каплинского видно, что более, чем эмигрантская литература (которую он тем не менее знает хорошо), его занимал другой мир, особенно Америка, а еще больше американские индейцы.

В конце 1960-х гг., когда на Западе узнавали и восхваляли новую русскую поэзию, от Евтушенко до Бродского, Грабби уверял Каплинского, что как поэты они с Паулем-Эरिकом Руммо лучше, но он не может найти достойных переводчиков и тем самым — возможности для их продвижения. Переводы Руммо не вышли за уровень маргинальных, тогда как творчество Каплинского, благодаря стихотворениям, написанным им на английском языке, а особенно переводам, стало постепенно распространяться. Уже в 1985 г. на обложке сборника, вышедшего в Портленде, был напечатан отзыв именитого американского поэта Гэри Снайдера:

Яан Каплинский — друг, с которым мы никогда не виделись, но мы переписываемся. Со своей финно-угорской земли, что во власти славян, он смотрит далеко на Восток и далеко на Запад. Он переоценивает Европу, он пересматривает историю в этих стихах нашего века [Grabbi: 90].

Неэстонских читателей знакомил с эстонской литературой выходящий в Оклахомском университете журнал «World Literature Today» (до 1973 г. — «Books Abroad»), главный редактор которого, эстонец по происхождению, Ивар Иваск высоко ценил стихи Каплинского. В журнале рецензировались произведения Каплинского, там же в 1973 г. Хеллар Грабби опубликовал обзор его творчества с развернутыми цитатами из текстов [Grabbi1973: 658-663]. Так творчество Каплинского стало доступным людям, которые не знали эстонского языка, но интересовались литературой. Выбравшийся за границу после распада Советского Союза Каплинский выступал более как восточноевропейский, нежели эстонский поэт.

Переписка Грабби и Каплинского, начавшаяся в 1965 г., — и личная, и общественная, открывала новые перспективы и нащупывала новые возможности. Для журнала Грабби нужны были всевозможные сведения, книги, фотографии и новые произведения. Каплинский же задает Грабби более общие вопросы, пытаясь прежде всего расширить свой кругозор. Хотя он и декларирует, что ненавидит империи — США столько же, сколько СССР, он много расспрашивает об американской политике, о неграх, индейцах и, наконец, о повседневной жизни эмигрантов. Каплинский предлагает расширить журнал материалами о других малых народах или публиковать тексты эстонцев на английском языке. Например, 19 января 1968 г. он пишет:

Постепенно надо бы добавлять англоязычные материалы, касающиеся Эстонии: переводы, обзоры, обсуждения <...> Малых народов ведь такое множество, и они вместе в США могли бы что-либо предпринять в области культуры. и индейцы, и баски, и валлийцы могли бы быть партнерами. Хотя все и жалуются, что нас в мире никто не знает, но когда эстонцы сами серьезно интересовались ирландским языком, латышским языком, да и культурой? А ведь проблемы, судьба — у нас все похоже. (Sõprade kirjad...2013: 172)

5 сентября 1975 г. Каплинский опять пишет:

Потом меня все привлекает та бывшая полуутопическая идея, скромным продолжением которой был бы общий прибалтийский журнал или что-то подобное на английском языке, с четкой установкой быть выше привычных исторических сетований над совершившейся несправедливостью 1940 г. Я просто верю, что у нас есть что сказать миру. Малых народов много, и у нас много общих проблем. (Sõprade kirjad...2013: 235)

В одном письме 1969 г. у него есть фраза, подтверждения которой прослеживаются в его творчестве вплоть до нынешнего дня: «Я космополит, который одинаково любит все малые народы и примитивные народы». (Sõprade kirjad...2013: 212).

До конца советской власти эстонская эмиграция служила для Каплинского существенным каналом связи с Западом, позднее — уже нет. Когда мир для него открылся, его стали приглашать участвовать в конференциях, дискуссиях, выступать в университетах. Поездки по Европе, Америке и Китаю позволяли налаживать прямые контакты с людьми, с которыми его объединяли интересы и симпатии. Эмигранты остались в стороне, так как в решительное время политических перемен 1988–1991 гг. Каплинскому не раз приходилось признавать, что их национальная замкнутость, непримиримая склонность к правым взглядам и неспособность понять жизнь эстонцев на родине препятствуют созданию благоприятных возможностей для восстановления Эстонской республики. Эмигранты активно включились в споры о будущем Эстонии, однако чаще придерживались мнений, неприемлемых для Каплинского, что рассеяло иллюзии с обеих сторон. Вспоминая это время, Каплинский писал:

Быть эстонцем, несомненно, труднее, чем быть шведом либо канадцем, а особенно трудно быть эстонцем в эмиграции: членом маленького, разлагающегося коллектива, держащегося только на вере и упрямстве [Kaplinski 2011: 96].

Видимо, он уже во время распада Союза и даже до этого предчувствовал, что эстонское зарубежье долго было иерархическим и на самом деле настолько «замкнутым» миром, что новому и амбициозному человеку было бы трудно там определиться.

Для человека, выросшего в Советском Союзе, политика является чем-то неприятным или, по меньшей мере, подозрительным. В 1980 г. Каплинский совершил весьма эмоциональную попытку вступить в переговоры с тоталитарным режимом. По его инициативе составили «Письмо сорока», в котором говорилось о молодежных волнениях, главным же образом — об образовании и о будущем молодежи Эстонии. Обращение подписали 40 известных деятелей и отослали в редакцию «Правды» и в Центральный Комитет КПСС. Никакого ответа, разумеется, не последовало, но подписавшие подверглись различным репрессиям (запреты на публикации, на выезд за границу), хотя за решетку никого не сажали. У Каплинского провели обыск, и ему пришлось опубликовать покаянное письмо в общегосударственной газете «Kodumaa» («Родина»), адресованной эстонскому зарубежью.

Этот инцидент не лучшим образом отразился на репутации Каплинского как политика. Наиболее благосклонные люди увидели в нем лишь эмоциональный порыв поэта, но об этом еще долго говорили как о свидетельстве его ненадежности. В 1988 г. и в последующие несколько лет для эстонского государства можно было сделать уже гораздо больше. Некоторые называли это борьбой за независимость, но не Каплинский. Если и был у него в политике свой романтический период, то он быстро прошел. Политические предложения и позицию Каплинского можно охарактеризовать словом «реалистичные». Его политический опыт исходил из многолетнего прослушивания передач ВВС на русском и английском языках. Пробыв членом Рийгикогу Эстонской Республики первого созыва, он отказался от дальнейшего баллотирования и якобы ушел из политики, ощущая, видимо, угрозу своим творческим способностям. В политике остался сверстник Каплинского Пауль-Ээрик Руммо, другой великий эстонский поэт, творческие достижения которого после 1991 г. оказались весьма скромными. Каплинский такой судьбы не пожелал и, наверное, осознавал, что ему есть что сказать, и отдался от институциональной политики.

Однако желание вмешиваться или, по крайней мере, высказывать свое мнение никуда не исчезло. Временами Каплинский был очень активным политическим кolumnистом, сначала на страницах газет, теперь в блоге. Его книги часто представляют собой размышления или путевые записки в виде дневников, в которых обсуждается множество важных вопросов современной жизни [Kaplinski 2000, 2011]. Пока советская власть держалась, его отношение к ней было однозначно отрицательным. В 1988 г. он довольно радикально писал: «Жить здесь так, как нас заставили жить с 1940 по 1988 год, — не имеет смысла» [Kaplinski 1992a: 34]. В письмах к Грабби Каплинский расспрашивает о заработках университетских преподавателей и о том, мог ли бы он в США прожить на гонорары от своих произведений. Уже в 1972 г. Советский Союз вынужден был покинуть Иосиф Бродский, ровесник Каплинского, за судьбой которого тот, несомненно, следил, и хотя уже в 1980-х гг. эстонский поэт мог предположить, что академическая

интеллигенция в США приняла бы и его, его положение на родине было более сносным, а семейные связи настолько крепкими, что он все-таки выбрал родину. Очевидно, он реально оценил возможности эстонской диаспоры по сравнению с русской и еврейской, поддерживавших и читавших Бродского на русском языке. На протяжении всего советского периода Эстонию не покинул ни один значимый писатель, в отличие от нескольких музыкантов (Нэеме Ярви, Арво Пярт), весьма успешно реализовавших себя на мировом уровне.

В 1988–1991 гг. Каплинский с головой погрузился в политику, писал и говорил в Эстонии и за рубежом. Если сейчас посмотреть на эти статьи, которые он позже собрал и опубликовал [Kaplinski 1992a, 2000], то можно увидеть страстного полемиста, не боящегося плыть против течения, имеющего собственный, нередко раздражающий общественность взгляд на вещи. Конечно, его взгляды со временем менялись. Когда начиная с 1988 г. на территории Советского Союза становится возможным ввести демократию и восстановить Эстонию и другие независимые государства, Каплинский приветствует это всей душой и спорит только по вопросам тактики. Проповедуя достаточно последовательно либерализм и толерантность, он сам оказывается не совсем толерантным — ему трудно смириться с национальной узостью, с нереальными надеждами, а иногда просто с иными взглядами. Он сам скорее прагматик, особенно по сравнению с национальными фундаменталистами. Преимуществом Каплинского является хорошее знание мировой ситуации и истории, на что он то и дело ссылается. Оппонентов раздражает его примиренческая позиция, его — глупость соперников. В августе 1991 г. он писал:

Оглядываясь назад на пару последних лет, нет сомнений, что это были самые тяжелые годы в истории Эстонии. Нас бичевали постоянным чередованием горячего и холодного, надежды и отчаяния. Так и камни, не то что люди, рассыпаются [Kaplinski 1992a: 158].

В уже независимой Эстонии скепсис Каплинского как по отношению к Эстонии, так и ко всему миру начинает углубляться. В книгах, позже в блоге он рассуждает о будущем демократии в Эстонии, Европе и Америке. Он видит сосредоточение власти в руках банков и крупных корпораций, превращение граждан в потребителей и ослабление власти народа перед властью денег [Kaplinski 2000: 124]. Наряду с философскими обобщениями он иногда проявляет исключительную практичность, делясь советами с местными носителями власти, обсуждая культурные вопросы, видя опасность в подъеме ислама и все чаще и чаще сетуя на русофобию эстонцев.

В нескольких интервью Каплинский говорил о том, что «мир великой литературы» он открыл для себя именно на русском языке, когда юношей зачитывался Пушкиным и Лермонтовым. Теперь он передает новости с русских сайтов. Он следит за российской политикой и излагает ее эстонцам в достаточно реалистическом ключе. Например, 11 ноября 2011 г. Каплинский наставляет эстонцев не вступать в конфликт с партией «Единая

Россия», с меньшим, на его взгляд, злом — если раскатать Путина, то на его место могут встать сталинисты, что во много раз страшнее. В нескольких случаях он размышлял, что Сталин в истории выступает как самый большой враг русского народа:

Как писатель-фантаст я даже задумался, не написать ли рассказ о том, как молодого Джугашвили завербовала тайная исламская организация, жаждущая отомстить России за захват исламских земель на Кавказе и в Средней Азии и воссоздать халифат, новую исламскую империю, центром которой должны были стать именно те регионы Российской империи. Эти гипотетические мстители добивались, а может быть добиваются и ныне нанести России такой удар, после которого она не оправится (13.01.2012 <http://jaankapliniski.blogspot.com/>).

Мечтавший когда-то выбраться в мир поэт теперь, в произведениях последних десяти лет, выражает главным образом разочарование в этом мире. Конечно, и мир за это время сильно изменился. Теперь Каплинский пишет преимущественно об утрате духовности и хрупкости экологического равновесия Земли.

Сейчас он вспоминает те советские времена чуть ли не с ностальгией. Для него важно, что это было время, когда слово писателя имело вес, когда его слушали и ему верили. Сегодня, выступая на интеллектуальных форумах по всему миру, он нередко ощущает себя продажным человеком, call-girl, представляющим за деньги себя, свои произведения и взгляды [Kaplinski 2003: 227, 253, 277 и др.].

Как человек, знающий природу, Каплинский много пишет о возможной экологической катастрофе. В 1990-х гг. он написал эссе о «Титанике», о корабле сумасшедших, несущемся, несмотря на явные предостережения, к своей гибели:

Мы спешим, мы состязаемся, мы имеем непоколебимую высшую технологию, мы продвигаемся вперед, к новому мировому устройству, достатку, свободе и демократии... только где-то, совсем недалеко, дрейфует айсберг, и мы почти вслепую и бесповоротно плывем ему навстречу [Kaplinski 2003: 300].

Неизбежен ли такой пессимизм в наше время? Душа эрудированного, независимого человека жаждала свободы, чувствуя в Эстонии 1970—1980-х гг. себя все более и более притесненной. Погружаясь в мечты, Каплинский в то же время реально оценивал возможности, которых до 1988 г., по сути, не было, так как его совсем не выпускали за границу. Когда все изменилось, он подошел к своему пятидесятилетию. Мир открылся, и бежать уже не было необходимости. Насмотревшись на мир, он пришел к выводу, что нет лучшего места, чем свой дом. «Я говорил, что у меня нет родины (эст. Kodumaa), есть родной дом в деревне (эст. kodumaal). Поэтическое излишество, но не совсем...» [Kaplinski 2003: 130].

Литература

- Каплинский 1987 — *Каплинский Я.* Вечер возвращает все: стихи / Пер. с эст. Светлан Семенов. М., 1987.
- Каплинский 2002 — *Каплинский Я.* Гектор; «Титаник» и льды; Лёд и вереск / Пер. с эст. Т. Тепе. Таллин, 2002.
- Каплинский 2006 — *Каплинский Я.* Между сьн и пробуждане: Избрани стихотворения / Подбор и превод от естонски З. Кисьов. Русе, 2006.
- Grabbi 1973 — Grabbi H. For a New Heaven and a New Earth: Comments on the Poetry of Jaan Kaplinski. // Books Abroad vol 47 No. 4 autumn 1973.
- Grabbi — *Grabbi H.* Vabal häälel. Mõtteid kahesajast eesti raamatust. Tallinn, 1997.
- Kaplinski 1981 — *Kaplinski J.* The New Heaven and Earth. Portland, 1981.
- Kaplinski 1982a — *Kaplinski J.* Olemisen avara hiljaisuus: esseitä ihmisestä, luonnosta, runoudesta / Valikoinut ja suomentanut Juhani Salokannel. Helsingi, 1982.
- Kaplinski 1982b — *Kaplinski J.* Křídla zvedají stíny: Poezie / [Přeložil a doslov napsal Vladimír Macura]. Praha, 1982.
- Kaplinski 1984 — *Kaplinski J.* Sama meri kaikissa meissä: [runoja] / Suomentanut Anja Salokannel. Helsingi, 1984.
- Kaplinski 1985 — *Kaplinski J.* The same sea in us all: Poems / Transl. from the Estonian by the autor and Sam Hamill. Portland (Oreg.), 1985.
- Kaplinski 1988 — *Kaplinski J.* Same hav i oss alle: Dikt. / I gjendikting og med etterord av Turid Farbregd. Oslo, 1988.
- Kaplinski 1990 — Vieläkö Tartossa laulaa satakieli / Jaan Kaplinski, Johannes Salminen; Jaan Kaplinskiin kirjeet on suomentanut Juhani Salokannel ja Johannes Salmisen kirjeet Risto Hannula. Helsinki, 1990.
- Kaplinski 1991 — *Kaplinski J.* I am the spring in Tartu and other poems written in English / Edited and introduced by Laurence Patrick Anthony Kitching. Vancouver (B.C.), 1991.
- Kaplinski 1992a — *Kaplinski J.* Poliitika ja antipoliitika: [Artiklite kogumik]. Tallinn, 1992.
- Kaplinski 1992b — *Kaplinski J.* Rajalla jota ei ole: merkintöjä tiedosta tiedoisuudesta, uskosta / Suomentanut Juhani Salokannel. Helsingi, 1992.
- Kaplinski 1992c — *Kaplinski J.* The wandering border / Transl. from the Estonian by the author with Sam Hamill and Riina Tamm. London, 1992.
- Kaplinski 1998 — *Kaplinski J.* Öölinnud, öömõtted = Yölintuja, yöajatuksia = Night birds, night thoughts: luuletusi 1995–1997. Tallinn, 1998.
- Kaplinski 2000 — *Kaplinski J.* Kevad kahel rannikul ehk tundeline teekond Ameerikasse. Tallinn, 2000.
- Kaplinski 2003 — *Kaplinski J.* Isale. Tallinn, 2003.
- Kaplinski 2005 — *Kaplinski J.* Sõnad sõnatusse = Инакобытие. Tallinn, 2005.
- Kaplinski 2011 — *Kaplinski J.* Santorini. Teekond Ayia Triadasse. Tartu, 2011.
- Salumets — *Salumets T.* Kaplinski tasakaal // Kaplinski, Jaan. Kõik on ime. Tartu, 2004. Lk. 535–551.
- Sõprade kirjad...2013. Sõprade kirjad on su poole teel. Jaan Kaplinski ja Hellar Grabbi kirjaveetus 1965-1991. Koostanud ja kommenteerinud Sirje Olesk. Litteraria Eesti kultuuriloo allikmaterjale. Vihik 26. Tartu 2013.
- Undusk — *Undusk J.* History Writing in Exile and in Homeland after World War II. Some comparative aspects. — Different inputs — same output? Autonomy and dependence of the arts under different social-economic conditions: the Estonian example / Ed. by Cornelius Hassenblatt // Studia Fenno-Ugrica Groningana, 3. Maastricht, 2006.
- Vabar 2009 — *Vabar S.* Jaan Kaplinski ja fantastika. Usutlus // Looming. 2009. Nr. 4. Lk. 562–570.

Русская Библия и библеистика: несколько наблюдений над эволюцией языковых проблем в последнюю четверть XX в.

Елена Сморгунова (Москва,
Свято-Филаретовский институт)

Baruh ha-baim — благословение пришедшим.

Недавно один мудрый и очень современный раввин, рассказывая о переводах сакральных текстов, сказал: «Переводить можно только, если ты осознаешь невозможность перевода и ощущаешь его необходимость»¹. В этом выражается смысл предлагаемой темы — мы стараемся избежать ошибок при переводах, но не можем выйти за границы того, чего не можем.

Вынужденные ошибки при переводах связаны с языковыми различиями и ситуацией, когда переводчик не знает реалий, не живет в культуре переводимого текста. Это труднопреодолимые ошибки, иногда совсем непреодолимые, при этом не помогает даже комментарий к переводу. Исконный текст *вынуждает* переводчика совершить ошибку — никак невозможно извернуться, чтобы избежать ее. В обиходе времени создания подлинника было что-то такое, что потерялось, ушло из употребления, изменило свою функцию, но в языке источника слово сохранилось, может быть, изменив значение и употребление, и переводчику никогда не узнать, как это было, что за этим стояло. Так греки, не видев скинии, не могли ее себе представить.

Мы все постоянно переводим: многовековая теория и практика — составление комментария к тексту — и есть перевод на язык, понятный читателю. Переводчик библейских текстов находится в узкой ловушке — если он переводит Кафку или Достоевского, то понятно, что он хочет передать на своем языке то, что сказал автор. А если он переводит Библию... к кому в соавторы он просится? Талмуд говорит: «Тот, кто переводит Библию буквально, — лжец, а тот, кто объясняет, — святотатец и богохульник». Ведь известны Его слова в книге пророка Исаии: «Мои мысли — не ваши мысли, ни ваши пути — пути Мои, говорит Господь. Но как небо выше земли, так пути Мои выше путей ваших, и мысли Мои выше мыслей ваших» (Ис. 55: 8–9)².

Тот же мудрый раввин, отвечая на вопросы переводчиков, напутствовал их словами: «Желаю вам стать переводчиками между небом и землей, не торопясь ни туда, ни сюда».

Читатель часто говорит: дайте мне при переводе буквальный смысл, я сам разберусь, что значит текст. и тогда получается фраза, так хорошо известная в Синодальном переводе: «Глас вопиющего в пустыне: приготовьте путь Господу, прямыми сделайте в степи стези Богу нашему» (Ис. 40: 3). Таков же евангельский текст — Мф. 3: 3; Мк. 1: 3; Лк. 3: 4; Ин. 1: 23. В еврейском же тексте после глагола стоит знак двоеточия: «глас

вопиет (делает то, что ему свойственно, т. е. голосит; или просто «слышен голос»): «в пустыне устройте пути Господу». «Всякий дол да наполнится, и всякая гора и холм да понизятся» (Ис. 40: 4). История русского перевода Библии — печальная история. Русского перевода до митрополита Макария не существовало. При Петре на печатном дворе имелся совет справщиков, и кто-то из них спросил: «А с какого греческого мы будем переводить и с чем сравнивать?»

Перед переводчиками стояли многие сложные богословские, лингвистические и литературные проблемы. Уже блаженный Иероним настаивал, что переводить следует не «от слова к слову», а «от смысла к смыслу». Удивительно, что в наши времена русские писатели и критики, скорее всего не знакомые с блаженным Иеронимом, писали о том же. Так, В. Г. Белинскому принадлежит высказывание: «Близость к подлиннику состоит в передаче не буквы, а духа создания», и Пушкин, много переводивший, сказал: «Подстрочный перевод никогда не может быть верен».

Буквализм способен лишь затемнить содержание Библии и ослабить поэтику текста. Всякий перевод является одновременно и интерпретацией. Чтобы выполнить основную задачу переводчика: прочесть текст, понять его и передать на своем языке, — необходимо следовать иудейской традиции толкования текста, которая включает четыре основных смысла библейского текста: 1) *пшат* — буквальное значение; 2) *рэмеэ* — намек на другие возможные смыслы; аллегорическое истолкование; 3) *друш* — богословское толкование; 4) *сод* — тайное, мистическое понимание. Начальные буквы этих слов образуют слово *ПаРДеС*, «райский сад»³.

Рабби Нахман⁴ учил: «Весь мир (*kul olam*) — это очень узкий мост. и надо только ничего не бояться». Но перевод — не только мост между культурами, но и пропасть, которую нужно перемахнуть, чтобы попасть на другой берег.

Перевод Библии на другие языки в целом делался очень близко к тексту, в огромном количестве случаев — пословно. Такова была общая установка; тем большее значение приобретают все отступления переводчиков от этого принципа, и их можно объяснить чем угодно, только не небрежностью.

В истории Церкви не раз возникали тенденции признать тот или иной перевод единственно допустимым. Чаще всего это были греческий перевод — Септуагинта (LXX) или латинский — Вульгата (Vulgata), согласно Трехъязычной теории. Но постепенно руководство церковью пришло к осознанию необходимости признать возможность существования разных переводов при сохранении категории общепринятых, канонических переводов.

Когда в конце XIX в. в России появился Синодальный перевод Библии, он был выполнен Д. А. Хвольсоном с еврейского оригинала. В нем имеется одна существенная ошибка: в Псалме 2 переводчик принял еврейское слово *бар* «чистота» за слово арамейского языка и перевел его как *сын*, написав с большой буквы: «Возвещу определение: Господь сказал Мне: Ты Сын Мой; Я ныне родил Тебя» (Псал. 2: 7)⁵.

Современные переводчики Библии широко используют достижения археологии, истории, лингвистики и отыскивают наиболее точный смысл

текста. Часть переводов ориентируется на масоретскую традицию, таких большинство, а часть — на транскрипцию Септуагинты и Вульгаты. В Писании множество ключевых слов и богословских понятий, которым нет точных соответствий и аналогий в других языках; эти слова и понятия употребляются в Библии с различной смысловой нагрузкой. Во многих переводах еще не достигнута унификация в передаче имен и географических названий. Самое большое в количественном отношении различие между подлинником и переводами — имена собственные. На учебных занятиях по иудаике мы стараемся давать имена по Синодальному переводу, как это привычно и принято, но указывать и еврейскую транскрипцию, когда еврейское произношение отличается.

Читая мегилат (свиток) Эстер про праздник Пурим, мы называем царя — *Ахашверош*, но еще из школьной истории он известен нам как царь *Артахсеркс*. Пророк Осия — по-еврейски *Хошея*, пророк Аввакум — *Хабаккук*. В разных словарях и энциклопедиях эти слова нужно смотреть в совершенно разных местах алфавита. Синодальное имя Авдий по-еврейски звучит как **Ова'дия** — Obadjah = Obed Jah (*чититель Иеговы*, или *Слуга Господа*, *Служитель Господа*); и по-гречески: 'Obada⁶. Еврейское **Цева-от** соответствует русской синодальной форме Саваоф: «Свят, Свят, Свят Господь Саваоф! вся земля полна славы Его!» (Ис. 6: 3)⁷.

Богатый сравнительный материал предоставляет 49 глава Книги Бытия, стихи о благословении Иаковом своих сыновей, которым он раздает не обещания, а скорее пророчества: «**Гад** — *толпа будет теснить его, но он оттеснит ее по пятам*» (Быт. 49: 19). Так в Синодальном переводе и так в Брюссельской Библии⁸ — *толпа будет теснить его*. Перевод РБО (2011)⁹: «*Налетят на Гада грабители — по пятам полетит он грабить их*». Имя Gad корнем связано со словами «нападать» и «войско захватчиков». В самом стихе четыре из шести слов содержат этот корень, который с тремя различными огласовками означает слова «удача, прибавление», «отсекать» и «нападать, теснить»: gād g'dūd j'gūdennū w'hū' jāgudd 'āk. Евр. **gād** — «судьба, счастье»; **gūd** — «нападать, ринуться, выступать в поход». Колено Гад постоянно подвергалось опасности со стороны своих южных и восточных соседей.

Потребность в русских библейских переводах возросла в XIX в. в связи с увеличивающимся расхождением между церковно-славянским и русским языками. Российское библейское общество, разрешенное Синодом в 1813 г., начало работу по переводу в 1816 г., и в 1818 г. было издано Четвероевангелие. В 1822 г. вышла Псалтирь при участии Филарета Дроздова, а через три года, накануне закрытия Библейского общества, были напечатаны восемь первых книг Ветхого Завета, переведенные протоиереем Г. Павским. Перевод не был ни осужден, ни запрещен Синодом, но весь тираж был уничтожен¹⁰.

Официальный указ о закрытии Библейского общества был подписан Николаем I в апреле 1826 г. Работа над русским переводом Библии была приостановлена, но частные лица переводили Писание. Поэт В. А. Жуковский перевел Новый Завет с церковно-славянского языка, он был издан

в Берлине в 1895 г., а в России только в 1902 г. и не полностью. Нелегально напечатанный студентами Духовной академии перевод книг Ветхого Завета, сделанный протоиереем Павским, привел к следствию над переводчиками и издателями. Алтайский миссионер архимандрит Макарий Глухарев за перевод с еврейского языка подвергся церковным наказаниям и при жизни не увидел в печати своего перевода. Идея русской Библии приобрела оттенок политической оппозиции. В Лондоне сподвижник А. И. Герцена В. Кельсиев в 1860 г. перевел и издал Пятикнижие под псевдонимом Вадим¹¹. После смерти Николая I в 1855 г. Синод возобновил обсуждение вопроса о переводе Библии. Многие деятели Церкви говорили, что русская Библия угрожает общеславянскому единству, что сама идея перевода — иностранного происхождения. Митрополит Филарет в докладе 1857 г. разбил эти доводы, и Синод принял решение, что перевод будет делаться профессорами духовных академий, в основу перевода Ветхого Завета должен быть положен масоретский текст, с учетом греческого и славянского переводов, а также решил напечатать прежде запрещенные русские версии Г. Павского и Макария Глухарева¹².

Дискуссии вокруг русской Библии продолжались и продолжают до сих пор. Многие ученые и исследователи печатали свои переводы и толкования. Замечательны несколько переводов иудаистских переводчиков, лучшим считается перевод белостокского раввина и филолога Штейнберга, напечатанный в Вильне с параллельным еврейским текстом в 1906 г.¹³

Для сравнения приводим первые пять стихов Псалма 100 (101) в разных переводах, близких по времени. Песня Давида:

- 1
 1. Милость и суд буду петь; Тебе, Господи, буду петь.
 2. Милость и правосудие воспою; пред Тобою, Господи, буду бряцать.
 3. Милость и суд воспою Тебе, Господи.
 4. Воспою милость и справедливость Твою, Господь, Тебе свою песнь слагая.
 5. Милость и правду я воспою. Тебе, Господи буду петь.
- 2
 1. Буду размышлять о пути непорочном: «когда ты придешь ко мне?» Буду ходить в непорочности моего сердца посреди дома моего.
 2. Помышляю о пути непорочности: когда-то достанется он мне? Буду ходить в непорочности сердца моего среди дома моего.
 3. Буду петь и внимать на пути непорочном: когда ты придешь ко мне. Я ходил в беззлобии сердца моего посреди дома моего.
 4. Поведу себя мудро, став на путь Твой совершенный, но когда Ты придешь ко мне, чтоб достиг я сего? и в доме моем поступать в чистоте сердца буду.
 5. Буду постигать путь праведных. Когда Ты придешь ко мне, буду я непорочен в доме моем.

- 3
1. Не положу пред очами моими вещи непотребной; дело преступное я ненавижу: не прилепится оно ко мне.
 2. Не положу пред глаза мои вещи непотребной; дела преступные ненавижу, не коснутся они меня.
 3. Не допускал пред глаза мои дела законопреступного, творящих преступления возненавидел.
 4. Ничего мерзкого перед взором своим не поставлю. Ненавистны мне дела отступников, не буду участвовать в них.
 5. Подлость не стану терпеть пред глазами моими, грязные дела я возненавидел, они не пристанут ко мне.
- 4
1. Сердце развращенное будет удалено от меня; злого я не буду знать.
 2. Сердце развращенное пусть удалится от меня; злых не хочу знать.
 3. Не пристало ко мне сердце строптивое, избегающего меня злого я не замечал.
 4. Гнать буду от себя всякую мысль бесчестную, и общего ничего со злом у меня не будет.
 5. Развратное сердце Он отведет от меня, зло меня не коснется.
- 5
1. Тайно клеветущего на ближнего своего изгоню; гордого очами и надменного сердцем не потерплю.
 2. Кто тайно клеветет на ближнего своего, того уничтожу; кто горд оком и надменен сердцем, того не потерплю.
 3. Тайно клеветущего на ближнего своего — его изгонял, с гордым оком и ненасытным сердцем — с ним вместе не вкушал.
 4. Обреку на вечное молчание того, кто тайно клеветет на ближнего.
Высокомерных взоров и сердца надменного не потерплю.
 5. Того, кто перемывает кости товарищам, выгоню вон. Притворщика и пустомелю — не потерплю¹⁴.

В Институте перевода Библии в Заокском, где тщательно и много лет готовился новый перевод, лингвистическим проблемам уделялось особое внимание. Руководил работой Михаил Петрович Кулаков, доктор богословия, удивительный человек, с юности мечтавший о переводе Библии. Он прошел к воплощению своей юношеской мечты через лагерь ГУЛАГа, где учился древним языкам у раввинов, а русской стилистике — у писателей. В сформулированных им «Базовых принципах» (январь 2005) разбирались проблемы комментирования, параллельных мест, предъявлялись высокие требования к языку перевода, который должен быть, согласно М. П. Кулакову, современным, литературным, а перевод — педантически буквальным, но не должен превращаться в парафраз. Очень длительной была дискуссия об архаизмах. Чтобы не получалось двух текстов — основного корпуса и примечаний, обсуждался вопрос о курсиве, о сносках в переводах — суще-

ственным элементе аппарата издания: вспомогательный текст пояснительного или справочного характера (библиографические ссылки, примечания, перекрестные ссылки), помещаемый внизу полосы и снабженный для связи с текстом знаком сноски.

Все принятые в переводе виды сносок можно разделить на пять групп:

- 1) текстовые варианты, когда в рукописях оригинала существуют расхождения;
- 2) варианты перевода: а) равноправный с тем, что приведен в основном тексте, или б) возможный, но более спорный вариант (т. е. другой возможный перевод);
- 3) синтаксические варианты: когда возможна другая пунктуация в пределах одного предложения или даже в пределах абзаца;
- 4) исторический или богословский комментарий;
- 5) перекрестные ссылки.

В этой связи и для переводчиков, и для читателей интересно высказывание М. Л. Гаспарова:

Читатель неоднороден; *разным читателям нужны разные типы переводов*. <...> мы говорим не о специалисте-литературоведе, которому можно порекомендовать выучить <...> греческий и латинский языки; нет, мы говорим просто об образованном читателе, который любит литературу и хочет ее знать, а таких читателей становится все больше и больше... Буквализм — не бранное слово, а научное понятие. Тенденция к буквализму — не болезненное явление, а закономерный элемент в структуре переводной литературы. Нет золотых середин и нет канонических переводов «для всех». *Есть переводы для одних читателей и есть переводы для других читателей*¹⁵.

Принципы перевода поэтических текстов

Для библейского еврейского текста характерна поэтичность и ритмичность. Нельзя не следить за ритмикой фраз перевода — совершенно необходимо читать и перечитывать переведенное вслух. Особенно это существенно при переводе поэтических разделов Писания (Псалмов, Пророческих книг), где важную роль играет даже такая деталь, как расположение строк, подчеркивающее библейский параллелизм. Нередко лаконичность выражений у священных авторов с трудом может быть передана на других языках, особенно современных, что требует тщательных поисков смысловых эквивалентов. Всякая попытка достичь точности в передаче ритмики подлинника, игнорируя конкретное ключевое слово оригинала (произвольно заменяя его ради поэтического благозвучия), неизбежно оборачивается обманчивой точностью, которая становится искажением подлинника.

Возможно, одним из примеров нашего опыта может послужить фрагмент текста из 15-й главы Исхода. Разумеется, если сверить этот фрагмент с оригиналом, то обнаружатся те или иные формальные неточности, эквивалентное несовпадение, в силу разности языковых структур. Однако

при поиске адекватных слов (с определенной ритмикой и нужной стилистической тональностью) для выражения заложенных в оригинале смыслов необходимо было достичь соответственной художественности, характерной для библейской поэтической речи.

7. В беспредельном Своем величии
низложил Ты всех, кто восставал на Тебя.
Дал излиться Ты гневу, в Тебе пламеневшему,
и пожрал он их, как соломѹ.
8. От дыхания Твоего море вздыбилось,
остановлены Тобой воды бурлящие,
волны прямо средь моря застыли.
9. Враг подумал тогда:
«Брошусь за ними в погоню и настигну их;
буду с добычей, расправой над ними упыюсь.
Выву меч свой из ножен — разделаюсь с ними!»

Представленный нами несколько лет назад перевод Плача Иеремии¹⁶, траурного гимна, оплакивающего разрушение города Иерусалима и Храма, был за это время переделан, но все так же далек от подлинника, ввиду его высокого совершенства, и мы помним заветные нам слова Иисуса, сына Сираха, переводчика с еврейского на греческий, что «неодинаковый смысл имеет то, что читается по-еврейски, когда переведено будет на другой язык».

Работы над переводами Библии и многочисленные споры вокруг этой проблемы продолжаются и теперь и временами достигают большого накала¹⁷.

Для очевидного сравнения — перевод Псалма 100 Российским библейским обществом:

1. Воспеваю верность
И правосудие,
Песнь пою Тебе, Господи!
2. Все мои мысли — о правом пути.
Когда ж Ты придешь ко мне?
С чистым сердцем
Иду я по дому:
3. на дела Зла не взираю,
ненавижу дела отступников —
я непричастен им!
4. Чуждо мне коварное сердце,
Я ведать не ведаю зла!
5. Тех, кто в тайне
клеветает на ближнего,
заставляю умолкнуть,
дерзких сердцем
и смотрящих свысока
не терплю.

Примечания

- ¹ Выступление раввина Александра Фейгина на Втором фестивале языков в Московском государственном индустриальном университете 28 октября 2007 г.
- ² Синодальный перевод Библии цитируется по изд.: Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. М.: Изд. Мос. Патриархии, 1956.
- ³ *Мень А., протоиерей*. Библиологический словарь. М., 2002. Т. 3: Экзегеза Библейская. С. 451–453. См. также: *Десницкий А. С.* Введение в библейскую экзегетику. М., 2009. С. 52–53; *Heide A., van der.* «Pardes»: Methodological Reflections on the Theory of the Four Senses. 1983. P. 147–159.
- ⁴ *Рабби Нахман из Брацлава (1772–1819, Умань).*
- ⁵ *Хвольсон Д. А.* История ветхозаветного текста и очерк древнейших его переводов по их отношению к подлиннику // Христианское чтение. 1874. Ч. I.
- ⁶ Более подробно и на конкретных примерах (Агг. 1: 11; 2:7; Авд. 1: 3–4; Плач Иер. 4:3; Осия 5:7; Быт. 5: 21; Исх. 1: 15; 9:26; Числ. 13: 4–5; Лев. 5:15) проблема соотношения имен собственных была разобрана в нашей статье: *Сморгунова Е. М.* Семиотика некоторых ошибок в русском переводе библейских книг // Тезисы Десятой ежегодной международной междисциплинарной конференции по иудаике. Секция «Иудео-христианские контакты». Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер» Москва. М., 2003. С. 11–13.
- ⁷ *Сморгунова Е. М.* Особенности русского Библейского перевода: семиотика отличий русских библейских текстов от еврейского подлинника // Лотмановский сб. 3. М., 2004. С. 758–774.
- ⁸ Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета в русском переводе с приложениями. Брюссель, 1973.
- ⁹ Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Современный русский перевод. М.: Российское библейское общество, 2011.
- ¹⁰ *Чистович И. А.* История перевода Библии на русский язык. М., 1997.
- ¹¹ *Кельсиев В.* Сборник правительственных сведений о раскольниках. Лондон, 1860. Вып. 1.
- ¹² *Рижский М. И.* История переводов Библии в России. Новосибирск, 1978.
- ¹³ *Штейнберг О. Н.* Пятикнижие Моисеево. Вильна, 1899–1903. Ч. 1–5.
- ¹⁴ Под цифрой 1 приводится Синодальный перевод;): Книга псалмов, или Псалтирь / Изд. Британского и иностр. библейского общества. *Параллельный еврейско-русский текст*. Тип. в Вене. (Пс 101); 3: *Амвросий (Тимро), иеромонах*. Псалтирь. Новый перевод с греческого текста 70 толковников. М., 2002; 4: Новый Завет и Псалтирь в современном русском переводе / Пер. и примеч. под ред. доктора богословия М. П. Кулакова. Институт перевода Библии в Заокском, 2002; 5: Перевод Псалмов Евг. Новикова, 2000.
- ¹⁵ *Гаспаров М. Л.* Брюсов и буквализм // Поэтика перевода. М., 1988. С. 60, 62.
- ¹⁶ *Сморгунова Е. М.* Особенности русского Библейского перевода... // Лотмановский сб. 3. М., 2004. С. 773–774.
- ¹⁷ Заявление Правления РБО на сайте <http://www.biblia.ru/news>. Ross.Bibl.Obsch/Сообщение.html — Обращение от 18 авг. 2010 г. РБО — Библия. Книги Священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические. Современный русский перевод. М.: Российское библейское общество, 2011. В аннотации сказано: «Современный русский перевод отличается точная передача смысла, совмещенная с ясностью и доступностью изложения. Одна из главных задач перевода — отразить на современном русском языке смысловое, стилистическое, жанровое и художественное многообразие книг Библии».

Лотманы в науке и в жизни

2



Oberiutiana tartuensis, или У истоков обэриутоведения: Тарту, 1965—1967

Михаил Мейлах (Страсбург, Université de Strasbourg)

В шестидесятые годы все филологические дороги вели в Тарту — там Юрий Михайлович Лотман возглавлял замечательную кафедру, начало которой положил Б. Ф. Егоров. Там, несмотря на местные трудности, было немного больше свободы (цензура, несмотря на всплески русофобии, слабее разбиралась в том, кого «тащить», а кого «не пущать», да и грань между русофобией и антисоветизмом часто бывала расплывчатой). Там в университет принимали студентов-евреев, и вообще было как-то больше воздуха: «все-таки Европа»¹. Потому неудивительно, что после того, как начиная с осени 1963 г. Яков Семенович Друскин начал знакомить меня с сохранившимся им архивом обэриутов (о существовании которого тогда не знал практически никто, за вычетом его ближайшего крайне немногочисленного окружения), первое мое публичное выступление об этом открытии, и в частности о поэзии Введенского, состоялось в Тарту. Там же впервые после сорокалетнего перерыва были напечатаны два его стихотворения. Произошло это следующим образом.

Если в послевоенные годы сами обэриуты и их эпатирующие выступления конца двадцатых еще и не были окончательно забыты, то тексты их были практически неизвестны², за вычетом Заболоцкого, печатавшегося и в обэриутский период, и на протяжении 30-х гг., и в 50-е (в послеоттепельные времена обэриутов изредка поминали в печати в связи с Заболоцким как «преодолевшим» грехи молодости и «пошедшим другим путем»). Вслед за первым арестом в 1931 г. обэриуты полностью прекратили какую-либо публичную деятельность, замкнувшись в узком кругу единомышленников, а сразу после начала войны Введенский и Хармс были снова арестованы и погибли (близкий к ним Олейников погиб раньше, в 1938 г.). По рукам в кругу ленинградской интеллигенции (тогда действительно составлявшей некоторый круг) ходили стихи Олейникова, который считался «домашним» поэтом или поэтом-любителем, и «Случаи» Хармса. Вагинова — и стихи, и романы — знали, но обэриутом не считали (справедливо). Позже в самиздате того времени распространились пьеса Хармса «Елизавета Бам» (без финала) и несколько его ранних стихотворений, сохранившихся у искусствоведа Вс. Н. Петрова; текстов же Введенского в обращении не было (рукописи «Элегии» и нескольких стихотворений Хармса были в Москве у Н. И. Харджиева и Л. Г. Шпет, но по рукам они не ходили). Разумеется, литературную декларацию ОБЭРИУ можно было прочитать в «Афишах Дома печати» за 1928 г.³, а до этого Хармс и Введенский напечатали по

стихотворению в двух сборниках Союза поэтов⁴, но эти единственные прижизненные ранние публикации не могли дать представления об их зрелом творчестве, да и о сборниках этих мало кто знал.

Как ни странно, впервые после 1927 г. тексты Введенского и Хармса появились в печати в начале шестидесятых годов — в форме коротких цитат из их стихов того времени, напечатанных в одном из только что упомянутых сборников. Эти цитаты нашел нужным воспроизвести одиозный советский критик А. Л. Дымшиц — в очерке «С Маяковским», сначала вышедшем в 1962 г. в журнале «Октябрь», два года спустя перепечатанном в издававшейся колоссальными тиражами серии «Библиотека „Огонька“» (гонорары тоже были соответствующие), затем в составе вышедшей тремя изданиями его книги⁵. Обэриутов Дымшиц, разумеется, называет «литературной группочкой», цитируемые стихи — «дичайшими», но «имеющий уши слышать да слышит». Как рассказал Роман Тименчик, он, тогда 18-летний юноша, прочитав эту заметку, нашел в Публичной библиотеке сборник, в котором они напечатаны, и их переписал⁶ (забавно, что те, кто старался, пользуясь советским языком, «протащить» обэриутов, этого сделать не могли, а те, кто «не пушал», их невольно, как оказалось, пропагандировали). Чуть позже, во вступительной статье к вышедшему в конце 1965 г. изданию Заболоцкого в Большой серии «Библиотеки поэта», А. М. Турков привел другие 14 строк из того же стихотворения Введенского («Начало поэмы»), характеризуя их как «демонстративное разрушение поэзии», до какого «никогда не доходил Заболоцкий»⁷.

Между тем живы были немногие остававшиеся участники движения, сопутствовавшие художники и более многочисленные свидетели⁸, но никто не знал об архиве Хармса (включавшем практически весь дошедший до нас корпус произведений Введенского). Я. С. Друскин вывез его на санках из разбомбленной квартиры Хармса в первую блокадную зиму, но полтора десятилетия к нему не прикасался, надеясь, что Хармс каким-то чудом остался жив и еще вернется⁹. Помимо крайне замкнутого образа жизни самого Друскина причин сохранять архив репрессированных писателей в тайне было более чем достаточно и в дооттепельный, и в послеоттепельный периоды. К тому же, когда появилась надежда на публикацию Введенского и Хармса в России, Друскин стал опасаться, что этому может помешать их издание на Западе, чего он не разрешал до конца 1970-х гг.

С Яковом Семеновичем я познакомился осенью 1963 г. через его брата М. С. Друскина, историка музыки, который был учителем мужа моей сестры Г. А. Орлова. В первую же нашу встречу он прочитал мне несколько вещей Введенского, глубоко меня поразивших. Я предложил ему свою помощь, и вскоре мы уже работали над разборкой архива, который, с помощью Г. А. Орлова, потом Владимира Эрля, мы полностью перепечатали, после чего вместе с последним стали готовить к изданию.

В апреле 1964 г. в Ленинград приехал Гарик Суперфин; Наташа Горбаневская, мне его рекомендовавшая, о нем отзывалась как о мальчишке необыкновенно знающем и способном. Не замедлило и косвенное этому доказательство: когда я ему посетовал, что не смог найти у ленинградских

букинистов французское издание Гомера с подстрочным синтаксическим переводом (я тогда учился на кафедре классической филологии), он его моментально обнаружил в «буке под аркой» (т. е. в букинистическом магазине возле арки Главного штаба).

В следующий раз Гарик, на этот раз с рижанином Женей Тоддесом, приехал в начале октября 1965 г., уже будучи студентом Тартуского университета. Разговор, разумеется, зашел об обэриутах, чей архив мы, как сказано, разбирали с Друскиным. Гарик предложил мне подготовить публикацию Введенского для одного из тартуских изданий (по-видимому, имелся в виду второй выпуск студенческих научных работ «Русская филология»), сделав перед этим о нем доклад. Действительно, через некоторое время я получил от него письмо с предложением приехать, как он выразился, «впятницу на четверге», однако, как записано в моем дневнике, я прибыл в Тарту в понедельник 25 октября. Меня встречали Гарик и Сеня Рогинский, которые отвели меня в особнячок, принадлежащий Союзу писателей, — меня смогли там поселить, как до этого Сережу Неклюдова, благодаря тому, что членом Союза писателей был мой отец.

В Тарту я пробыл целую неделю. Выступление мое состоялось на следующий день или через день после приезда. Действо проходило не на самой кафедре русской литературы, а в одной из аудиторий главного здания (где спустя два месяца был сильнейший пожар), но присутствовал весь состав кафедры — помимо Э. Г. Минц и Ю. М. Лотмана помню П. С. Рейфмана, С. Г. Исакова — и, конечно, студенты. Сегодня Г. Суперфин полагает, что организационно это было оформлено как заседание студенческого кружка (я был в то время студентом-третьекурсником Ленинградского университета), но А. Рогинский думает, что это была просто лекция-встреча (в вестибюле даже висела афиша). Я немного рассказал об истории ОБЭРИУ и прочитал несколько текстов, главным образом Введенского — «Элегию», «Потец» и еще что-то. Потом было обсуждение, после которого выступавшая на нем Зара Григорьевна отдала мне листок со своими карандашными заметками — помню оттуда фразу: «Ритмика Блока, а слова черт знает какие». Вероятно, тогда Юрий Михайлович и сделал мою портретную зарисовку — шарж, воспроизведенный в томе его писем¹⁰.

Думаю, что Гарику легко удалось заинтересовать Лотманов этим проектом еще и потому, что об обэриутах они знали больше других. Если тексты обэриутов продолжали оставаться в основном неизвестными, память о них, как уже говорилось, в какой-то мере поддерживалась в Ленинграде остававшимися свидетелями. Достаточно сказать, что в доме С. А. Цимбала висела на стене единственная сохранившаяся шрифтовая печатная афиша (работы, вероятно, Веры Ермолаевой) обэриутского вечера «Три левых часа», в котором он принимал участие!¹¹ С одной из таких свидетельниц, близких к обэриутам, со студенческих лет соприкасалась и Зара Григорьевна, а именно с Валентиной Ефимовной Гольдиной (1902–1968), подругой Т. А. Липавской (Мейер), первой жены Введенского. В. Е. Гольдина, жившая на Петроградской стороне (Большой пр. Петроградской стороны, д. 46, кв. 34), неподалеку от Липавских и от Введенского, принадлежала

к кругу общения обэриутов, часто бывавших в ее доме, что начиная с 1930 г. обильно отражено в письмах¹², записных книжках¹³, в прозе и стихах Хармса¹⁴. Введенский тоже посвятил ей шуточное стихотворение «Валя, Валя, Валентина...». А Зара Григорьевна была со студенческих лет ближайшей подругой ее дочери, Виктории Александровны Каменской (1925–2001), или, как ее называли, Вики Гольдиной (отцом ее был известный пианист А. Д. Каменский, который разошелся с ее матерью в 1928 г.). В круг обэриутов-чинарей, включавший Липавских, мать В. А. Каменской, по предположению ее мужа О. М. Малевича, могла войти через Я. С. Друскина, чей брат М. С. Друскин был тогда концертирующим пианистом и был, несомненно, знаком с Каменским. Консерваторию закончили и сам Я. С. Друскин (правда, экстерном, в 1929 г.), и Валентина Ефимовна, которая, впрочем, могла познакомиться с Т. А. Липавской и иным путем: после Консерватории она училась в Художественно-промышленном техникуме и стала художницей-прикладницей. Бывая в этом доме, Зара Григорьевна начиная с 1944 г. (как уточнил О. М. Малевич), а вслед за ней и Юрий Михайлович (не позже чем с 1949 г.) не могли не слышать об обэриутах, причем из первых уст, как не могли не видеть и имевшихся там фотографий. Помню, кстати, рассказ Юрия Михайловича о разыгрывавшейся в доме шараде: кто-то поднимал руки над Викиной головой — это означало «больше-вики»; руки опускались до пола — это значило «меньше-вики». В недавнем разговоре О. М. Малевич пояснил, что шарада эта восходит к старой открытке с изображением двух гимназистов, маленького и большого, с соответствующей подписью. В своих мемуарах В. А. Каменская, например, вспоминает, что после празднования в 1950 г. дня рождения Зары Григорьевны, и одновременно ее, немногим более позднего, Юрий Михайлович, «из деликатности уступивший спальные места и оставшийся без постели, до утра разговаривал на кухне с моей мамой, в молодости близко знавшей Д. И. Хармса и А. И. Введенского, и наутро мама, вероятно, одна из первых, предсказала Юре незаурядное будущее»¹⁵. Приведем, наконец, отрывки из телевизионного интервью В. А. Каменской:

— *Ваша мама знала Хармса?*

— Да, она знала не только Хармса, но и всех обэриутов. Она была несколько богемным человеком. Жила одна. И потому не каждый день обедала. У нее обычно зарплаты хватало дня на три. Но за эти три дня она принимала у себя всех обэриутов. И любила всех угостить, накормить. Да вот, кстати, в семьдесят третьем году была опубликована юмореска Хармса «Как я растрепал одну компанию». Вот он пишет: «Я решил растрепать одну компанию, что и делаю. Начну с Валентины Ефимовны...»

— *Это ваша мама?*

— Да, это моя мама. «Эта нехозяйственная особа приглашает нас к себе и вместо еды подает к столу какую-то кислятину. Я люблю поесть и знаю толк в еде. Меня кислятиной не проведешь! Я даже в ресторан другой раз захожу и смотрю, какая там еда. И терпеть не могу, когда с этой особенностью моего характера не считаются».

— *Что, действительно, мама не умела готовить?*

— Мама прекрасно готовила. Это все ехидство Хармса. Хармса я очень боялась. Он был долговязый, блондин. Как мне казалось, несимпатичный. И поэтому, когда он приходил, я наблюдала за ним только через щелочку из другой комнаты. А при этом очень любила Александра Введенского. Он человек общительный, яркий, веселый¹⁶.

Осведомленность Лотманов в том, что касается обэриутов, подтверждает Роман Тименчик:

Во время студенческой конференции в марте 1964 года я был приглашен на ужин к Лотманам. Из произведений обэриутов я тогда знал только стихи Введенского и Хармса из сборника 1926 г., который разыскал после того, как их процитировал Дымшиц. Когда я задал хозяевам вопрос об этом движении и спросил, кто еще принимал в нем участие, Лотман мне обстоятельно всех перечислил, рассказал об их судьбах...¹⁷

Но этого мало. Сохранилось письмо Д. Е. Максимова от 3 января 1962 г.¹⁸:

...Зара, я придумал для Вас некую тему, которая должна прославить Ваше имя.

Тема и академическая, и раскаленно-злободневная, отвечающая тому мощному движению молодых, талантливых, непечатающихся поэтов и их многотысячной аудитории, которая, по-моему, составляет сейчас лицо нашей литературы (непечатной).

То, что я предлагаю, можно напечатать только в Тарту или в тартуских Записках, если будет № 2¹⁹ (писать, конечно, нужно *лояльно*, чтобы не погубить изданий).

Нужно исследовать и написать о группе обэриутов (sic!) — нео-«футуризм» или хлебниковизм второй половины 20-х годов: Заболоцкий, Олейников, Вагинов, Туфанов, Хармс, Введенский. (Курсив мой. — М. М.) Это явление, и оно заметное. Масса неиздан<ных> материалов, и интереснейших. Явно намечается эстафета: Хлебников — обэриуты — наше время. Нужно, чтобы об этом знали совр<еменные> поэты — им необходимо это для их литер<атурного> строительства. Нужно, чтобы не было теперь повторений и прежних ошибок. Статью на эту тему *будут зачитывать до дыр*. Это один из тех русских истоков искусства 20 века, как Кандинский и Шагал, у нас незаметные, а теперь гремящие на весь земной шар. Тема эта безмерно интересная, и если бы у меня было больше сил, я бы не дарил ее Вам. Но и сейчас я смогу Вам помочь и связать с материалом и с людьми.

Написать нужно более информационно, чем теоретично (для лояльности): спасет имя Заболоцкого и, пожалуй, Хлебникова, прах которого недавно перенесли в Москву. И Вагинов!

Подумайте, отложите всё, беритесь!

Обнимаю вас обоих
ДМ

Едва ли, однако, за этим экзальтированным письмом просматривается сколько-нибудь прочная реальная основа. При всем выраженном энтузиазме оно представляется во всех отношениях утопичным. Что касается «материала», в 1962 г. корпус текстов обэриутов, хранившийся у Я. С. Друскина, был, повторюсь, неизвестен и недоступен²⁰, а что касается людей, с которыми Дмитрий Евгеньевич предлагает связать Зару Григорьевну, можно предположить, что это мог быть его сосед в писательском доме на ул. Ленина А. В. Разумовский, который представлял в ОБЭРИУ эфемерную киносекцию и у которого текстов также не было, и несколько дам из Детиздата — жившая, опять-таки, в том же доме Н. В. Гернет, а также Эсфирь Паперная и А. И. Любарская. Об обэриутах Дмитрий Евгеньевич, конечно, знал с двадцатых годов (в 1926 г. он окончил университет), был знаком с Вагиновым, который убеждал его печатать стихи²¹, однако к обэриутам Вагинов примыкал недолго и лишь формально. Можно с высокой долей вероятности предположить, что в конце 20-х — начале 30-х гг. Максимов должен был, как свидетель литературной жизни того времени и ровесник обэриутов, их встречать, и мог знать их стихи того периода. Более того, его собственные стихи, с присущими им чертами абсурда, обнаруживают некоторое сродство с обэриутской поэзией. Но важнее другое: письмо показывает, что в начале 60-х гг. он чутко уловил востребованность обэриутов и почувствовал необходимость их воскрешения как живого фактора литературного процесса. ОБЭРИУ и обэриутам Д. Е. Максимов отводит важное место в искусстве XX в. Имя же Заболоцкого, единственного из обэриутов, печатавшегося при жизни, но который еще в начале 30-х гг. от них отошел, должно лишь «спасти», т. е. послужить щитом для его бывших более радикальных собратьев. Не говоря о ругани какого-нибудь Дымшица или наивности Македонова, такой взгляд разительно отличается от позиции вполне уважаемых историков литературы: так, когда в том же конце 1965 г. я попросил моего учителя В. М. Жирмунского написать отзыв на подготовленную мной публикацию Введенского (о чем ниже), тот заметил, что заниматься обэриутами не стоит. Они, по его мнению, послужили всего лишь черноземом, на котором возрос подлинный, как он считал, талант — Заболоцкий (это имя он произносил с ударением на первый слог — Заболоцкий; отзыв он, однако, написать согласился, но в декабре уезжал в Италию²², потом дело как-то замялось).

Что ответила Зара Григорьевна Максиму по поводу его совета и ответила ли, мы, к сожалению, не знаем, но их диалог по поводу обэриутов, несомненно, имел продолжение (см. ниже по поводу предложения Лотмана обратиться за отзывом на публикацию Введенского именно к Максиму). Свидетельством тому служит телеграмма Максиму, посланная при следующих обстоятельствах. В мае 1967 г. в Тарту была проведена 2-я Блоковская конференция, в которой участвовал и Дмитрий Евгеньевич, изложивший Лотману свои впечатления о ней в письме от 1 июня²³, а в октябре того же года должна была состояться Блоковская конференция в Братиславе, на которой Лотманы побывали и на которую Максимов был, конечно, приглашен, но не был выпущен. 6 июля он писал Лотману из Отепя в Эстонии,

где вместе с женой проводил отпуск: «В Братиславу я ответил согласием и предложил им доклад об эволюции Блока»²⁴. В промежутке между этими двумя письмами (22 июня) он получил от Лотманов загадочную телеграмму, о контексте которой можно только строить предположения: «Блок хорошо но обэриуты лучше» (в тексте телеграммы — «аберитцы»)²⁵.

Так или иначе, об обэриутах Лотманы действительно знали больше других людей своего поколения, и предложение Гарика Суперфина сделать о них доклад упало на благодатную почву. Надо заметить, что, хотя обэриуты не должны были принадлежать к излюбленным авторам Юрия Михайловича (он признавался, что «эмоционально не воспринимает» и Хлебникова²⁶), Введенского он оценил как «большого поэта», и мне было предложено представить подготовленную мною публикацию его произведений. Впоследствии Лотман процитировал, сопроводив пронизательными наблюдениями, первую строфу «Элегии» Введенского в разделе «Стих как единство» своей книги «Анализ поэтического текста»²⁷. На его интерес к обэриутам и в дальнейшем указывает, например, письмо к Б. Ф. Егорову от <25 октября> 1981 г., в котором он обращает внимание последнего на «очень живые мемуары о Хармсе и интересные его портреты» в воспоминаниях Алисы Порет, опубликованных в «Панораме искусств»²⁸.

Чтобы завершить публикацию, я остался в Тарту еще на несколько дней и, доработав, отдал ее Юрию Михайловичу. Накануне отъезда я был приглашен вместе с Г. Суперфином и А. Рогинским к Лотманам, на улицу Кастани, на обед, на котором присутствовали коллеги из Польши. Познакомившись с публикацией, Юрий Михайлович высказал опасения (впоследствии подтвердившиеся), что цензура, не позволяющая печатать обэриутов в России, не даст это сделать и здесь; кроме того, в готовящийся том «Трудов» уже включены ценные и трудные для прохождения материалы по Маяковскому²⁹, так что нужна осторожность (последний довод мне показался, по молодости лет, чуть ли не оскорбительным: какой-то официальный поэт Маяковский — и гениальный Введенский!), Введенского придется по крайней мере урезать. Помню, Юрий Михайлович говорил, что, когда нельзя напечатать какие-то материалы, о них надо писать исследования, где они цитируются, и даже демонстрировал это примерами из «Литературного наследства». Все это звучало разочаровывающе, но было, по крайней мере, два забавных момента. Один — когда я заметил, что главную трудность для издания Введенского составляет его пунктуация, что вызвало хохот, другой — когда сказал, что добавил в публикацию два фрагмента его прозы, что было услышано как «два фрагмента Бродского»: имя Бродского, только что возвратившегося из ссылки, было у всех на слуху. На прощание мы послушали вместе с поляками пластинку: Твардовский читает «Василия Теркина», — оценить ни самой поэмы, ни авторского чтения я никак не мог. Уже когда мы уходили, Лотманы посоветовали обратиться к Д. Е. Максимова за отзывом, который мог бы облегчить прохождение публикации, — возможно, это был отчасти и дипломатический жест в связи с приведенным его письмом: мол, если сама З. Г. Минц и не занялась обэриутами, в Тарту его идеи без внимания не остались.

Неожиданным и осложняющим обстоятельством оказалось и следующее. Когда я рассказал о тартуском проекте Друскину, тот попросил меня подключить к нему некоего Александрова — оказалось, что в поисках материалов о Заболоцком к нему (Лрускину) незадолго до того обратился аспирант Пушкинского Дома, писавший официозно-одиозную диссертацию о советской поэзии 20—30-х гг., для защиты каковой ему не хватало публикаций. Трудность состояла в том, что, мало того что я, хоть и был студентом-третьекурсником, к Тартускому университету, за вычетом прочитанного доклада (который в этой связи и был задуман), отношения не имел, Александров даже и студентом не был. Но поскольку публикация, по настоянию Друскина, была уже, хочешь — не хочешь, подготовлена вместе, отделаться от него было невозможно. Этому вопросу посвящено мое письмо Лотманам, написанное вскоре после возвращения в Ленинград³⁰. Ирония судьбы состояла в том, что я вынужден был отстаивать участие человека редкостно невежественного и мне совершенно чуждого. Что с Александровым нам не по пути, я окончательно понял, когда он недолго думая взялся сличать рукописи, прямо в подлинниках обводя разночтения шариковой ручкой. Ни о филологии, ни о текстологии он (как впоследствии и Сажин) не имел ни малейшего представления и вообще в них не верил, считая их мнимыми дисциплинами, только мешающими запросто печатать тексты, а мои замечания — глупыми придирками: как издавать — неважно, лишь бы печатать (чем он усиленно занимался в последующие годы, вплоть до чудовищного хармсовского сборника «Полет в небеса», выявление ошибок в котором даже не поместилось в одну рецензию³¹). Помню, как Харджиев не мог простить Александрову слова «заумничанье», которое тот употребил в одной из своих статей, и обвинил его (справедливо) в «обывательском отношении к зауми» и больше на порог не пускал, и у нас даже установилась такая игра: когда Николай Иванович, приезжая ко мне в Ленинград, спрашивал, существует ли еще Александров, я неизменно отвечал: «Тень иногда еще мелькает в углу», а он, парафразируя пассаж из «Горя от ума», добавлял, показывая на угол гостиной, где стоял мраморный бюст увитой цветами гречанки: «И кажется, что в *этом*? — назовем его „угол Александрова“». Впоследствии, узнав Александрова получше, Друскин тоже разорвал с ним отношения. Возможно, это навязанное соавторство также повредило делу — публикация в тартуском сборнике не увидела света (см. ниже).

В Тарту я познакомился с несколькими людьми, ставшими впоследствии близкими моими друзьями. К первому из них — поэту, фольклористу и этнологу Яану Каплинскому меня привел Игорь Чернов, в то время любимый ученик Лотмана, который, познакомив, нас тотчас покинул, выразив надежду, что «романисты найдут общий язык» (формально Каплинский, как и я, учился на романском отделении филологического факультета). К знаменитому Уку Мазингу — поэту, ученому-энциклопедисту, знатоку восточных языков, богослову и переводчику Библии на эстонский язык, я пошел сам. В советское время Мазинг, изгнанный из университета, некоторое время преподавал в протестантской Консistorии, потом потерял и эту работу. Что-то

он зарабатывал переводами и писал исследования на странном немецком языке, стилизованном под Гриммельсгаузена, а его жена Эха, в старое время его ученица, работала медсестрой в поликлинике. Оба увлекались ботаникой, и в гостиной у них грозила пробить потолок гигантская экзотическая араукария. «The araucaria is dying», — говорил, растягивая ударные гласные, пессимистически настроенный Мазинг, но и он, и Эха умели заразительно смеяться по поводу, например, какого-нибудь филологического абсурда. Особенно Мазинг хохотал, когда, прощаясь после долгого разговора, я написал для него свою фамилию и адрес, и потом долго называл меня Бен-Мелех, по-древнееврейски «царский сын». Мы говорили о Прокоше, протестантском богослове, чьи библейские комментарии я знал благодаря Друскину, о вергилианских центах и о незадолго до того изданном «Евангелии от Фомы». Мазинг и в особенности Каплинский прекрасно владели русским языком, но говорили мы, а затем стали переписываться на английском — это как бы дистанцировало меня, пришлеца, от колонизаторской роли Советов в Прибалтике. С Каплинским, чуждым всякого национализма, мы впоследствии перешли на русский. И с тем и с другим у нас возникла оживленная переписка; и тот и другой приезжали ко мне в гости в Ленинград, а я всегда навещал их во время моих последующих многочисленных приездов в Тарту. Письма Мазинг писал каллиграфические, похожие на листы средневековой рукописи с выравненными с четырех сторон полями, и научил меня ставить по обе стороны подписи маленькие крестики — для защиты от злых духов. Юрий Михайлович относился к Мазингу с величайшим уважением; две его статьи напечатаны в «Трудах по знаковым системам».

Это был мой второй визит в Тарту (когда-то я там побывал с моими родителями), и я с удовольствием снова погрузился в ту остро испытанную в детстве «нездешность», о которой так замечательно написал в своих воспоминаниях В. Н. Топоров³². Каким-то непонятным образом здесь не умирала память о старых традициях вольного Дерптского университета. Приятно было наблюдать за приуниверситетской жизнью, столь не похожей на ленинградскую, за студентами в голубых шапочках «у Вернера» с его непривычно слабым кофе. По просьбе Друскина я ходил в университетскую библиотеку, помещавшуюся в старинной церкви (с чем связано много историй, старых и новых), — посмотреть, был ли вычищен фонд немецкой протестантской теологической литературы; что с помощью госпожи Э. Куду, библиографа, легко было установить — нет, вычищен он не был. А по просьбе его сестры, Л. С. Друскиной, по специальности химика, я заходил с каким-то поручением на химический факультет, где обнаружил ту же восходящую к рубежу веков атмосферу естественнонаучных лабораторий, которая мне была знакома по Рентгеновскому институту, где работала моя мама, и с которой я много позже снова встречался в Европе — в старинных анатомических театрах, астрономических обсерваториях, минералогических музеях.

Особняк, где я обитал, тоже имел свое очарование. Писатели делили его с какими-то лесниками, днем там никого не бывало, вечером они приходили играть в шахматы, а одна пожилая дама — писать мемуары; ночью же там оставалась одна хозяйка дома, которая девять лет провела в лагерях и посто-

янно сама с собой разговаривала. Библиотекой, куда меня поселили, никто — ни писатели, ни лесники — не интересовался. Книги были главным образом эстонские, русские — 40-х и начала 50-х гг. Роман Панферова «Бруски» красовался на обоих языках, но на полках стояли и чудесные старинные альбомы бабочек и морских зверей. Писатели выдали мне пишущую машинку — огромный ундервуд, при помощи которой я закончил подготовку публикации.

Конечно же, все эти дни мы встречались с тогдашними студентами, учениками Лотмана и Минц — Суперфином и Рогинским, более старшим Игорем Черновым, Леной Душечкиной, Асей Черновой. Жизнь на кафедре продолжалась до глубокой ночи, а даже если она затихала, там допоздна продолжал работать искавший покоя ЮрМих. В воздухе витало слово «семиотика» — годом ранее в Кяэрику состоялась первая Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Особое место «первой дамы» занимала на кафедре Анн Мальц, студентка, потом лаборант, потом преподаватель кафедры, о которой вполголоса говорилось, что она дочь (или внучка?) последнего президента досоветской Эстонии. Не могу в связи с ней не рассказать о том, как много позже, в начале 80-х гг., мы с Суперфином (Гарик уже отбыл свой лагерный срок, а я только еще собирался) вызвали гнев ЮрМиха.

Я приехал из Латвии в Тарту на машине, оттуда возвращался в Ленинград, и Гарик решил поехать со мной. Он запер свой газетный киоск, где тогда работал (трудно было бы найти более неподходящее для него дело, но в советское время все обязаны были где-нибудь служить), а так как отъезд совпадал с днем рождения Зары Григорьевны (24 июля), мы по дороге заехали к Лотманам на хутор, где они проводили лето, километрах в восьмидесяти от Тарту, что было как раз по пути в Ленинград. В памяти остался голос ЮрМиха, произносящего: «Машину вашу мы осмотрели, посвящение королю прочитали», — под задним стеклом валялась машинопись моей статьи для шведского сборника с дурацким посвящением королю Карлу XVI Густаву. После вечернего застолья, когда мы собирались ехать дальше в Ленинград, ЮрМих потребовал, чтобы мы сначала отвезли обратно в Тарту Анн Мальц, также приехавшую поздравить «З. Г.». Мы покорно согласились, но когда доехали до шоссе и уже повернули в сторону Дерпта, Анн воспротивилась, заявив, что возвращаться туда ночью, чтобы потом проделать тот же путь в обратном направлении, — это безумие, она прекрасно доедет на попутной машине. Мы встали перед выбором, достойным трагедии Корнеля: согласиться ли с Анн, поведя себя некуртуазно и рискуя навлечь гнев ЮрМиха, или же везти ее против ее воли. Но пока мы колебались, Анн уже выпорхнула из машины и — подлинная аристократка — остановила первый проезжавший грузовик, расцеловавшись с нами, улетела. О ней мы не беспокоились — никто бы не посмел обидеть Анн Мальц, которую знала вся Эстония, но ЮрМих долго потом не мог нам простить наш нерыцарственный поступок.

По возвращении в Ленинград я связался с Д. Е. Максимовым, которого знал с первого курса, когда он нам читал историю русской литературы

(из которой он, кажется, успел рассказать только о поэтах пушкинской поры, остальное предложив «пройти» самим, что я и делал, читая отнюдь не пленявшие меня книги Гуковского о Пушкине и Гоголе). Обратиться к нему я смог не сразу, как явствует из моего уже дважды упоминавшегося письма от 15 ноября — Дмитрий Евгеньевич лежал в больнице³³. Однако его письмо Лотманам от 24 декабря 1965 г. содержит приписку, отражающую обсуждавшиеся ранее сомнения по поводу возможности публикации Введенского:

А как решили с письмами Пастернака? А как с Мишей Мейлахом (его «Введенский») — писать ли рец<ензию> для вас, как он просит, или вы не напечатаете его материал<?>

Ответьте скорее!³⁴

Я, в свою очередь, в поздравительной открытке от 30 декабря 1965 г. упомянул, что будут вскоре посланы отзывы Максимова и Жирмунского³⁵. Кроме того, совместно с А. Рогинским и Г. Суперфином придуман был еще один дипломатический маневр. С помощью Я. М. Боровского, у которого я обучался в университете латыни и древнегреческому, я написал латинское письмо Рихарду Клейсу, заместителю декана тартуского филфака и члену редколлегии, с просьбой поддержать публикацию (это письмо, как вспоминает Рогинский, он сам привез Клейсу из Ленинграда; к сожалению, в архиве Р. Клейса в Тартуской университетской библиотеке оно отсутствует). 13 апреля 1966 г. (на письме ошибочно проставлен год 1963) я наконец вместе с переделанной статьей послал Лотманам два отзыва — Максимова и И. З. Сермана (заменившего В. М. Жирмунского), одновременно попросив, если публикация будет сокращаться, сделать это за счет более ранних стихов Введенского. Наконец, чтобы еще более обезопасить публикацию, я, согласно тому же письму, заручился письменным разрешением вдовы поэта — Г. Б. Викторовой³⁶, чудесного человека, которую я спустя два года посетил в Харькове. Галина Борисовна составляла полный контраст своему сыну — пасынку Введенского, ставшему после смерти матери и единоутробного брата наследником литературных прав, в качестве какового приносил и приносит посильный вред памяти отчима³⁷. Как и случай Бродского, этот привел меня к выводу, что наследников таковых прав следует хоронить вместе с покойным, с его конем, с его наложницами, рабами и рабынями, вместе с его мечом, носящим имя собственное, которое написано рунами и этимологизируется с большим трудом.

Между тем 1966 г. принес новые, неожиданные надежды. В следующем, 67-м должно было праздноваться 50-летие Советской власти («50 драконовских лет», как говорил Харджиев, а вечно голодный Бродский сообщал, в барочном вкусе, что к славному юбилею обещали вывести специальную породу девушек, у которых в кульминационный момент из рта изливается черная икра). Пользуясь и далее гастрономической лексикой, под соусом великого праздника в Большой серии «Библиотеки поэта» готовилась двухтомная антология «русской советской», как ее тогда назы-

вали, поэзии 1920–1930-х гг. Благодаря Б. Ф. Егорову удалось туда вставить (на советском языке — протащить) обширные подборки Введенского и Хармса, о чем я оптимистически писал Лотману в письме от 10 июня 1966 г., заверяя его, что таким образом стихи Введенского «очень скоро будут так прочно легализованы»³⁸. Однако советская власть в лице внутренних рецензентов, написавших разгромные отзывы в духе Дымшица, такого подарка себе не захотела — издание, дошедшее до корректуры, было рассыпано, и все вернулось на круги своя: не гнался бы ты, поп, за «легализацией» поэтов, которые в этом не нуждались и которые, словами того же Харджиева, «написали „в стол“ целое литературное направление». «Все в свое время или несколько позже»: издать в «Библиотеке поэта» том «Поэзия группы ОБЭРИУ» я смог четверть века спустя, не прежде, чем советская власть сама преподнесла нам наилучший подарок, отпраздновавшись, говоря, опять-таки, на ее языке, «в мусорную корзину истории»³⁹.

Вопрос о публикации в студенческой «Русской филологии» протянулся до зимы 1967 г. (первый сборник вышел в 1963 г., второй — только в 1968-м). В феврале в Тартуском университете состоялось заседание редколлегии, на котором обсуждались все подготовленные сборники. Вот как это описывает Ю. М. Лотман в письме Б. Ф. Егорову от 23 февраля 1967 г.:

Сегодня была довольно мирная редколлегия, которая чуть не стоила мне инфаркта. Не передаю Вам живописных деталей, а только итоги: «Труды» прошли, хотя и с большим хаем... одновременно приняли категорическое решение убрать всех варягов (т. е. русских со стороны, не относящихся к университету. — М. М.). Пришлось воевать за Максимова! Но все же в «Трудах» отстоял я всех — и Дмитрия Евгеньевича, и Альтмана, и Котрелева, и Мандата. Не удалось отстоять Чудакову и Пастернака, хотя я и лег на пузо! *Изъяли железной рукой из студенческого сборника Горбаневскую и Мейлаха!* (курсив мой — М. М.)... Таковы наши потери... я, вспоминая былое (т. е. эпоху борьбы с космополитизмом. — М. М.), говорил, что все прошло довольно мило. Действительно — «потери наших войск незначительны»... (Ю. М. иронически цитирует сталинские лживые военные сводки. — М. М.) <...> Я голосовал против решения о механическом удалении всех «варягов», но остался в одиночестве и ничего сделать не смог⁴⁰.

Как пояснил А. Рогинский, «изъятие железной рукой» произведено было по причинам даже не идеологического порядка — при всех «антиваряжских» настроениях студенческий сборник предназначался все-таки для работ студентов факультета и в таком виде и вышел в будущем году: он включал статьи Е. Душечкиной, Св. Семененко, А. Рогинского, Л. Чертова, И. Газер, М. Ийэсте, В. Перелыгина и Т. Кустиной⁴¹. Но Рогинский и Суперфин, отнюдь не сложившие оружия, снова предложили мне сделать доклад об обэриутах, на этот раз на весенней студенческой конференции. Для тезисов доклада, которые должны были войти в ротاپринтный сборник ее материалов, решено было использовать несостоявшуюся

публикацию, разумеется, в значительно меньшем объеме, чем изначальный. Но на конференцию — может быть, она еще не именовалась «всесоюзной» — приглашались и студенты других университетов (я к тому времени был уже студентом пятого курса), а ротاپринтные сборники тезисов, по-видимому, не особенно цензурировались. Итак, в «Материалах» конференции были опубликованы, в соавторстве с неистребимым Александровым, две небольшие статьи, о Введенском и о Хармсе, к тому времени переделанные⁴², а предпоследний абзац статьи о Введенском, очевидно, перепечатанный с ошибками (смысл, однако, легко восстанавливается), был вставлен Ю. М. Лотманом (чем я, опять же, по молодости лет, был весьма недоволен). Вставка эта написана, несомненно, под влиянием идей Р. О. Якобсона (который годом позже побывал в Тарту и участвовал в Летней школе семиотики) и Вяч. Вс. Иванова⁴³:

Многие тексты А. Введенского поразительно напоминают экспериментальные тексты, к которым прибегает современная лингвистика, стремясь проникнуть в сущность проблемы значения. Подобно тому, как сущность фонологико-грамматической структуры «правильных» языков была раскрыта во многом благодаря изучению явления афазии, природа семантики требует изучения «семантической афазии», [в области] которой Введенский широко ставил эксперименты, в лингвистическом отношении чрезвычайно интересн<ые>⁴⁴.

Главное же, что в «Тезисах» были наконец напечатаны два стихотворения Введенского — раннее «Значенье моря» и, как мы думали, последнее — «Элегия»⁴⁵ (впоследствии я обнаружил у вдовы Введенского в Харьковке позднейшее, по-видимому, произведение, которому мы дали условное название, по заголовкам двух его частей — «Где. Когда»).

Эта скромная публикация, первая в истории обэриутоведения, имела огромный резонанс. «Элегия» и «Значенье моря» долго оставались единственными произведениями Введенского, опубликованными в России в новое (советское) время. «Материалы трудов студенческой конференции» немедленно привлекли внимание на Западе. По их следам в конце 60-х гг. появилось несколько обэриутских публикаций и статей, которые, как и первые статьи об ОБЭРИУ А. Александрова, напечатанные в те же годы «в дружественной Чехословакии» буквально за несколько месяцев до вторжения, имели, независимо от их достоинств, большое значение в знакомстве Запада с этим неведомым прежде движением. В частности, патриарх западного обэриутоведения Р. Милнер-Галланд уже в 1970 г. опубликовал в авторитетных «Oxford Slavonic Papers» статью об обэриутах, добавив к ней так называемую «обэриутскую Декларацию», или «Манифест ОБЭРИУ», изданную в 1928 г. в «Афишах Дома печати»⁴⁶, а в следующем году те же материалы появились в итальянском переводе⁴⁷.

Замечу, однако, что в последующих изданиях текст знаменитой «Элегии», напечатанный в «Материалах...», уточнялся по мере обнаружения неизвестных ранее рукописных источников и отличается от текстов, напечатанных в обоих подготовленных мною собраниях сочинений Введенского⁴⁸.

В «Материалах» он издан по единственной известной тогда копии, сделанной перед войной Я. С. Друскиным (возможно, с копии же Хармса). В то время я еще не побывал в Харькове, и мне еще не был известен ни черновик, сохранившийся у вдовы Введенского (о чем не знала даже она сама), ни авторизованный машинописный список, имевшийся у Л. Г. Шпет (после ее смерти, насколько мне известно, пропавший), но они учитывались при подготовке первого двухтомного Полного собрания Введенского, выпущенного в издательстве «Ардис» (1980–1984)⁴⁹. В вышедшем спустя десятилетие втором, московском издании учтен также важнейший список Н. И. Харджиева.

В перестроечные годы, когда уже существовал первый, американский, двухтомник, текст «Элегии» перепечатал оттуда в «Новом мире» В. Глоцер, выдавая это за «первую публикацию» — честнее было бы писать «моя первая публикация»⁵⁰. Хотя текст полностью заимствован из американского издания, на него он не ссылается вовсе, как будто его не существует, а о первой публикации в тартуских тезисах презрительно отзывается как о «ротационном издании», не приводя его выходных данных. Публикация в «Новом мире», подготовленная, конечно, ранее, появилась через три месяца после моего досрочного, предваряющего перестройку, освобождения из лагерей, на которое Глоцер, очевидно, не рассчитывал: осужден я был в общей сложности на 12 лет, не говоря о поражении в правах, а вернулся через четыре⁵¹. После же переиздания нашего двухтомника Введенского в Москве обозленный Глоцер по доверенности упоминавшегося пасынка-наследника в течение 17 лет блокировал переиздание книги. После ухода Глоцера в лучший мир наследник поручил А. Герасимовой подготовку нового издания, вышедшего почти одновременно в двух издательствах в Москве и Петербурге (говоря словами Хармса — «вот такие большие огурцы продают теперь в магазинах»)⁵². Там тартуское первоиздание не упоминается вовсе, но воспроизведен именно его текст, сегодня устаревший.

На следующий год (1970-й), хотя я уже стал аспирантом, я снова побывал на студенческой конференции, где сделал доклад о Хармсе, затем стал участником Летних школ по вторичным моделирующим системам, которые чаще называли Летними школами семиотики, — несомненно, самых захватывающих и впечатляющих из множества научных встреч, на которых мне когда-либо доводилось бывать. К тому времени я уже мог по-настоящему оценить уникальную личность Юрия Михайловича, в течение десятилетия одушевлявшего эти встречи, собиравшие выдающихся ученых, которые вместе с ним создавали новое научное направление. Но усилиями его коллег и учеников интересные и содержательные конференции, посвященные его имени, продолжают регулярно проводиться в Тарту, Таллине и Москве.

Вспоминая сейчас эти события, я испытываю некоторое чувство вины перед Юрием Михайловичем и Зарой Григорьевной. Стоило ли, даже при всей их благожелательности и известном интересе к сюжету, для них все же маргинальному, неопытному студенту-третьекурснику, не представлявшему себе ни того давления и трудностей, какие им приходилось преодолевать

(каждый выпускаемый сборник мог стать последним), ни их невероятной занятости, — нагружать их заботами о публикации автора, в те времена заведомо непубликабельного? И уж конечно, у меня не было никакого права даже про себя считать таковую публикацию более важной, чем та, которой она могла повредить — о «каком-то официозном Маяковском», и, пусть опять-таки про себя, обижаться на то, что печатание затягивается, а тексты урезаются.

Но так или иначе, благодаря им и упомянутым моим друзьям, «первый в истории» обэриутоведческий доклад прозвучал именно в Тарту, и там же появилась первая публикация никому не известной тогда «Элегии» Введенского, признанной сегодня одним из ключевых текстов русской поэзии XX в. На протяжении последующих 20 «драконовских лет», как и 40 предшествующих, больше ни одного стихотворения Введенского в российско-советской империи напечатано не было*.

Примечания

- ¹ Так, по крайней мере, думали в Москве и Ленинграде. Ср. в цитируемом ниже письме Д. Е. Максимова З. Г. Минц: «То, что я предлагаю (материалы об обэриутах. — М. М.), можно напечатать только в Тарту или в тартуских Записках...»
 - ² См. подробнее: Мейлах М. Б. *Oberiutiana historica*, или «История обэриутоведения. Краткий курс», или «Введение в историческое обэриутоведение» // Тыняновский сб. М., 2006. Вып. 12. С. 353–357.
 - ³ Афиши Дома Печати. 1928. № 2. С. 11–13.
 - ⁴ Введенский А. Начало поэмы // Собрание стихотворений. Л.: Л/о В. С. П. <Все-союзный Союз поэтов>, 1926. С. 14–15; Хармс Д. «Случай на железной дороге» // Там же. С. 71–72. Введенский А. «Но вопли трудных англичан...»: [«Минин и Пожарский»: Отрывок] // Костер. Л.: Л/о В. С. П., 1927. С. 23–25 // Хармс Д. «Стих Петра Яшкина» // Там же. С. 101–102.
 - ⁵ См.: Дымшиц А. С Маяковским // Октябрь. 1962. № 4. Четыре рассказа о писателях. М., 1964.
(Б-ка «Огонька». Т. 42). Перепечатано: Дымшиц А. Эвения памяти: Портреты и зарисовки. М., 1968, 1975 (с. 11–29, цит. на с. 18), 1978. Приведены четыре стиха из середины «Начала поэмы» Введенского («Спит пунцовая соломка...») и четыре начальных стиха «Случая на железной дороге» Хармса, включая знаменитую эпатажную строку «Пейте кашу и сундук», обе цитаты из сб. «Собрание стихотворений» (см. предыдущ. примеч.).
 - ⁶ Р. Д. Тименчик — М. Б. Мейлаху. Электронное письмо от 25.11.2012.
К слову, о громком провале докторской защиты Дымшица в 1941 г. отзывается в своих неоконченных воспоминаниях Ю. М. Лотман: Лотман Ю. М. Двойной портрет // Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 338.
- * Автор благодарит всех друзей и коллег — «свидетелей событий» почти полувековой давности, вместе с которыми он эти события вспоминал, работая над статьей: Б. Ф. Егорова, Г. Г. Суперфина, А. Б. Рогинского, Р. Д. Тименчика, С. Ю. Неклюдова, И. З. Белобровцеву, А. Чернову, О. М. Малевича. Автор также признателен за помощь в ознакомлении с документальными материалами Т. К. Шаховской из Библиотеки Тартуского университета, сотруднице Эстонского фонда семиотического наследия при Таллинском университете Т. Д. Кузовкиной и сотруднице Отдела рукописей Российской национальной библиотеки Н. Крайневой.

- ⁷ Турков А. Николай Заболоцкий // Заболоцкий Н. Стихотворения и поэмы. М.; Л., 1965 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 15–16; см. также с. 10, где негативно оцениваемое «Объединение реального искусства» названо «полудомашним».
- ⁸ См. подробнее, как и о многих других деталях: Мейлах М. Б. *Oberiutiana historica...* С. 382–389.
- ⁹ Там же. С. 373–374.
- ¹⁰ Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993 / Сост., подгот. текста, вступ. статья и коммент. Б. Ф. Егорова. М., 1997. С. 789.
- ¹¹ Афиша (и ее набросок) впервые были воспроизведены в нашем издании: *Введенский А.* Полн. собр. соч. Т. 1 (см. примеч. 48). Сейчас афиша хранится в Музее Ахматовой в Петербурге.
- ¹² Письма Т. А. Липавской от 20 августа 1930 г.; 28 июня и 17 июля 1931 г.; 1, 2 августа и 25 сентября 1932 г. По поводу писем Хармса самой Валентине Ефимовне, которые та перед отъездом в эвакуацию оставила на хранение Я. С. Друскину, О. М. Малевич рассказывал, что она не могла ему простить, что он их ей не вернул, заметив, однако, что если бы они ей были возвращены, то наверняка были бы сожжены согласно ее предсмертной воле вместе со всей корреспонденцией. Однако в архиве Хармса, сохраненном Я. С. Друскиным, нет не только этих писем, но и каких-либо их черновиков, какие Хармс имел обыкновение оставлять среди собственных бумаг.
- ¹³ Например: «Тамару Александровну и Валентину Ефимовну таскал за волосы» — 1 декабря 1932 г.; 24 января 1938 г. — о вечере у Липавских, куда Хармс отправился вместе с В. Е. Гольдиной, у которой был перед этим.
- ¹⁴ Д. Хармс. «Я решил растрепать одну компанию...» (в составе текста «Однажды я пришел в Госиздат», <1933–1934>), фрагмент, посвященный В. Е. Гольдиной, цитируется немного ниже; набросок Хармса: «Ревекка, Валентина и Тамара...».
- ¹⁵ Каменская В. А. О Юрии Михайловиче Лотмане — снизу вверх // Лотмановский сб. 1. М., 1995. С. 161. См. ее же: О студенческих годах: *Блоковский сб.* Тарту, 1998. Вып. 14. С. 20–29. В 9-м *Блоковском сборнике (1989, с. 11–21)* напечатан очерк В. А. Каменской и З. Г. Минц «Первый блоковский (диалог-воспоминания)» — о блоковском семинаре Д. Е. Максимова на филологическом факультете Ленинградского университета в 1945–1946 гг.
- ¹⁶ Программа «Примус». Передача третья. Телеканал «Россия» (Санкт-Петербург), 1996 г. Вопросы задает О. А. Байдина. Текст любезно предоставлен О. М. Малевичем, который, кроме того, пояснил, что В. Е. Гольдина и Т. А. Липавская (Мейер) вместе пережили несколько месяцев блокады. В. Е. Гольдина выехала из осажденного Ленинграда 12 января 1942 г., а напротив даты 3 января в ее блокадном календаре 1942 г. ее рукой помечено: «смерть Дан. Ив.» (впоследствии дата была уточнена — насколько можно верить документам никому не нужной «реабилитации», Хармс умер в тюремной психбольнице 2 февраля).
- ¹⁷ См. выше, примеч. 6.
- ¹⁸ Ю. М. Лотман. З. Г. Минц. Эпистолярный архив. 1944–1999 // *Библиотека Тартуского университета. Отдел рукописей и редких книг (КНО)*. F 135. S. 851, l. 1–2. Письмо опубликовано: Из переписки Д. Е. Максимова с Ю. М. Лотманом и З. Г. Минц / Публ., подгот. текста, вступ. заметка, примеч. Б. Ф. Егорова // *Звезда*. 2004. № 12. С. 110–144. (К 100-летию Д. Е. Максимова). Данное письмо — № 5.
- ¹⁹ К этим словам Б. Ф. Егоров делает примечание: «Очевидно, речь идет, как следует из дальнейших слов, о „продолжении“ „Ученых записок“ с публикацией неизданных материалов „авангардного“ русского иск-ва XX в.».
- ²⁰ Ср. во вступительной заметке Б. Ф. Егорова: «Сам Максимов был очень разносторонним; замечательно, например, как он горячо агитировал З. Г. Минц заняться творчеством обериутов: в шестидесятых годах к ним еще никто по-настоящему не обращался».
- ²¹ Максимов Д. О себе // Максимов Д. Стихи / Сост. и вступ. статья К. М. Азадовского. СПб., 1994. С. 34.

- ²² Письмо М. Мейлаха Ю. М. Лотману и Э. Г. Минц от 15 ноября 1965 г. // *Библиотека Тартуского университета. Отдел рукописей и редких книг (КНО)*. F 135. S. 911 (см. примеч. 18).
- ²³ Из переписки Д. Е. Максимова с Ю. М. Лотманом и Э. Г. Минц. № 14.
- ²⁴ Там же, № 15. Далее Дмитрий Евгеньевич выражает сомнение, что его выпустят в Чехословакию, что в дальнейшем подтвердилось.
- ²⁵ РО РНБ. Ф. 1136.
- ²⁶ В письме Б. Ф. Егорову от 31 июля 1984 г. См.: Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993. № 348. С. 330.
- ²⁷ Лотман Ю. М. *Анализ поэтического текста* // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. СПб., 1996. С. 99.
- ²⁸ Лотман Ю. М. Письма. 1940–1993. № 637. С. 624.
- ²⁹ Эти материалы, однако, благополучно вышли: Райт Р. «Все лучшие воспоминания...» (Отрывки из книги) / Публ. и вступ. статья Э. Г. Минц // Труды по русской и славянской филологии. IX: Литературоведение. Тарту, 1966. С. 257–287 (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 184); Семенова Е. ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский / Публ. и вступ. ст. Э. Г. Минц, коммент. И. Газер // Труды по русской и славянской филологии. IX: Литературоведение. Тарту, 1966. С. 288–306. (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та; вып. 184).
- ³⁰ Письмо М. Мейлаха Ю. М. Лотману и Э. Г. Минц от 15 ноября 1965 г. // *Библиотека Тартуского университета. Отдел рукописей и редких книг (КНО)* (см. примеч. 22).
- ³¹ Хармс Д. Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма / Вступ. ст., сост., подгот. текста и прим. А. Александрова. Л., 1988. Рец.: Кобринский А., Мейлах М. «Неудачный спектакль» // Литературное обозрение. 1990. № 9. С. 81–85; Он же. Продолжение спектакля // Там же. 1991. № 10. С. 95–98; Кобринский А., Мейлах М., Эрль В. Даниил Хармс. К проблеме обэриутского текста // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 251–258. См. также: Жаккар Ж.-Ф. Полет без полета // Русская мысль. 1989. № 8 (№ 3781). С. 11. Странно, что подобная халтура вышла и продолжала перепечатываться огромными, еще советскими тиражами при попустительстве Л. Я. Гинзбург, писавшей на рукопись книги внутреннюю рецензию. Когда Лидия Яковлевна, очевидно, не вникнув в материал, нашла нужным со мной посоветоваться, мне не хватило решительности достаточно энергично высказаться по поводу бывшего соавтора и мнимого коллеги, что было несомненной ошибкой.
- ³² Топоров В. Н. Вместо воспоминания // Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления / Сост. и ред. С. Ю. Неклюдова. М., 1998. С. 142.
- ³³ См. примеч. 22.
- ³⁴ Библиотека Тартуского университета. Отдел рукописей и редких книг (КНО). F 135. S. 851, l. 71. В публикации в «Звезде» — № 12 (см. примеч. 18).
- ³⁵ Библиотека Тартуского университета. Отдел рукописей и редких книг (КНО). F 135. S. 911.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ См. подробнее: Мейлах М. Б. Oberiutiana historica... С. 406–412. Патологические предилекции Бориса Викторова с тех пор имели продолжение: см. ниже и примеч. 52.
- ³⁸ См. примеч. 35.
- ³⁹ Поэты группы ОБЭРИУ / Общ. ред., вступ. ст., подг. текста и вариантов, примеч. (к разделам) М. Б. Мейлаха. СПб, 1994.
- ⁴⁰ Лотман Ю. М. Письма. № 207. С. 101.
- ⁴¹ Русская филология: Сб. студенч. науч. работ. Тарту, 1967. Вып. 2.
- ⁴² Александров А., Мейлах М. Творчество Даниила Хармса. Творчество А. Введенского // Материалы XXII науч. студенч. конференции. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту, 1967. С. 101–109.

- ⁴³ Вслед за статьями Р. О. Якобсона 1941 и 1953 гг. в 1956 г. была опубликована его влиятельная работа об афазии в связи тем, что он называет метафорическим и метонимическим полюсами языка: Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Jakobson R. and Halle M. Fundamentals of Language. The Hague: Mouton, 1956. В России проблемами афазии в ракурсе лингвистики занимался Вяч. Вс. Иванов. См.: Иванов Вяч. Вс. Лингвистика и исследование афазии // Структурно-типологические исследования: Сб. статей. М., 1962. С. 70–75 и др. работы.
- ⁴⁴ Александров А., Мейлах М. Творчество... А. Введенского // Материалы XXII науч. студенч. конференции. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту, 1967. С. 108–109.
- ⁴⁵ Там же. С. 109–115.
- ⁴⁶ См. подробнее: Мейлах М. Б. Oberiutiana historica... С. 370; Milner-Gulland R. R. Left Art in Leningrad: The OBERIU Declaration // Oxford Slavonic Papers, New Series, III, 1970. P. 65–75.
- ⁴⁷ Messina R. Gli Oberiuty // Rassegna sovietica. 1971. 4. P. 176–180 (там же перевод «Декларации ОБЭРИУ»).
- ⁴⁹ Введенский А. Полн. собр. соч. / Сост., подгот. текста, вступ. статья, примеч. и приложения в соавт. с В. Эрлем. Ардис: Анн Арбор, 1980–1984. Т. 1–2; Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. / Вступ. ст. и примеч. М. Мейлаха. Сост., подгот. текста, вступ. статьи и приложения в соавт. с В. Эрлем. М.: Гилея, 1993. Т. 1–2.
- ⁴⁹ См. Примечание 48.
- ⁵⁰ Введенский А. «Элегия». Публикация В. Глоцера // Новый мир. 1987. № 5. С. 213–214.
- ⁵¹ См. подробнее: Мейлах М. К публикации «Элегии» Введенского в «Новом мире» // Русская мысль. № 3781, 1989; Мейлах М. Oberiutiana historica... С. 405.
- ⁵² Введенский А. Всё. М.: ОГИ, 2010. См. рец.: Морев Г. И это «Всё» о нём // Open Space.ru-архив (10.12.2010) // os.colta.ru/literature/events/details/19123/?attempt=1; Корчагин К. Чтобы все было понятно // Новый мир. 2011. № 3. С. 180–184.

Вечер воспоминаний 2 марта 2012 г.

Лотмановский конгресс 2012 г. завершился вечером «**Вспоминая Лотманов...**», который состоялся в старом студенческом (университетском) кафе 2 марта 2012 г. Он, как и конгресс в целом, был посвящен Юрию Михайловичу Лотману и Заре Григорьевне Минц — Лотманам, как их называли друзья, а вслед за ними (про себя) и студенты; их удивительному дому, двери которого всегда были открыты и коллегам, и студентам, а также знакомым и незнакомым, приходившим поделиться своими радостями и горестями, научными идеями или просто нуждавшимся в человеческом тепле, которого всегда и на всех хватало. Вечер был посвящен Тартуской школе, которую они создали и которая, благодаря заложенному ими импульсу, существует до сих пор.

Чем больше проходит времени после ухода из жизни Юрия Михайловича и Зары Григорьевны, тем драгоценнее становятся самые малые подробности всего того, что их окружало и было с ними связано. Именно поэтому составители «Лотмановского сборника» решили опубликовать воспоминания, прозвучавшие на вечере. Несмотря на краткость и камерный характер, они, как нам представляется, смогли передать нечто такое, что не должно быть утрачено.

В зале присутствовали родные (сыновья, внуки, правнуки, племянницы), коллеги и бывшие студенты Лотманов, знавшие их в течение нескольких десятков лет, а также те, кто в силу своего возраста никогда их не видел, но лотмановский дух всех объединил. Удивительную атмосферу вечера все желающие могут сами почувствовать, посмотрев видеозапись, сделанную телевидением Тартуского университета: <http://www.utv.ee/naita?id=9322>.

Ниже публикуются тексты выступлений всех участников в том порядке, как они прозвучали на вечере. Транскрипты сделаны по видеозаписи с некоторыми сокращениями и авторизованы теми выступавшими, которые пожелали это сделать.

Лариса Найдич (Иерусалим, Hebrew University), дочь Л. М. Лотман

Я помню Юрия Михайловича и Зару Григорьевну, дядю Юру и тетю Зару, так же давно, как помню себя. Всегда их приезд [в Ленинград] был счастьем, был большой-большой радостью. Как Цветаева говорила, что Пушкин — это веселое слово, так для меня дядя Юра и тетя Зара — это веселые слова. Несмотря на то что много страданий на их долю пришлось, все равно это счастье, это радость, это веселье.

Приезжали они всегда с подарками и детям дарили иногда очень существенные подарки, иногда мелочи, но всегда это было очень большим счастьем. Это и было их целью — доставить радость детям. Самые ранние подарки, которые я помню, — это книги, и на книгах были надписи, иногда просто дата, иногда подпись. А были и такие счастливые моменты, когда мы гуляли по Невскому. Самый счастливый момент, наверное, был, когда Юрий Михайлович рассказывал в Эрмитаже о картинах. Это забыть невозможно, это был замечательный рассказ. Юрий Михайлович водил меня по Невскому, заводил в разные магазины и спрашивал, чего мне хочется. Я тогда собирала открытки, и он мне покупал открытки — не только серьезные репродукции художников, но и веселые.

А еще у него был какой-то ореол бодрости, радости и мужества. Юрий Михайлович меня учил, что не нужно ничего бояться. Когда я уже была довольно взрослая, то он сказал: «Знаешь, ты очень часто начинаешь фразы со слов „я боюсь“. А чего, собственно говоря, бояться? Человек вообще не должен бояться, бояться нечего. Ну что бояться смерти, все равно же мы все умрем. Так что бояться?» Правда, он подумал и сделал такое примечание: «Но если есть дети, тогда есть чего бояться. Можно бояться за детей, а если детей нет, то и вообще бояться нечего».

Он говорил мне, что нужно быть веселее, не нужно бояться, не нужно быть мрачной, и часто спрашивал: «А почему ты такая мрачная, почему ты такая усталая?» И я говорила: «Мне нужно еще так много прочесть, у меня целый список по фонологии». А он мне отвечал: «Вот будет такой большой могильный камень, и будет на нем написано: „Прочла еще одну статью“». И вообще сказал: «Вот посмотри, какой я веселый. На меня каждый день пишут доносы, а я такой веселый».

Еще для меня Юрий Михайлович был человеком, который все умел. И так для меня сложился образ мужчины. Мужчина — он бодрый, он ничего не боится и все умеет. У меня была такая иллюзия, что он все умеет. Например, он к нам один раз пришел, а у нас не работала лампа, и он стал ее чинить, и пока он эту лампу не починил, не сел за стол. И ему все говорили: «Бросьте эту лампу, мы лучше поговорим», — а он ответил: «Нет, я должен починить. Как это я не сумею?!» Человек — филолог, и умеет все. И у меня была такая иллюзия, сложилось такое представление, что таким и должен быть мужчина.

Я только упомяну одну из последних моих встреч с Юрием Михайловичем. Когда ему исполнилось 70 лет и его родственники были за границей, как он сказал, «чтобы принимать лавровый венок» (потому что праздновалось его 70-летие), а он очень сильно заболел. Ему стало очень плохо (он задыхался), и мне пришлось везти его в больницу. Но потом ему стало лучше. И у меня возникла такая иллюзия, что не я везу умирающего старика в больницу, а что сильный, мужественный мужчина везет меня и заботится обо мне. Когда мы уже приехали и ему стало лучше, он позвал врача и сказал: «Эту даму нужно отвезти домой, потому что она Тарту не знает».

Тогда мы победили, тогда ему стало лучше. И вот если я бы написала этот эпизод, как я тогда везла его в больницу, я бы это назвала «счастливый

день». Потому что было ощущение невероятного счастья: что ты рядом с таким человеком, этот человек тебя защищает, и ты испытываешь, несмотря на все, радость.

Юрий Фрейдин (Москва, Мандельштамовское общество)

Я оказался в Тарту тогда благодаря Г. Г. Суперфину (и думаю, что не я один). Я имею в виду студенческую научную конференцию 1966 г. В ней участвовали <Г. Г.> Суперфин, <А. Б.> Рогинский, <В. М.> Живов, <Н. В.> Перцов, Лена <Е. Г.> Рабинович, присутствующий здесь <М. Б.> Мейлах, который тоже мог бы все это, по-видимому, рассказать... И это я еще не всех вспоминаю. А кроме того, и сам сборник трудов этой конференции, как мне потом объяснил Суперфин (я этого тогда еще не понимал), был уникален тем, что там впервые и на много лет впервые в Советском Союзе была упомянута «Четвертая проза» О. Э. Мандельштама. Об этом еще долго нельзя было совсем ничего говорить. Кроме того, Миша Мейлах там напечатал несколько текстов А. И. Введенского, среди них — знаменитую «Элегию»¹.

Очень интересно, как Юрий Михайлович вел эту конференцию. Он не сидел в президиуме, но реагировал почти на каждое сообщение какой-нибудь репликой. И реплика была вот то, что называется, «в точку», более того, она, как правило, была еще и «в перспективу». Я там рассказывал, как устроен ход ассоциаций в стихотворении О. Э. Мандельштама «Слух чуткий парус напрягает...». Когда я закончил, Юрий Михайлович встал и сказал, что это как у Пастернака:

По стене сбежали стрелки.
Час похож на таракана.
Брось, к чему же бить тарелки,
Бить тревогу, бить стаканы?

Да, сказал я, это так, там много таких и подобных таким конструкций.

На конференции тогда был куратор, присылались кураторы от Министерства культуры, как правило, университетские московские преподаватели, в этот раз был доцент <К.> Цуринов, который выступил с заключением по моему сообщению: «Вот, мальчик очень интересно разобрал стихотворение, образовалась масса деталей — ну, как часы. А собрать дальше он не может, часы не пойдут». В этом зале, где это происходило, стояли большие напольные часы, и они стали бить. Все засмеялись, но Цуринов не заплакал².

На следующий год, наверное, уже летом, я снова приехал в Тарту, уже безо всякой конференции, и Гарик или Сеня (не помню точно) привели меня в гости к Юрию Михайловичу. Там были растущие ребята Миша и Гриша, и я Юрию Михайловичу рассказывал свои идеи про композицию разных поэтических текстов. Он сказал: «Все это интересно, но на самом деле почитайте „Основы фонологии“ Н. С. Трубецкого». Я не помню кто, Сеня

или Гарик, спросил: «А ему ничего, не трудно будет?» — имея в виду меня. «Ничего, пускай читает», — ответил Юрий Михайлович.

Остальные встречи не были такими диалогами, более или менее содержательными, хотя нам случалось в разных ситуациях перебрасываться репликами. Меня всегда совершенно потрясала быстрота сообразительности Юрия Михайловича. По-моему, это был один из самих *быстроумных* известных мне людей.

Как-то мы с Виктором Давидовичем Левиным разговаривали про Юрия Михайловича, с которым он был очень неплохо знаком. На мой вопрос о том, как сочетаются у Юрия Михайловича занятия XVIII веком, XIX веком, семиотикой, структурализмом, он [Левин] мне ответил, что он тоже спрашивал у Юрия Михайловича, и ему Юрий Михайлович сказал: «Не мешайте мне стоять на голове». И мне это кажется типологически чрезвычайно важным, потому что, действительно, стоя на голове, очень многие вещи начинаешь видеть по-другому. Это действительно такой совершенно новый ракурс.

В заключение скажу: когда вышли «Лекции по структуральной поэтике: Введение. Теория стиха» (1964), после чего все мы (кто понимал) «ломанулись», как сейчас говорят, в Тарту к Юрию Михайловичу, хотя бы пообщаться чуть-чуть, это для нас было совершенно колоссальный прорыв. Ничего подобного с нами ни до, ни после не происходило, хотя случалось читать и очень серьезные важные книги, но в области поэтики, пожалуй, нет.

Томас Вендлова (Йель, Yale University)

Приехал я в Тарту впервые в 1965 году, чтобы прослушать курс Владимира Андреевича Успенского «Математика для гуманитариев». Владимира Андреевича я знал, это был друг моей тогдашней многолетней приятельницы Натальи Леонидовны Трауберг, ныне, увы, покойной. Слушал курс Владимира Андреевича и заодно ходил на лекции Лотмана, поскольку я тогда читал уже «Лекции по структуральной поэтике», с той же Наташей их обсуждал, и все это на меня произвело немалое, прямо скажем, впечатление.

Мне тогда очень понравилась студенческая атмосфера Тарту. По сравнению с Вильнюсским университетом, который я незадолго до этого кончил, это было нечто другое. Были там люди, такие как Арсений Рогинский; и особенно выдающийся человек был Гарик Суперфин, которого я тоже знал по Москве.

Я бывал в Тарту потом не раз. Я был такой филолог без определенных занятий, без «службы», занимался переводами от договора к договору, старался не служить и ездил в Тарту. Ездил, поскольку из Вильнюса это было тогда довольно просто, проще, чем сейчас — ходил замечательный поезд «Минск — Вильнюс — Рига — Тарту — Таллин». Потом был с Натальей Леонидовной Трауберг на Второй летней школе в Кяэрику. Надо было сделать доклад. Наталья Леонидовна сочинила его, а я был условным соавтором. Называлось это «К топологии этических систем», и это была апология христианства. И читалось это под маркой персонологии. Причем Борис

Андреевич Успенский и Александр Моисеевич Пятигорский, которые оба занимались персонологией, сказали: «Ну, доклад как доклад — но к персонологии ни малейшего отношения не имеет».

О Кязерику можно долго рассказывать, но об этом много написано и сказано... Я помню одну такую мелочь. Там под эгидой семиотики изучались также эзотерические системы вплоть до Гурджиева. И один доклад назывался «Четвертый путь». Мы с Наташей Трауберг, несколько стесняясь своего невежества, спросили: «А что такое четвертый путь?» На что Юрий Михайлович ответил: «Ну, первый путь, второй и третий — это вы знаете. А вот это — четвертый».

Вернувшись оттуда в Вильнюс, я стал проповедовать семиотику, в которой ничего не понимал (да и сейчас плохо понимаю), писал об этом статьи и даже организовал в Вильнюсском университете семиотический кружок. Потом он перешел в ведение Кястутиса Настопки, теперь известного вильнюсского профессора. Гораздо позже из кружка образовался Вильнюсский семиотический центр.

Мы тогда с Юрием Михайловичем переписывались. Я думаю, что в его архиве, вероятно, найдется письмо, где я писал об этом основанном мной кружке и жаловался, что меня могут съесть муравьи. Это была отсылка к сказке Салтыкова-Щедрина «Орел-меценат», которую я процитирую:

Первою жертвою нового веяния пал дятел. Бедная эта птица, ей-богу, не виновата была. Но она знала грамоте, и этого было вполне достаточно для обвинения.

— Знаки препинания ставить умеешь?

— Не только обыкновенные знаки препинания, но и чрезвычайные, как-то: кавычки, тире, скобки — всегда, по сущей совести, становлю.

— А женский пол от мужского отличить можешь?

— Могу. Даже в ночное время не ошибусь.

Только и всего. Нарядили дятла в кандалы и заточили в дупло навечно. А на другой день он в том дупле, заеденный муравьями, помер.

Вот такими намеками мы с Юрием Михайловичем изъяснялись. Он тоже писал мне письма с некоторыми намеками. Это есть в моем архиве в Вильнюсе, в Институте литовского языка и литературы. На самом деле все было не так страшно, никакие «муравьи» меня особенно не ели. А Юрия Михайловича ели, это правда. Меня даже пригласили в Тарту прочесть обзорный курс литовской литературы от ее начала до наших дней, что я и сделал. Тогда я и познакомился с Романом Тименчиком, с Мариэттой Омаровной Чудаковой и с другими ныне знаменитыми филологами, тогда еще начинающими.

Потом стал писать у Юрия Михайловича диссертацию. Темой избрал Балтрушайтиса — это русский поэт-символист, современник Бальмонта, Белого, Блока, который был полузапретным, потому что в межвоенный период он был послом независимой Литвы в Москве и даже деканом дипломатического корпуса как самый старший (и еще потому, что он в Москве

всех знал). Он был приятелем не только Бальмонта или Белого, но и Мандельштама, которого пытался спасти в 30-е годы, но было уже поздно. Он был и приятелем Марка Шагала, которому помог вывезти картины за границу, пользуясь своим дипломатическим статусом. Я прочел доклад о нем в Тарту, в основном о его биографии. И помню, Лотман сказал: «Какой необычайный господин! О нем надо бы написать книгу в [серии] „Жизнь замечательных людей“». Я писал диссертацию о его поэтике, но из этой диссертации ничего не получилось — по трем, наверно, причинам. Причина первая в том, что Балтрушайтис был довольно чужд моим вкусам, которые определялись скорее акмеистами и Пастернаком. Но это было еще полбеды. Вторая причина в том, что я никак не мог себя заставить сдать кандидатский минимум по марксизму-ленинизму — не мог, с души воротило. И третья — в том, что я с 1970 года уже пошел в открытые диссиденты. Стало довольно безнадежно считать, что в этом состоянии возможно защититься.

Все эти годы я странствовал между Вильнюсом, Тарту и Питером, иногда жил в Тарту (иногда даже подолгу). Юрий Михайлович по крайней мере два раза был в Вильнюсе, один раз вместе с Зарой Григорьевной. Я им показывал город. Помню, показывал караимский музей в городе Тракай. Караимы — это, как считают многие, прямые потомки хазар. А Юрий Михайлович, увидев караимские древности, сказал: «Это, в общем, половцы, вот они кто».

Ситуация Московско-Тартуской школы тогда [в 1960–1970-е годы] была амбивалентной. С одной стороны, на нее нападали идеологи старой закваски и молодые черносотенцы, а с другой — работы Тартуской школы настолько уже гремели в мире, что непонятно было, то ли это запрещать, то ли объявлять славой и гордостью советской науки. И Юрий Михайлович однажды мне сказал: «Я очень боялся, что структурализм могут превратить в официальное направление. Но, к счастью, этого не произошло. Продолжается драка, но это как бы драка во сне: с одной стороны, очень страшно, с другой стороны, ты чувствуешь, что это всего лишь сон».

Я копался тогда в лотмановской библиотеке. Помню, в частности, взял там почитать знаменитую в то время книгу Белинкова о Тынянове. Ни Юрию Михайловичу, ни мне эта книга особо не понравилась. Юрий Михайлович сказал: «Видите ли, это другой жанр. Это не научный труд, это листовка, — и как листовка это неплохо».

Часто заходила речь о французском структурализме. Дело в том, что одним из столпов французского структурализма был Алжирдас Жюльен Греймас, на самом деле это был Альгирдас Юлиус Греймас, литовский эмигрант 1944 года и такой, по литовским меркам, «сменовеховец», он не брезговал контактами с людьми в Литве. Он даже потом был приглашен в Литву, прочитал несколько лекций, имел совершенно безумный успех. Мы говорили, что на его лекции собирается примерно столько людей, сколько на похороны Сталина. Понять никто ничего там не мог, но тем не менее слушали с большим патриотическим подъемом — что вот литовец, а во Франции знаменит. Греймас, кстати, нам говорил, что коммунизм надо критиковать не справа, а слева, вот тогда есть надежда с ним справиться. Вооб-

еще диссиденты во Франции, как известно, были диаметрально противоположны нашим диссидентам: они воевали не с коммунизмом, а с капитализмом, доходя до прославления китайской культурной революции, потому что это — деконструкция всех и всяческих систем. И Лотман мне показывал французские журналы с какими-то суперавангардными их текстами и говорил: «Если это — семиотика, я не хочу этим заниматься». И однажды с каким-то даже ужасом заметил, что они все-таки какие-то багровые. Но Греймас его интересовал. Юрий Михайлович сказал, что держит его «Структурную семантику: поиск метода» у постели и читает по одной главе перед сном. Но это нелегкое чтение. Дело в том, что очень трудно выразить мысль с абсолютной точностью, а Греймас именно этим занимается.

Как все знают, очень популярным в те годы был Станислав Лем, польский писатель, идеи которого как-то смыкались с семиотикой, или нам казалось, что смыкаются. Лем был явным оппозиционером, как в те времена каждый приличный человек, тем более в Польше. И Юрий Михайлович мне рассказал замечательный анекдот. Лема в Москве спросили:

— Что вы скажете о Советском Союзе?

— Это — кибернетическая система с нарушенной регуляцией.

— А что такое Китай?

— Это — ультраустойчивая система с асемантической регуляцией.

— А что вы скажете о Польше?

— А в Польше, — сказал Лем, — эти сволочи просто хотят удержаться у власти.

Мы с Натальей Трауберг перевели работу Лема, где он анализировал и одновременно громил роман А. Роб-Грийе «Дом свиданий», и попытался его пристроить в какой-нибудь из семиотических сборников. Но Лотман забраковал. Он сказал: «Это реакционная вещь», — то есть недостаточно почтительная к литературным экспериментам.

Однажды, будучи в Тарту, я зашел к Лотману на улицу Кастани, не позвонив предварительно — что случалось в то время у нас. Он открыл дверь, но сказал, что принять меня не может, и спустя некоторое время я услышал, что у него именно в это время шел обыск. Как ни странно, меня не задержали, хотя при обыске это, как правило, делалось. Потом мне Юрий Михайлович подробно рассказал, что обыск тогда коснулся всего города, что какого-то студента обвинили, что он шел на демонстрацию с плакатом, на котором ничего не было написано. Это согласно тогдашнему анекдоту: а чего писать, и так все понятно. В Таллине говорили, что это был как раз Гарик Суперфин, но Суперфин это резко отрицает.

Квартиру Лотмана обыскивали семь сотрудников, которые страшно утомились, потому что надо было просмотреть большую библиотеку и десять тысяч архивных единиц. Юрий Михайлович сказал: «Как ни удивительно, ничего противозаконного не нашли — кроме старообрядческих книг и статьи о взаимоотношении грамматических форм у Мандельштама». Именно, кажется, тогда был отчислен из университета Гарик Суперфин, положение которого было и до того довольно шатким. И Лотман мне сказал: «В чем скрытые причины, станет ясно только тогда, когда выйдет 398-й том „Лите-

ратурного наследства“ под заглавием: „Суперфин и его время“. Знаете, как «Федор Эмин и его время», а «его время» — это Екатерина II и тому подобные более мелкие личности.

Крайности и эксцентризм тогдашних молодых семиотиков очень соответствовали моим радикальным тогдашним взглядам, и я пришел в полный восторг, когда в одном тартуском сборнике была напечатана работа — как я только что узнал, Михаила Лотмана: анализ творчества малоизвестного эмигрантского поэта Годунова-Чердынцева — это герой романа «Дар», и стихи его написаны Набоковым, естественно. То есть это был анализ Набокова под другим именем. Упомянуть имя Набокова было, конечно, невозможно.

Лотман с этим, конечно, боролся, но боролся скорее юмористическими средствами. Например, предложил в сборник статью о Брюсове, в которой приводились намеки на то, что Брюсов, во-первых, был агентом охраны, а во-вторых, там приводилось якобы новонайденное его стихотворение, пародийное, с замечательной гаммой красок: «Красный, желтый и лазурный, заалел закат пурпурный». Составители сборника вроде бы в это поверили и начали печатать...

Еще помню разговор об огромной статье А. М. Пятигорского и М. К. Мамардашвили «Три беседы о метатеории сознания»³. Лотман у меня спросил: «Сколько вы поняли в этой статье?» Я честно ответил: «Примерно тридцать предложений». Лотман сказал: «Ну, вы и чемпион!»

Очень любопытны были мне всегда воспоминания Юрия Михайловича о войне. Как-то он заметил: «Драп⁴ — это нечто реальное, а вот наступление — это предмет метафизический, это заполнение вакуума. Нашему взводу на Кавказе сдались 20 румын. Просто подошли к костру и стали вместе с нами греться. Не сбросили даже винтовки, не сказали „Гитлер капут“. Нашему командиру, который таким образом взял множество пленных, дали орден Кутузова».

В последние годы жизни в Советском Союзе я в Тарту уже не ездил, и когда эмигрировал, я Лотману уже не писал. Но обнаружилось в Таллине одно мое письмо из эмиграции, без каких-либо намеков и опасных тем. Но потом уже не писал, потому что я был заклеен специальным указом Верховного Совета как «враг народа». Простите, что я говорю о себе любимом, но я очень горжусь тем, что из всего около сорока тех, кто был лишен советского гражданства специальным указом Верховного Совета, я — девятый, то есть еще в «первой десятке космонавтов». Первой была Светлана Аллилуева, ее, покойницу, назвали (простите) «Лайка», а потом уже пошли «космонавты»: Солженицын — Гагарин и т. д., и вот я еще в первой десятке, а потом уже разная «мелюзга», типа Ростропович, Любимов, Аксенов. Так вот, поэтому я Лотману не писал.

Однако 27 июня 1991 года мне удалось с ним встретиться в последний раз. И страна уже разваливалась, хотя официально прибалтийские страны были признаны независимыми только через два месяца. Тогда я был формальным президентом так называемой AABS (Association for the Advancement of Baltic Studies). Там избирались президентами поочередно

эстонец, латыш и литовец. Причем эти выборы носили чисто советский характер: выдвигался один кандидат, который обязательно проходил. И вот подошла пора выдвигать литовца. Литовцев, кстати, там было очень мало, преобладали латыши. Эстонцев тоже немного, но там был Рейн Таагепера, многим здесь известный человек, который тоже был одно время президентом. Уже были такие времена, что мы решили поехать в наши собственные страны и завязать связи с учеными в Прибалтике. Из Риги через Валгу поехали в Таллин, в Тарту я отстал от коллег, извинился, что я хочу в Тарту посетить Юрия Михайловича. Мне сказали, что он серьезно болен, но дали адрес на Лаулупео. Он говорил еще живо и бодро, хотя выглядел плохо. Помогали ему студенты, ибо Зары Григорьевны уже не было на свете. Мы довольно долго беседовали за чашкой чая.

Я процитирую десятка два его фраз из своего дневника: «Я кончился, когда умерла Зара Григорьевна, к счастью, она не успела понять, что умирает. До этого у меня была легкая эмболия, следствие рака почек, ну, вырезали почку, ну, стал забывать имена, ну, побывал на той стороне, ничего особенного. Когда выздоравливал, потерял время, но его заменило пространство. Я как бы находился в огромном зале, наполненном всеми людьми, которых знал в жизни, вы тоже там были». Он действительно подзабыл имена и названия, особенно географические. Но не было ни малейших признаков того, что он «кончился». Сохранились и легкость речи, и шутки, и анекдоты из военных времен, и проекты будущих поездок (он хотел встретиться, например, в Вильнюсе с тем же Греймасом). А главное — нетронутым осталось интеллектуальное любопытство и то, что Ю. Л. Фрейдин назвал «быстроумием».

Прочитирую из дневника слова Юрия Михайловича: «Я сейчас занимаюсь сознанием животных. Животные, в общем, движутся по кругу, то есть волки никогда не съедят всех мышей и зайцев. Если равновесие нарушится, оно восстановится путем уменьшения рождаемости или еще как-нибудь. А человек движется по прямой, при этом разрушая мир вокруг себя, возможно и даже вполне возможно, он тоже идет по кругу, только очень большому, но нам этого знать не дано, мы наблюдаем линию не извне, а изнутри, поэтому у нас нет языка для ее описания. Так что человечеству, на мой взгляд, на большом отрезке ничего хорошего не предстоит. Но на малом отрезке дела сейчас складываются неплохо. Прибалтика, конечно, отделится, и дай ей Бог. Многим кажется, что наступит хаос. Это потому, что мы всегда видим только прошлое, для будущего тоже нет языка. А хаос, возможно, и не наступит».

Еще цитата: «Очень люблю Бродского, особенно его ранние эмигрантские стихи, трагически великолепные. Я его встречал два раза, в первый раз он приходил ко мне мальчиком и удивлялся, что у меня так много книг⁵. Он и тогда писал превосходно. Второй раз виделись недавно за границей, ему вручали какую-то очередную премию. Странно, бывают мгновения, когда он — Пушкин, а в следующее мгновение — обыкновенный еврей. Впрочем, и Пушкин наверняка бывал то Горацием, то просто пьяным Пушкиным. И не обиделся бы, если бы ему это сказали».

Мы прошли до вокзала. Лотман сказал, что, как ни странно, на этом небольшом пространстве прошла вся жизнь, и только под конец ему удалось увидеть мир, особенно Италию. Он ее узнал почти всю, кроме угла, где Генуя, северо-западного угла. И сказал тогда кстати (это к семиотике поведения): «Лучше всего городок Аквила (L'Aquila). Девочки, молитвенно сложив ручки, там идут в церковь, а мальчики кружат вокруг них на мотоциклах. Потом девочки, молитвенно сложив ручки, выходят из церкви и вдруг прыгают к мальчикам на мотоциклы и уезжают с бешеной скоростью». Вот, собственно, последняя встреча.

Через два года я читал студентам курс введения в русскую семиотику, мы много читали Лотмана и о нем говорили. Перед самой лекцией я узнал, что его не стало, студенты почтили его память вставанием.

Юрий Цивьян (Чикаго, University of Chicago)

Лотман «назначил» меня своим соавтором в 1982 году в Резекне на первых Тыняновских чтениях. Разница между нами была где-то 30 лет. Меня поразило тогда и поражает до сих пор, что, в отличие от большинства из нас, ныне стареющих, Лотман не замыкался в капсулу возраста и пола. Так построена университетская система, что она консервирует феодальные отношения, а Лотман их очень просто нарушал. Нарушал возрастную и гендерную иерархию, когда хотел.

История нашего соавторства (а мы написали маленькую книжку и большую статью⁶) такова: мы писали в разных городах, встречались время от времени, чтобы обсудить написанное. Помню, как это началось. Приехал я на первые Тыняновские чтения, совсем еще молодым человеком. Меня попросили Мариэтта Омаровна Чудакова и Евгений Абрамович Тоддес рассказать что-нибудь о кино, потому что я был тогда, кажется, единственным им знакомым киноведом. Много рассказать про кино я не мог, вместо этого привез на Тыняновские чтения немой фильм 1927 года, сценарий которого в свое время написали Юрий Тынянов и Юлиан Оксман⁷.

Я показал этот фильм, которого Ю. М. раньше не видел. Фильм назывался «СВД», «Союз великого дела», историческая костюмная драма из XIX века. Лотман был потрясен, подошел ко мне и сказал: «Что вы знаете об этом фильме?» Я говорю: «Ничего, кроме того короткого введения о его создателях, которым я предварил показ». Он говорит: «Это — поразительный фильм, так как все, что в нем сказано о декабристах, полная липа». Помню, я удивился: сказано это было без осуждения, даже скорее с восхищением. Тогда Лотман пояснил. Он сказал: «Поразительно то, что этот сценарий создали люди, знавшие о декабристах решительно все. Оксман и Тынянов специально изучали эту эпоху. И вот посмотрите, они глядели друг другу в глаза, написали сценарий, в котором с точки зрения истории нет ни слова правды. И не поможете ли вы в этом разобраться?»

Мы разобрались, как умели. Мы разобрались — и получилась статья о том, что нет единого подхода к исторической истине, что наш взгляд на историческую эпоху определяется теми средствами, которые мы выбираем.

Как считал современник декабристов, немецкий историк Леопольд Ранке, у каждой исторической эпохи свой доступ к Богу. То же можно сказать о жанрах повествования. Что есть историческая истина? Когда Оксман и Тынянов выступают в роли историков, истина — одно, а когда они же пишут об этой истории сценарий, истиной оказывается другое. Истина относительна и зависит от семиотического канала. Преобразив историю в киномелодраму, Тынянов и Оксман не предали историю, они остались историками через кино. Ведь мы не смотрим сверху вниз на Тынянова как автора исторических романов.

И вот все это мы написали. Получилась статья под названием «Жанр мелодрамы и история», которую Ю. М. предложил закончить следующими словами: «В руках историка киноязык оказывается средством проникновения в прошлое: история не только сложна, но и проста, и даже примитивна. С одной стороны, являясь как бы созданием гениального мастера, она проясняется в сложнейшей ткани конгениального художественного текста, с другой — она отливается в формы примитива и именно через штампы массового сознания познается. Тынянов — историк-документалист, Тынянов, воссоздающий историю с помощью тончайшей ткани художественного повествования, и Тынянов, познающий историю, переводя ее на язык [кино] примитива, — одно лицо. Это лицо — Эдип перед сфинксом Истории».

Статью об «СВД» мы писали вместе, но каждый в своем городе. Я жил тогда в Риге, он — в Тарту. Что означало в восьмидесятые годы работать совместно, но при этом по переписке? Тогда не было интернета, почте мало кто доверял, а доверяли оказиям, то есть друзьям, которые курсировали между городами. Двое из моих знакомых тогда чаще других курсировали между Ригой и Тарту — рижанин Роман Давидович Тименчик, который уже тогда собирался защищать здесь диссертацию, и Мария Борисовна Плюханова, которая была здесь аспиранткой, но ее семья и дом были в Риге. И вот мы с Лотманом писали эту статью по частям и передавали друг другу эти части, черновики, то через него, то через нее. Помню, я волновался (еще бы!), понравится ли Лотману мой очередной текст, и попросил сразу же передать его мнение через Рому или через Машу, с такой, на всякий случай, оговоркой: если понравится, то лучше через Машу, а если нет, то через Рому. Так я провел в жизнь открытый нами с Лотманом закон: всякой истине — свой семиотический канал.

Роман Тименчик (Иерусалим, Hebrew University)

Я не буду предаваться воспоминаниям, я хочу поговорить про Зару. Во-первых, потому что здесь есть очень много людей, которые видели ее ежедневно, а не урывками и наездами, как я. Во-вторых, потому, что если бы я стал вспоминать, то, знаете, как говорят в плохой литературе: «и тут его голос предательски задрожал». Тем более что я в минувшие дни урывками занимался в архиве Юрия Михайловича и Зары Григорьевны, ну и как говорится: *и все бывшее...* Поэтому я бы выступил немножко в другом жанре, в том жанре, которому нас научила (переучивая — по сравнению с тем,

к чему мы привыкли в школе и на младших университетских курсах) Зара Григорьевна (речь идет о 1964 году, когда я впервые приехал в Тарту): главная задача историков литературы двадцатого века и главное направление — найти документ. Вычислить документ, найти документ, опубликовать его с комментариями. И сейчас я хотел бы такую устную публикацию одного документа осуществить, с небольшим комментарием.

В архиве Лотманов есть конверт письма покойной, уже тогда близкой к своему концу Елены Михайловны Тагер. На этом конверте (он лежит в другой единице хранения, там, где письма Тагер) Зара Григорьевна во время Блоковской конференции 1962 года писала записки, видимо, сидящему рядом с ней в президиуме Юрию Михайловичу. Ответов Юрия Михайловича на этом конверте нет, видимо, он отвечал ей жестами или как-то мимикой. Это обычный листок бумаги, конверт, исписанный с четырех сторон. Например, много раз написана фамилия Столович, еще какие-то фигуры, а также написано, что хорошо бы после конференции устроить банкет. Видимо, получив ответ на эту фразу, была нанесена другая: «Деньги бы попросить у ректора», восклицательный и вопросительный знак. И как завершение этого диалога было написано: «Я просто очень рада конференции». «Очень рада» подчеркнуто. «Это очень большое дело» — «очень большое» подчеркнуто. «Вот тут-то я и уверовала в мессианскую роль Васюков, они же чухонские Афины» — про мессианскую роль я бы и хотел сказать. Этому документу ровно 50 лет — 1962 год. За эти годы из подготовки первого Блоковского сборника, из семинара Зары Григорьевны по XX веку выросла целая отрасль русской историко-литературной науки — изучение литературы XX века.

Теперь, когда мы смотрим документы того же времени, когда мы смотрим в архиве, только диву даешься... Как сказал поэт: «Начало было так далеко, как робок первый интерес»⁸ — насколько мало было известно бытие культуры начала двадцатого века! Многие судьбы, имена были решительно неизвестны, узнавали друг у друга, кто что слышал. Вот есть такая переписка жены Дмитрия Евгеньевича Максимова с Зарой о том, что никак не удастся узнать, когда умер писатель Осип Дымов⁹. Что опрошены все, и даже запрашивали Глеба Струве в Америке, но и он не знает, и так далее, там десятки имен. Это была такая *terra incognita*, русская литература начала XX века, кроме А. М. Горького, В. В. Маяковского и тех, которые входили в программу. Об этих делах вид, что знают.

Я хочу сказать: теперь посмотрите, как расцвела за полвека эта дисциплина.

Мариэтта Чудакова

(Москва, Литературный институт им. А. М. Горького)

Я впервые попала в Тарту в феврале 1965 года. Мы с Александром Павловичем [Чудаковым] были тогда начинающими авторами, хотя я уже защитила за полгода до этого диссертацию. Начинали печататься в «Вопросах литературы» и в «Новом мире». Мы напечатали совместную большую

статью в «Новом мире», во втором номере за 1963 году. И в «Новом мире» было решено предложить мне написать рецензию на тартуские «Ученые записки». Я их представляла примерно, мне дали еще дополнительные сборники. Я уже знала, что начинается происходить вокруг Тарту, и поняла, что нужно и очень важно что-то сделать. Многое зависело от печатания отзыва в центральной прессе.

Я написала рецензию. Ситуация у тартусцев была столь серьезная, что я, в отличие от привычных моих действий, тут посчитала: необходимо, чтобы рецензию посмотрел сам Юрий Михайлович и сказал, как говорится, «в ту ли степь». Я позвонила ему и договорилась о приезде. Поехала с версткой, журнал был ежемесячный, и было еще некоторое время. Я приехала в Тарту в феврале, дала им прочитать, им все понравилось. Я назвала рецензию «По строгим законам науки», а Юрий Михайлович сказал: «Вообще-то ничего такого строгого у нас нет». Тем не менее я оставила это название. Но в одном или двух местах он сказал, что он бы насчет строгости смягчил слегка. А потом добавил, что Зара Григорьевна просит: хорошо бы отметить, что вы публикуете у нас письмо А. А. Фадеева к Е. С. Булгаковой после смерти М. А. Булгакова. Я знала это письмо, хотя еще не занималась Булгаковым, не поступила в отдел рукописей¹⁰. Но я в мягкой форме отказалась печатать. Для меня слишком много было накручено вокруг Фадеева для того, чтоб вот так поднимать это письмо. Юрий Михайлович говорит: «Для нас это важно, понимаете, в *таком вот* смысле». Я говорю: «Я понимаю, Юрий Михайлович, тем не менее я не хотела бы его упоминать».

Тогда же я сказала Юрию Михайловичу, что пишу книгу о М. М. Зощенко в стол¹¹. Пишу урывками, хотя побывала уже в Ленинграде, поговорила с Верой Михайловной Зощенко и со Слонимским и т. д., собрала много материала, много мыслей, пишу ночами, обрывками, и что муж отпускает меня от маленького ребенка на девять дней в Дубулты — написать суть, основное изложить. Он сказал: «Очень хорошо, вы напишите суть вашей книги. А я устрою в сентябре, в этом же году юбилей¹² — специальное заседание кафедры, посвященное юбилею Зощенко. Вы приедете и сделаете большой доклад. Все заседание будет посвящено только вашему докладу — вот то, что вы там в Дубултах напишете». Что, собственно, и произошло. Тогда никто о Зощенко не собирался никаких юбилейных заседаний проводить, поскольку постановление не было отменено¹³. Кто хотел, его изучал, а кто нет, но отменено оно не было. Поэтому это был абсолютный выход за грани реальности — заседание кафедры, посвященное поэтике Зощенко.

Я приехала с огромным текстом, и полтора часа меня слушали. И там я познакомилась со студентами, с [Гариком] Суперфином и Сеней Рогинским. Я приехала с Александром Павловичем вместе, они познакомились. Юрий Михайлович, видимо, просто под впечатлением, говорил возвышенные слова о моем докладе и о его роли в дальнейшей научной работе, а мы только переглядывались и были более чем смущены.

В 1965 году я попала на лекцию Владимира Андреевича Успенского и увидела вживую, как семиотика прививается к тартуским «Ученым запискам» и вообще к Тарту. Я увидела научный блеск Владимира Андреевича,

увидела их высоконаучные и в то же время замечательные человеческие отношения с Юрием Михайловичем. Это явление Владимира Андреевича Успенского, как бы из Москвы сюда приносящего то, что потом называли Московско-Тартуской семиотической школой (он первый, по-моему, все-таки был). Тут был высокий градус научной умственной жизни на его математических лекциях, и сразу как-то многое усиливалось. Вот такой был набор: Юрий Михайлович, Зара Григорьевна и плюс еще Владимир Андреевич.

В 1967 году я была на втором Блоковском симпозиуме. К тому времени для меня уже был совершенно ясен размах, точное понимание масштаба, объема работы Зары Григорьевны по Серебряному веку. Надо понимать, что никакого «серебряного века» в советском обиходе не было, тогда были совершенно другие определения. А Зара Григорьевна была совершенным новатором во всем этом, и главное: она проворачивала массу работ, вовлекла массу людей, студентов, и все эти грандиозные замыслы, как правило, осуществлялись. Гениальные были слова Бродского: «Главное — это величие замысла». Почему это главное? Потому что если замысел потрясающий, то даже если выполнить его часть, все это будет очень большая часть, а если замысел маленький, то даже если его целиком исполнишь, это будет мало. И у Зары Григорьевны это, конечно, было.

Единственно, у нас были с ней некоторые расхождения после моего доклада. Я помню: сидели дома, и Юрий Михайлович взял мою сторону. Она спросила, почему я не употребляла слова «социалистический реализм» ни в своей диссертации, ни вообще никогда. Я ответила, что считаю это невозможным. Она говорила: «Ну почему? Например, есть А. Тодорский, есть пролетарские поэты, писатели, творчество которых можно условно называть „социалистическим реализмом“». («Социалистическим реализмом» — я даже выговорить не могу.) Юрий Михайлович на нее накинулся: «Ну что ты такое, Зара, говоришь, это все равно что сказать, вот, давайте, например, это будем условно называть непорочным зачатием. Правильно, не надо употреблять это слово, и все правильно».

В 1967 году, конечно, тут была и наука в высшей степени, и то, что сейчас почти нельзя объяснить словами, потому что само появление А. В. Белинкова с его докладом «Блок и Олеша», само его появление, значительность его пауз, слов (неважно, что он там говорил) были такие, что все чувствовали: что-то происходит необыкновенное. И даже мой менее притязательный доклад «Зощенко и Блок» — все равно суть была в том, что Блок. Собственно, за Блоком пошли. Как написал Зощенко в своей ранней повести: «Я думал раньше, что это такой подряд на богатого подрядчика. Но Александр Блок... Какой уж тут подряд?» Блок соблазнил громадное количество людей, и я по мере сил хотела это сказать. Короче говоря, там присутствовала довольно сильная оппозиционная, диссидентская составляющая, что, собственно говоря, даже и не входило в замыслы Зары Григорьевны и Юрия Михайловича. Они боялись печатать наши опусы о Зощенко, об Олеше и прочее, и правильно делали, потому что не хотели ставить под удар свои издания: надо было выбирать, что делать.

В 1982 году мы встретились на Тыняновских чтениях в Резекне, потом и в 1984 году. Первые чтения мы «проскочили». Вообще это была немислимая вещь — устроить Тыняновские чтения. Мы хотели «укрыться от твоих пашей» — где-то вне метрополии начать проводить научные чтения, так же как делалось в Тарту, перехватывая в каком-то смысле эстафету и прочее. Юрий Михайлович говорил, что еще нужны такие чтения — не только в Тарту, и очень ему эта идея нравилась. Они приехали оба с Зарой Григорьевной. В президиуме сидел секретарь горкома и не мог понять, хотя чувствовал, что что-то «не то». А что «не то»? Например, мы не употребляли слово «товарищи». Поскольку слово было полностью испоганено, то мы, не сговариваясь, обращались «дорогие коллеги». У нас не могло раздаться выражение «дорогие товарищи», это было просто невозможно. Потом как-то оглянулись окрест себя и увидели, что в партии у нас один Юрий Михайлович, вступивший на войну, как известно. Тоже специально не подбирали, но оно так как-то получилось.

Чтения эти были задуманы как чтения *о русской литературе*, именно о русской литературе. Как ни странно, по русской литературе специальных чтений не было, а я считала, что русская литература заслуживает особых чтений.

Так вот, на Вторых Тыняновских чтениях уже все сгустилось. И нам потом уже запрещали дальнейшие, но мы сумели из этого вывернуться. Уже присутствовал один из секретарей Союза писателей из Москвы (они нам как бы помогали — в связи с Вениамином Александровичем Кавериним, давали даже деньги), он сидел уже, смотрел во все глаза. Я потом рассказывала друзьям, кто в Резекне не был: «Так хорошо шли чтения, все вроде было нормально. Зара Григорьевна выходит, начинает рассказывать о предОПОЯЗ'е, тоже все ничего, с какого-то момента она, поводя своими прекрасными глазами, начинает повторять: „Проститутки, проститутки“ — там ей по ходу дела было нужно. Я застыла вся, а она со своим красивым пучком волос, глядя вдаль, опять: „проститутки“, и так раз десять. Ну, думаю, сейчас что-нибудь будет... И было». Действительно, не за это, но нас закрывали.

И наконец, лето 1990 года. Мы вместе — Александр Львович Осповат, [Виктор Маркович] Живов, Юрий Михайлович Лотман, Зара Григорьевна — были в Англии на четвертом съезде изучающих Восточную Европу¹⁴. Важно то, что это был первый съезд, когда так называемая Восточная Европа очнулась, и вообще был всеобщий ажиотаж вокруг этого. Зара Григорьевна тогда уже с трудом ходила. Мы жили все вместе в домике с огромными розами у ворот... И вот мы оттуда улетаем, сидим в Хитроу вчетвером: Осповат, Лотманы и я. Сидим, ожидаем. Джули Кертис, моя как бы ученица, тогда получившая профессорство в Оксфорде (мы и там побывали), нам все узнала, отправила нас на автобусе в Хитроу. И вот мы сидим и ждем, и я думаю: интересно, на табло не видно что-то нашего самолета. И сама себя уговариваю: ну что тебе, Тыняновские чтения, что ли, где за все приходится отвечать, что ты каждой бочке затычка? сиди уж. Просидела минут пять, и опять... И себя уговариваю: ну почему, собственно? Но все-таки подхожу к desk и говорю: как насчет самолета в Москву? Она говорит: «Простите, а где ваш багаж?» Я говорю: «Сдан багаж, мы прошли

регистрацию». — «Так, надо срочно — вы из Terminal 2 вылетаете!» А мы сидим в терминале 1. А Осповат и Юрий Михайлович ходят по этому огромному аэропорту и что-то себе ищут, а Зара Григорьевна сидит с вещами. Мне говорят: срочно ищите ваших пассажиров! И вот я к ней подхожу и говорю (а она тогда уже очень плохо себя чувствовала): «Зара Григорьевна, я вас очень прошу — совершенно не волнуйтесь...» Она смотрит на меня вытаращенными глазами (это она потом мне сказала, забегаая вперед): «Мариэтта, я вас очень прошу, в следующий раз самое главное — не говорите мне такой фразы „Зара Григорьевна, только не волнуйтесь“. Вот в этот момент у меня сразу упало сердце!»

Я ей говорю спокойно: вы сидите с вещами, я их сейчас разыщу. Разыскала кого-то одного из них, он побежал второго искать. Самолет задерживали, это был British Airways. Дальше я только их уговаривала: они шли, а я говорила: «Ни в коем случае не торопитесь, когда-нибудь да улетим. Только не торопитесь, еще не хватает на самолет бежать». Я не отказала себе в удовольствии сказать той, которая нас вела: «Вы знаете, кого ведете? — члена Британской Академии, между прочим!» Она мне ответила: «New people...» И потом нас посадили в первый (бизнес) класс. Как-то более-менее улетели... Потом Юрий Михайлович говорил Лидии Михайловне Лотман: «Если бы не Мариэтта, то мы бы и сейчас сидели в Хитроу».

Осенью 1990 года я преподавала в УС, а Лотманы были в Бергамо, у Зары Григорьевны была операция. Каждую ночь я дожидалась половины второго, чтобы в Италии было еще не слишком поздно и я могла бы поговорить с ними по телефону. Так что трагические события конца октября 1990 года¹⁵ я встретила в разговоре по телефону с Юрием Михайловичем.

Александр Осповат (Москва, НИУ ВШЭ)

В начале осени 1988 года Юрий Михайлович позвонил из Тарту и церемонно, как всегда, осведомился, можно ли остановиться у нас в Москве на долгий срок. И потом приехал, сразу объявив, что у него есть некоторый план большого филологического предприятия — «задумка», которую он хотел бы реализовать, в частности, при участии так *называемых* молодых. В сентябре была подана заявка на журнал «Пушкиноведение сегодня». Составилась, естественно, редколлегия, определилась и редакция. Начальный вариант (сохранившийся в автографе) выглядел таким образом: Д. С. Лихачев — главный редактор, Ю. М. Лотман — первый заместитель главного редактора, В. Э. Вацуро, С. А. Фомичев, А. П. Чудаков — заместители главного редактора, М. Л. Гаспаров, Л. С. Сидяков и Н. Я. Эйдельман — члены редколлегии. Дальше шла косая черта, и за ней: секретарь редколлегии — А. Л. Осповат, сотрудники редакции А. Б. Рогинский, Е. А. Тоддес и А. Л. Зорин.

В письме к Борису Федоровичу [Егорову] Юрий Михайлович оговорил, что трудоустройство так называемых сотрудников редакции, то есть технических сотрудников, тоже входило в его замысел, поскольку никто из упомянутых «молодых» местом работы не обладал. И дальше Юрий Михай-

лович начал звонить в тогдашний Фонд культуры, которым Дмитрий Сергеевич Лихачев руководил из Ленинграда, а в Москве все дела вели несколько человек, и в частности партийный назначенец Олег Иванович Карпухин. Он сразу сказал Юрию Михайловичу, что дело надо ставить на широкую ногу, то есть его, Карпухина, делать заместителем главного редактора, а также усилить редколлегию за счет докторов наук. «И если вот вашим *этим*, — такая была сказана фраза, — нужна какая-то зарплата, то надо назвать Осповата не секретарем, а ответственным секретарем. А *этих* назвать не техническими сотрудниками, а дать им какие-то должности». В книге «Ю. М. Лотман. Письма», изданной Б. Ф. Егоровым, опубликован уже новый вариант заявки¹⁶.

Вскоре Карпухин пожелал встретиться и обсудить ближайшие планы. Пошли вчетвером: Юрий Михайлович, Александр Павлович Чудаков, Натан Яковлевич Эйдельман и я. Дело было на углу Волхонки и Гоголевского, там, где сидел и, кажется, до сих пор сидит Фонд культуры¹⁷. Карпухина вызвали по каким-то ответственным делам, а присутствовали несколько человек, которые впоследствии отличились на ниве православного пушкиноведения — с черносотенным оттенком. И весь короткий разговор свелся к тому, что в редколлегии и в редакции много евреев. Сдвинуться с этого пункта, который из пятого стал главным, никак не получалось. Юрий Михайлович, который вовсе не любил дискутировать на эту тему, всячески призывал перейти к содержательной части, Александр Павлович его поддерживал, а мы с Натаном Яковлевичем начали попросту отлаиваться. Через некоторое время Натан Яковлевич побагровел и вышел из комнаты, и на этом закончилась первая и единственная встреча редколлегии журнала «Пушкиноведение сегодня» с его учредителями.

Мы вышли на Кропоткинскую и в довольно мрачном настроении завернули в один из шалманов. Не знаю случая, чтобы Юрий Михайлович бывал в Москве в подобных местах. Мы вдвоем что-то выпили, а Юрий Михайлович подчеркнуто держался в стороне. Столь же решительно он уклонился и от наших попыток втянуть его в обсуждение сложившейся ситуации. В метро, по дороге домой, он сказал: «Кажется, начинается та эпоха, в которой я уже не хотел бы участвовать». Время тогда стояло такое, что кто-то уже уехал, кто-то уезжал, кто-то собирался уезжать, и через несколько дней после визита в Фонд культуры Юрий Михайлович произнес фразу, которую я совершенно не ожидал от него услышать: «Может, вам стоит все-таки переменить на какое-то время тот образ жизни, который вы сейчас ведете, — и после паузы добавил с такой замечательной улыбкой, — а потом когда-нибудь и вернетесь».

Леонид Столович (Тарту, Тартуский университет)

Судьба мне подарила знакомство и дружбу с Юрием Михайловичем и Зарой Григорьевной с 1953 года и до кончины, сначала Зары Григорьевны, а потом Юрия Михайловича. А с Зарой Григорьевной мы в одной компании встречали [в Ленинграде] — вот не помню — то ли 49-й, то ли 50-й год, так

что здесь [в Тарту] встретились вновь. Я поэтому в затруднении, как из этого множества годов что-то особенное выбрать.

Меня всегда интересовало чувство юмора Юрия Михайловича. Каждый, кто встречался с ним, немало может вспомнить ситуаций, когда он проявлял совершенно замечательную способность импровизационного остроумия. Он не был, как Блок говорил, «испытанным остряком». Он к этому не стремился, у него так само собой получалось.

В конце 1960-х годов мой минский коллега Н. И. Крюковский¹⁸ прислал мне свои тезисы о систематизации эстетических категорий и очень просил показать их Ю. М. Лотману. И вот я иду к Юрию Михайловичу за ответом и застаю у него гостей — Бориса Андреевича Успенского и Александра Моисеевича Пятигорского. Хозяин и гости собирались выйти в город. Идем мы по улице Кастани, и я спрашиваю Юрия Михайловича о переданных ему тезисах.

— Прошу меня простить, — говорит Юрий Михайлович, — но я их куда-то задевал. Все чего-то пропадает.

— Не беспокойтесь, Леонид Наумович! — утешает меня Успенский. — Я посмотрю у себя. Когда Юрий Михайлович посылает мне письмо, он обычно вкладывает в конверт все, что лежит у него под рукой.

Юрий Михайлович виновато-хитровато усмехается в усы и замечает:

— Такой, знаете, беспорядок! Не знаешь, что и где лежит. Надо наверно попросить произвести обыск!

Все весело засмеялись и согласились, что без обыска не найти нужные бумаги...

Но через некоторое время обыск на квартире у Лотмана действительно состоялся.

Еще парочку таких эпизодов.

Как-то разговор зашел о разнице русской и немецкой бюрократии. Юрий Михайлович так образно это воспроизвел: «Вот, немецкая бюрократия: дан приказ, он идет от одной инстанции к другой, доходит до конца, и последняя инстанция его исполняет. А в России не так: дан приказ, он идет, идет, идет, доходит до последней инстанции, а последняя инстанция идет к бабе». И потом Юрий Михайлович добавил: «Может, в этом и наше спасение».

Еще одно рассуждение Юрия Михайловича в ответ на вопрос: «А если бы все-таки Наполеон победил в 1812 году, он мог бы стать русским царем?» Юрий Михайлович: «Ни в коем случае, он же был французом, русскими царями могли быть только немцы».

Я могу сказать, что Юрий Михайлович был человек необычайно человечный. Не могу подобрать другого слова. Он был необыкновенно сердечный, и вот при всей этой академичности, при всем том величии, которое связано с его именем (даже получается иногда, что ЮрМих превращается в Юрмиф), он все-таки был ЮрМихом, близким нам, добрым, отзывчивым, необычайно остроумным. Как говорится, человек живет, по крайней мере, на земле столько, сколько о нем помнят. И вот то, что мы все здесь собрались, показывает со всей очевидностью: Юрий Михайлович живет среди нас.

Примечания

- ¹ Значенье моря / Публ. А. Александрова и М. Мейлаха // Материалы XXII науч. студенч. конференции: Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тарту: ТГУ, 1967. С. 109–112. — *Примеч. ред.*
- ² Потом мне Сеня Рогинский рассказывал, как он был в гостях у Цуринова и что пол в комнате, где жил Цуринов с женой, был устлан книгами, по ним можно было пройти только узенькими тропками.
- ³ Мамардашвили М. К., Пятигорский А. М. Три беседы о метатеории сознания (краткое введение в учение Виджнянавады) // Труды по знаковым системам. Тарту, 1971. Т. V. С. 345–376. — *Примеч. ред.*
- ⁴ Т. е. отступление, от слова «драпать». — *Примеч. ред.*
- ⁵ Потом выяснилось, что Бродскому тогда было 29 лет, но Лотману он показался мальчиком.
- ⁶ Лотман Ю. М., Цивьян Ю. Г. SVD: жанр мелодрамы и история // Тыняновский сборник: Первые Тыняновские чтения (г. Резекне, май 1982 г.). Рига, 1984. С. 46–78; Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин, 1994. — *Примеч. ред.*
- ⁷ Речь идет о фильме «СВД» («Союз великого дела», 1927). — *Примеч. ред.*
- ⁸ Цитата из стихотворения Б. Пастернака «О, знал бы я, что так бывает» (1932). — *Примеч. ред.*
- ⁹ Настоящее имя писателя — Иосиф Исидорович Перельман (1878–1959). — *Примеч. ред.*
- ¹⁰ Тогда Ленинской, ныне — Российской государственной библиотеки.
- ¹¹ Книга М. О. Чудаковой «Поэтика М. М. Зощенко» вышла в издательстве «Наука» в 1979 г. — *Примеч. ред.*
- ¹² Мы тогда считали, что Зощенко 1895 года рождения. Потом установили, что он родился в 1894 г.
- ¹³ Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах „Звезда“ и „Ленинград“» 1946 г. — *Примеч. ред.*
- ¹⁴ Fourth World Congress for Soviet and East European Studies, Harrogate, 1990. — *Примеч. ред.*
- ¹⁵ Кончина Зары Григорьевны в Бергамо 28 октября 1990 г. — *Примеч. ред.*
- ¹⁶ См. письмо 362 Ю. М. Лотмана к Б. Ф. Егорову, датированное издателем 21 сентября 1988 г. // Ю. М. Лотман. Письма. М., 1997. С. 353. — *Примеч. ред.*
- ¹⁷ Советский Фонд культуры был основан 12 ноября 1986 г. Д. С. Лихачев — председатель правления с 1986 по 1993 г., О. И. Карпухин — заместитель председателя. Сейчас Российский фонд культуры располагается по адресу: Гоголевский бульвар, 6. — *Примеч. ред.*
- ¹⁸ Н. И. Крюковский (род. 1923) — философ и культуролог, автор книг «Логика красоты», «Ното Pulcher — Человек Прекрасный», «Кибернетика и законы красоты». — *Примеч. автора.*

Научное издание

ЛОТМАНОВСКИЙ СБОРНИК. 4

Редакторы сборника: Л. Н. Киселева, Т. Н. Степанищева
Ответственный редактор О. Старикова
Компьютерная верстка:

ОБЪЕДИНЕННОЕ ГУМАНИТАРНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
109028, Москва, Покровский бульвар, д. 14/6.
Факс/тел.: +7 (495) 626-24-70; e-mail: knigi.ogi@gmail.com

КНИГИ ИЗДАТЕЛЬСТВ ОГИ И Б.С.Г.-ПРЕСС МОЖНО ПРИОБРЕСТИ:

В РОЗНИЦУ В МОСКВЕ

- Книжный магазин «Москва», м. «Пушкинская», «Тверская», ул. Тверская, д. 8.
Тел.: (495) 629-64-83, 797-87-17.
- ТД «Библио-Глобус», м. «Лубянка», ул. Мясницкая, д. 6/3, стр. 1.
Тел.: (495) 781-27-37.
- Московский дом книги, м. «Арбатская», ул. Новый Арбат, д. 8.
Тел.: (495) 789-35-91.
- Дом книги «Молодая Гвардия», м. «Полянка», ул. Большая Полянка, д. 28.
Тел.: (495) 238-50-01.
- Книжный магазин «Фаланстер», м. «Пушкинская», «Тверская»,
Малый Гнезниковский пер., д. 12/27. Тел.: (495) 629-88-21.
- Сеть магазинов «Республика». Тел.: (495) 251-65-27.

В РОЗНИЦУ В САНКТ-ПЕТЕРБУРГЕ

- Санкт-Петербургский Дом книги, м. «Невский проспект», «Гостиный двор»,
Невский проспект, д. 28. Тел.: (812) 448-23-55.
- Сеть магазинов «Буквоед». Тел.: (812) 601-0-601.
- Книжный магазин «Все свободны», наб. Мойки, 28. Тел.: +7 (911) 977-40-47.

ОПТОМ

- КД «Б.С.Г.-Пресс», Москва, Покровский бульвар, д. 14/6.
Тел. (495) 626-24-72; +7 (915) 110-36-50.
- «А. Симпозиум», Санкт-Петербург, 20-я линия В. О., д. 5/7. Тел. (812) 325-66-61.

Подписано в печать 24.02.14 Гарнитура Academy.
Формат 60×90 ¹/₁₆. Объем 41 печ. л. Бумага офсетная. Печать офсетная.
Тираж экз.