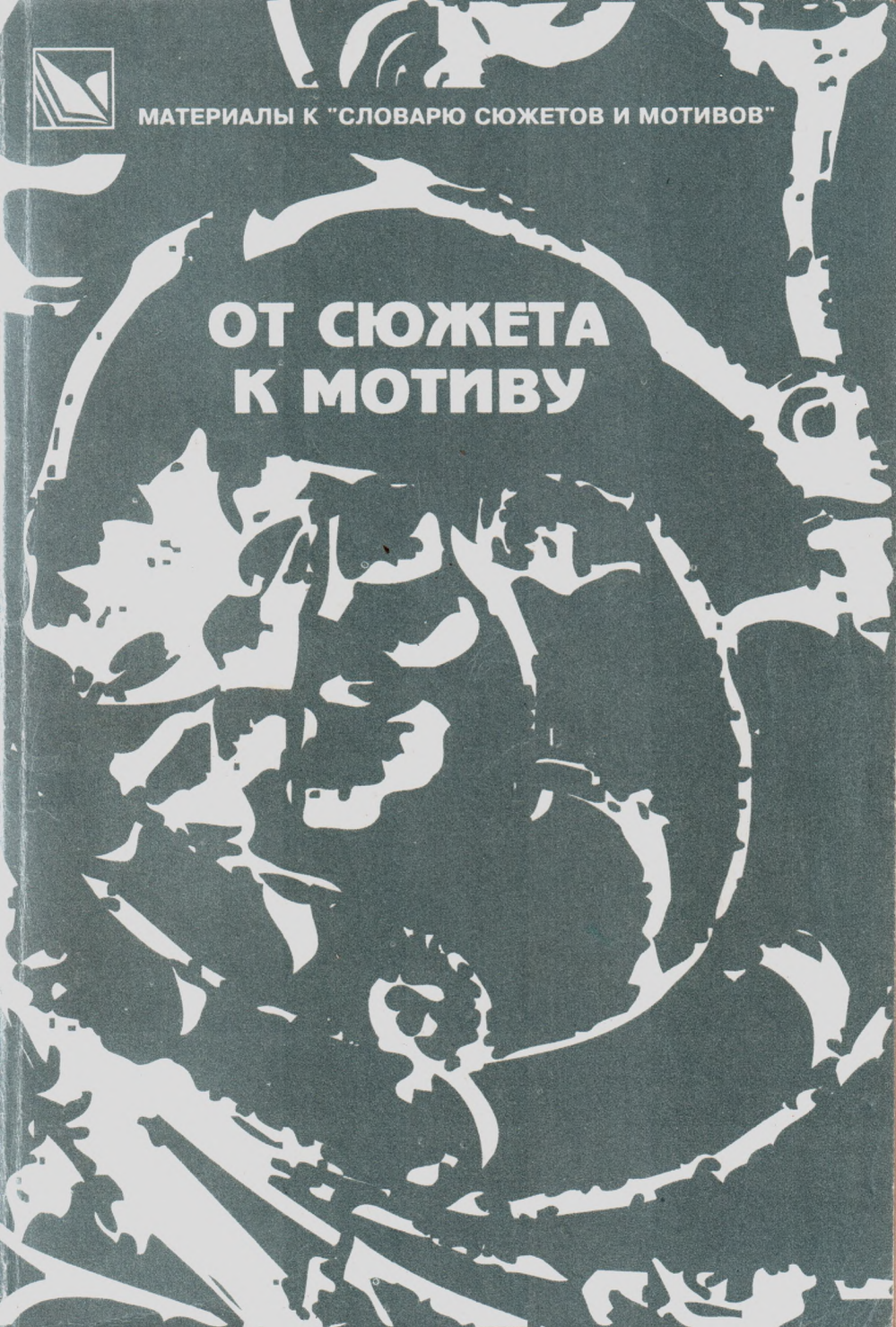




МАТЕРИАЛЫ К "СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ"

# ОТ СЮЖЕТА К МОТИВУ





РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ  
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

**МАТЕРИАЛЫ  
К  
“СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ”**

**ОТ СЮЖЕТА К МОТИВУ**

**СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ**

Ответственный редактор  
доктор филологических наук, профессор *В.И. Тюпа*

Новосибирск  
1996

ББК 83.3(2)  
Ma12

**Материалы к “Словарю сюжетов и мотивов русской литературы”:** от сюжета к мотиву. Под ред. В.И. Тюпы. — Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1996. — 192 с.

Редакционная коллегия  
член-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*,  
д-р филол. наук, проф. *В.И. Тюпа* (ответственный редактор),  
ведущий научный сотрудник  
Института филологии СО РАН  
канд. филол. наук *Л.П. Якимова*

Рецензенты  
д-р филол. наук *М.Н. Дарвин*  
старший научный сотрудник  
Института филологии СО РАН *С.П. Рожнова*

Утверждено к печати  
Институтом филологии СО РАН

РАБОТА ВЫПОЛНЕНА ПРИ ФИНАНСОВОЙ ПОДДЕРЖКЕ  
РОССИЙСКОГО ГУМАНИТАРНОГО ФОНДА  
ГРАНТ № 96-04-06338



Сводный план, позиция 40, 1997 г.

МАТЕРИАЛЫ  
К  
“СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ  
РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ”

ОТ СЮЖЕТА К МОТИВУ

Ответственный редактор  
*ТЮПА Валерий Игоревич*

Редактирование и компьютерная верстка *Л.В. Таборская*  
Компьютерный набор *О.А. Чудная*

---

Подписано в печать 09.12.96 г. Формат 60х84/16. Офсетная печать. Гарнитура таймс.  
Физ. печ. л. 12. Усл. печ. л. 11,16. Уч.-изд. л. 11. Тираж 500 экз. Заказ № 202.

---

Участок оперативной полиграфии Института экономики и организации  
промышленного производства СО РАН

630090, г. Новосибирск, просп. Академика Лаврентьева, 17.



## СОДЕРЖАНИЕ

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <i>Тюпа В.И., Ромодановская Е.К.</i> Словарь мотивов как научная проблема (вместо предисловия) .....                                 | 3   |
| <i>Тюпа В.И.</i> Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов .....                                               | 16  |
| <i>Одинокое В.Г.</i> О феноменологическом подходе к изучению художественных явлений в системе сравнительного литературоведения ..... | 24  |
| <i>Козлова С.М.</i> Мифология и мифопозитика сюжета о поисках и обретении истины .....                                               | 34  |
| <i>Силантьев И.В.</i> Парадокс в системе средневекового литературного сюжета .....                                                   | 64  |
| <i>Журова Л.И.</i> "Повесть о Луке Колочском": от истории текста к истории сюжета .....                                              | 77  |
| <i>Климова М.Н.</i> Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) .....                                         | 86  |
| <i>Титова Л.В.</i> Мотив похищения соломоновой жены в древнерусской литературе .....                                                 | 97  |
| <i>Никанорова Е.К.</i> Сюжет "император и аббат" в сборнике анекдотов о Петре Великом И.И. Голикова .....                            | 103 |
| <i>Капинос Е.В.</i> Словесная архитектоника Батюшкова и Мандельштама .....                                                           | 112 |
| <i>Мальчукова Т.Г.</i> О традиции Лукреция в поэзии Пушкина .....                                                                    | 116 |
| <i>Дёмин А.О.</i> Об одном из возможных источников письма Татьяны к Онегину (Г.Р. Державин "Ирод и Мариамна") .....                  | 137 |
| <i>Печерская Т.И.</i> Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) .....                      | 140 |
| <i>Шатин Ю.В.</i> Светотень Андрея Белого. Статус лирического мотива в тексте .....                                                  | 147 |
| <i>Якимов Л.П.</i> Мотив "вывернутости наизнанку" в романе Леонида Леонова "Пирамида" .....                                          | 156 |
| <i>Юдалевич Б.М.</i> Сюжетные мотивы в рассказах Б. Хазанова .....                                                                   | 168 |
| <i>Рыбальченко Т.Л.</i> Мотив фотографии в прозе А. Битова .....                                                                     | 178 |

## СЛОВАРЬ МОТИВОВ КАК НАУЧНАЯ ПРОБЛЕМА\* (ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ)

Приоритет в постановке означенной научной проблемы принадлежит А.Н.Веселовскому. В спецкурсах 90-х годов прошлого века патриарх отечественной науки о литературе заговорил о “формулах и схемах” (мотивах и сюжетах), “из которых многие удержались в позднейшем обращении, если они отвечали условиям нового применения, как иные слова первобытного словаря расширили свой реальный смысл для выражения отвлеченных понятий”.<sup>1</sup> Исходя из “общности и повторяемости” этих семантических единиц поэтического мышления “от мифа к эпосу, сказке, местной саге и роману”, Веселовский утверждал, что “и здесь позволительно говорить о словаре типических схем и положений, к которым фантазия привыкла обращаться для выражения того или другого содержания”. Вольно или невольно автор литературного текста “орудует этим обязательным для него... *словарем* (пока несоставленным)”.<sup>2</sup> Ведь мотивы, как справедливо отмечает современный исследователь, “характеризуются повышенной, можно сказать, исключительной степенью семиотичности. Каждый мотив обладает устойчивым набором значений, отчасти заложенных в нем генетически, отчасти явившихся в процессе долгой исторической жизни”.<sup>3</sup>

Следует обратить внимание на ряд принципиальных моментов в концепции основателя исторической поэтики. Во-первых, речь идет не только о научной задаче, но и о художественной специфике литературы. В понимании Веселовского, писатель мыслит мотивами: творческая деятельность его фантазии — отнюдь не произвольная игра “живыми картинами” действительной или вымышленной жизни. От фундаментальной теоретической проблемы виртуального словаря мотивов как средоточия литературной традиции отпочковывается более частная, но зато более конкретная и практическая

---

\* Работа написана при финансовой поддержке РГНФ, гранты № 96-04-06338 и № 96-04-06339.

<sup>1</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С.300.

<sup>2</sup> Там же. С.304-305.

<sup>3</sup> Путилов Б. Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива // Наследие Веселовского. М., 1992. С. 84.



проблема изучения индивидуального словаря мотивов отдельного писателя (или шире — литературной группировки, культурной эпохи, национальной литературы).

Во-вторых, Веселовский говорит только об интертекстуальных мотивах (как сказали бы мы теперь). Тогда как современный литературоведческий анализ часто оперирует окказиональными внутритекстовыми повторами, именуя их тем же самым термином. “В роли мотива, — утверждает Б.М. Гаспаров, — может выступать любой феномен, любое смысловое “пятно” — событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т.д.; единственное, что определяет мотив, — это его репродукция в тексте”.<sup>4</sup> Естественно, такая (внутритекстовая) мотивика — неподходящий объект для словарного описания: “Здесь не существует заданного “алфавита” — он формируется непосредственно в развертывании структуры и через структуру”.<sup>5</sup> Между тем Веселовского занимало нечто прямо противоположное — категория мотива в диахронном аспекте: “Под *мотивом* я разумею формулу, отвечавшую на первых порах общественности на вопросы, которые природа всюду ставила человеку, либо закреплявшую особенно яркие, казавшиеся важными или повторявшиеся впечатления действительности”.<sup>6</sup> В позднейших текстах комплексы этих “формул” обнаруживаются в роли “того костяка, который дает форму целому и ясно проглядывает из-под подробностей, отличающих один вариант от другого”, открывая “путь к дальнейшему, уже не механическому творчеству”.<sup>7</sup>

В-третьих, отграничив мотив от “сюжета как комплекса мотивов”<sup>8</sup>, Веселовский тем не менее рассматривал их в одной плоскости. Это семантические единицы — односоставные и многосоставные — одного и того же художественного языка. Е.М. Мелетинский, на наш взгляд, прав, когда предлагает рассматривать мотив как некий микросюжет, сконцентрированный вокруг своего предикативного компонента.<sup>9</sup> В литературной практике многие

---

<sup>4</sup> Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы. М., 1994. С. 30.

<sup>5</sup> Там же. С. 31.

<sup>6</sup> Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 301.

<sup>7</sup> Там же. С. 303.

<sup>8</sup> Там же. С. 301.

<sup>9</sup> См.: Мелетинский Е.М. “Историческая поэтика” А.Н. Веселовского и проблема происхождения повествовательной литературы // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 46.

традиционные мотивы могут быть развернуты в целые сюжеты, а традиционные сюжеты, напротив, “свернуты” в один мотив. Например, во множестве произведений мировой литературы мы встречаемся как с сюжетом блудного сына, явно или (чаще) не явно, воспроизводящим событийную канву притчи из Евангелия от Луки, так и с мотивом блудного сына, актуализирующим ту же притчу в читательском сознании без воспроизведения ее сюжета в тексте. Обилие подобных примеров убеждает в искусственности отмежевания словаря мотивов от словаря сюжетов (с точки зрения современной терминологии, точнее было бы: фабул). Достаточно представительный “словарь мотивов” может быть, строго говоря, только словарем мотивов и сюжетов (фабул), или — еще точнее — словарем *интертекстуальных семантических повторов*.

В-четвертых, Веселовский выдвинул задачу разработки словаря, а не указателя. Известные ему опыты составления указателей сюжетов он несколько пренебрежительно уменует “табуляцией”, не отвечающей требованиям словаря, поскольку указатели не решают “вопроса о происхождении и повторяемости” сюжетов и мотивов.<sup>10</sup> Иначе говоря, словарь единиц художественной семантики мыслился родоначальником исторической поэтики как своего рода толково-этимологический. Отдельная словарная статья этого гипотетического компендиума, судя по всему, должна была бы быть организована по модели песочных часов: с одной стороны, расширяющийся по мере отступления в прошлое сектор возможных истоков (ритуально-мифологических и сюжетно-фабульных *субстратов*) интересующего нас мотива, с другой — расширяющийся по мере приближения к современности сектор позднейшей жизни семантической единицы художественного мышления (употребительность, вариативность, сочетаемость ее субститутов).

Совершенно очевидно, что речь идет о грандиозной научной задаче не для одного поколения литературоведов. Однако масштабность и удаленность конечного результата не должны нас смущать: даже небольшой шаг по намеченному Веселовским пути плодотворен и способен обогатить науку. Прежде всего следует, по видимому, уточнить границы предмета данной научной проблемы.

Общепризнанным показателем мотива является его повторяемость. Еще “реальная критика” середины прошлого века “вычленила” мотив как элемент содержания с его главным признаком — по-

---

<sup>10</sup> Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 301, 305.



вторяемостью".<sup>11</sup> Мотив — это прежде всего *повтор*. Но повтор не лексический, а функционально-семантический: один и тот же традиционный мотив может быть манифестирован в тексте нетрадиционными средствами, одна и та же фабула может быть "разыграна" не свойственными ей персонажами.

Поэтому, строго говоря, мотив являет собой двумерное единство *мотивемы* (термин, введенный Э. Дандисом для обозначения транстекстуального инварианта всех повторов одного мотива — по аналогии с понятиями фонемы или морфемы)<sup>12</sup> и ее внутритекстовой алломотивной манифестации ("конкретная реализация субъекта, объекта, их отношения, атрибутов, пространственных и других показателей"<sup>13</sup>). В отличие от мотивемы *алломотив*, как подчеркивает Б.Н. Путилов, "обладает значением только в данном тексте".<sup>14</sup> Эта принципиальная двумерность мотива побуждает Яна ван дер Энга определять его как "изменяющуюся повествовательную единицу, которая различным образом выражает свою семантическую функциональность".<sup>15</sup> Аналогичным образом сюжет литературного произведения является единством фабулы (или даже некой инвариантной "фабулемы") и своего рода "аллосюжета" — равнопротяженной тексту последовательности эпизодов, составляющей авторское изложение данной фабулы.

Совершенно очевидно, что словарь алломотивов, если бы и мог быть составлен, оказался бы безграничным и лишенным практической значимости. Единственно возможный словарь мотивов/сюжетов — это словарь мотивем. Термин "фабулема" был бы вполне корректен, но избыточен, поскольку любая традиционная фабула может быть "свернута" (что и происходит в литературной практике довольно часто), сконцентрирована в своей ключевой мотивеме: блудного сына, гордого царя, договора с дьяволом и т.п.

---

<sup>11</sup> Краснов Г.В. Мотив в структуре прозаического произведения // Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1980. С. 69. Реферативный обзор истории термина см.: Викторovich В.А. Понятие мотива в литературоведческих исследованиях // Русская литература XIX века: Вопросы сюжета и композиции. Горький, 1973.

<sup>12</sup> См.: Dundes A. From Etic to Epic Units in the Structural Study of Folktales // Journal of American Folklore. 1962. Vol. 75.

<sup>13</sup> Черняева Н.Г. Опыт изучения эпической памяти // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика. М., 1980. С. 109.

<sup>14</sup> Путилов Б.Н. Указ. соч. С. 77.

<sup>15</sup> Ван дер Энг Я. Искусство новеллы: Образование вариационных рядов мотивов как фундаментальный принцип повествовательного построения // Русская новелла: Проблемы теории и истории. СПб., 1993.

Сама же эта мотивема может быть манифестирована одним или несколькими алломотивами, “пучком” которых (подверженным “филиации” — термин О.М. Фрейденберг) она является.

Так, алломотивы “ложных друзей” и “наперсниц заблуждений” в текстах Пушкина выступают филиациями более широкого мотива “суетного пира”, который в свою очередь отсылает к притче о блудном сыне, будучи субститутотом второй фазы четырехфазного сюжета, артикулированного Пушкиным четырьмя “картинками” из “Станционного смотрителя”. Специфика художественного языка и мышления такова, что осколочный алломотив по своей семантической емкости не уступает полному сюжето-мотиву блудного сына, а тот в свою очередь не уступает всему комплексу мотивов этой литературно продуктивной притчи, восходящему к ритуально-мифологическому комплексу инициации.

Мотив — это своего рода мифо-логическая *матрешка* смыслов. В мифе, по рассуждению О.М. Фрейденберг, “весь его состав без исключения семантически тождествен при внешних различиях форм, выражающих это тождество”; мотивы данного мифа “все тавтологичны в потенциальной форме своего существования”, хотя “в оформлении один мотив всегда будет отличен от другого” в качестве самодостаточной “филиации” солярохтонического или вегетативного субстратов первобытного мышления”.<sup>16</sup> Этот семантический “эффект матрешки”, унаследованный искусством слова от мифа, с одной стороны, существенно осложняет составление словаря мотивов, но с другой — делает эту задачу в принципе осуществимой (что отрицалось В.Я. Проппом).

В наше время представляется уже очевидным, что “понятие повествовательной функции, выдвинутое Проппом, не заменяет понятия мотива, которое использовалось ранее: каждое из них применимо в своей области”.<sup>17</sup> Однако проблематичность словаря мотивов как корректно поставленной научной задачи связана прежде всего с утвердившимся в 20-е годы тематическим подходом к изучению мотивики. Б.В. Томашевский в учебнике по поэтике писал со всей определенностью: “Темы таких мелких частей произведения, которые уже нельзя более дробить, называются мотивами”.<sup>18</sup> По-

---

<sup>16</sup> Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1927. С. 349-350.

<sup>17</sup> Сегре Ч. Две истории о друзьях-“близнецах”: К вопросу об определении мотива // От мифа к литературе, М., 1993. С. 187.

<sup>18</sup> Томашевский Б.В. Поэтика. Краткий курс. М., 1996. С. 71.

вторая вслед за первопроходцем мотивологии, что “мотив является простейшей повествовательной единицей”, Томашевский упускал из виду, что на взгляд самого Веселовского, мотив есть не “запрос” (тема), но ответ (рема) нарративного высказывания: “Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно *отвечившую* на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения”.<sup>19</sup>

Вопреки распространенному мнению, идущему от русской формальной школы, мотив несводим к “тематическому элементу” (ван дер Энг) повествования. Категория мотива предполагает *тематическое единство* (еще Веселовский отмечал двусоставность “формулы” мотива: а + б). Причем ведущая роль в этом единстве принадлежит предикативному компоненту (реме). “Быть сыном”, например, составляет тематический компонент мотива блудного сына, а “быть блудным” — предикативный. При этом фигура “блудной дочери” легко становится алломотивом данной мотивемы (“Станционный смотритель” Пушкина). Более того, даже фигура “блудного отца” способна актуализировать тот же мотив, будучи его инверсией. Тогда как эдипальная фигура “сына, покушающегося на отца”, мотиву блудного сына категорически чужда. Их контаминация возможна, но именно как почти оксюморонная контаминация самостоятельных, несводимых одна к другой мотивем.

Иначе говоря, словарь мотивов не нуждается в особой словарной статье “Сын”. Он предполагает ряд словарных статей данной тематической группы, как и иных таких же групп. Пользуясь современным научным языком, следует уточнить: мотивема есть концепт (а не денотат) мотива как знака. Фактический (пока еще не описанный литературоведением) словарь мотивов национальной литературы (или мировой, или конкретного автора, литературной группировки) являет собой ту самую реальность, о какой Д.С. Лихачев писал как о *концептосфере*.<sup>20</sup>

\* \* \*

Первый опыт реализации словаря сюжетов принадлежит фольклористам. Бурное развитие фольклористики в XIX в., где осо-

---

<sup>19</sup> Веселовский А. Н. Указ. соч. С. 305. Выделено нами.

<sup>20</sup> См.: Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка, 1993, № 1.



бое место занимало сравнительно-историческое изучение сказки, вызвало многочисленные попытки систематизации огромного материала.<sup>21</sup> Международное признание в этой области получил указатель сказочных сюжетов, составленный А. Аарне, который учитывал репертуар финских сказок и главнейшие европейские сборники.<sup>22</sup> Несмотря на отмеченные критиками недостатки этого каталога, прежде всего “субъективность и условность в разбивке сюжетов на группы и в порядковом распределении сказочных тем”<sup>23</sup>, именно он сделался основой для дальнейшей каталогизации сказочного материала. Даже при полном неприятии теоретических положений “финской школы”, выразителем которых был А. Аарне, исследователи признавали несомненное удобство его системы; как писал Н.П. Андреев, она “достаточно проста, практична (можно сказать, портативна...) и интернациональна, так как легко может быть применена ко всякому сказочному материалу, допуская возможность изменений и дополнений”<sup>24</sup>. Именно поэтому система А. Аарне легла в основу как многочисленных национальных указателей сказочных сюжетов<sup>25</sup>, так и сводного многонационального указателя Ст. Томпсона<sup>26</sup>. Те же принципы использованы и составителями крупнейшего указателя сюжетов восточнославянской сказки<sup>27</sup>, что в значительной мере дополняет указатель Ст. Томпсона, почти не использовавшего славянский материал.

На основании системы А. Аарне вслед за указателями сказочных сюжетов появились сходные справочники и по другим жанрам фольклора — уже описаны сюжеты баллад<sup>28</sup>, преданий<sup>29</sup>, социально-

---

<sup>21</sup> Обзор их см.: *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка* / Сост. Л.Г. Бараг, И.П. Березовский, К.П. Кабашников, Н.В. Новиков. Л., 1979. С. 4-5.

<sup>22</sup> Aarne A. Verzeichnis der Märchentypen. Helsinki, 1910. (FFC № 3).

<sup>23</sup> Соколов Ю.М. Русский фольклор. М., 1941. С. 73.

<sup>24</sup> Андреев Н.П. Система А.Аарне и каталогизация русских сказок // Сказочная комссия в 1924-1925 гг. Л., 1926. С.17.

<sup>25</sup> См., например: Андреев Н.П. Указатель сказочных сюжетов по системе А. Аарне. Л., 1929; Бараг Л.Г. Сюжеты и мотивы белорусских волшебных сказок. (Систематический указатель) // Славянский и балканский фольклор. М., 1971. С. 182-235; Кербелите Б. Историческое развитие структур и семантики сказок (на материале литовских волшебных сказок). Вильнюс, 1991.

<sup>26</sup> Thompson S. Motif-index of folk-literature. Copenhagen, 1955-1958. V. 1-6.

<sup>27</sup> *Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка...*

<sup>28</sup> См.: Смирнов Ю.И. Восточно-славянские баллады и близкие им формы: Опыт указателя сюжетов и версий. М., 1988.

утопических легенд<sup>30</sup>, быличек<sup>31</sup>. Больше всего подобных работ представлено в серии "Folklore Fellows Communication" (FFC), издающейся в Хельсинки с начала нашего века. Именно там появились и первые указатели *литературных* сюжетов, в первую очередь средневековых<sup>32</sup> — по-видимому, потому, что по типу повествования они ближе всего к фольклорным.

Словари сюжетов и близкие им занимают все большее место в зарубежном литературоведении. Еще в 1950-х гг. в Германии выходил "Путеводитель по романам мировой литературы", где целый том был посвящен русскому роману конца XVIII-XX вв.<sup>33</sup>; впрочем, в центре внимания составителей оказались не указатели сюжетов (=фабул), а пересказ содержания наиболее знаменитых произведений мировой литературы, что, по сути, делает все издание не научным трудом, а пособием для учащейся молодежи. Однако позднее ряд очень значительных книг-словарей (мотивы мировой литературы, сюжеты мировой литературы) опубликовала Е. Френцель. Ее работы представляют опыт описания 18 сюжетов, известных в разных литературах, прежде всего западноевропейских. Статьи словаря, такие, как "Иуда", "Инцест" и т. п., представляют собой детальное монографическое рассмотрение того или иного типа сюжета и как бы подводят итог его изучению в частных исследованиях.

Труды Е. Френцель примыкают к широко распространенному в западной традиции типу "Словарей символов", где рассматриваются отдельные библейские, мифологические, символические образы и понятия.<sup>34</sup> Они дают представление не столько о сюжетике конкретных литературных памятников, сколько о мифологии и ее

---

<sup>29</sup> Криничная Н.А. Указатель типов, мотивов и основных элементов преданий. Петрозаводск, 1990.

<sup>30</sup> Чистов К.В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XIX вв. М., 1967; Чистов К.В. О сюжетном составе русских народных преданий и легенд (Методологические вопросы) // История, культура, фольклор и этнография славянских народов. VI Международный съезд славистов. Доклады советской делегации. М., 1968. С. 318-335.

<sup>31</sup> Померанцева Э.В. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975. С. 162-191; Зиновьев В.П. Указатель сюжетов сибирских быличек и бывальщин // Локальные особенности русского фольклора Сибири. Новосибирск, 1985. С. 62-76.

<sup>32</sup> См., например: *Tubach F. Index exemplorum*. Helsinki, 1969. (FFC № 204).

<sup>33</sup> *Der Romanführer: Der Inhalt der Romane und Novellen der Weltliteratur*. Bd. VIII. Stuttgart, 1957.

<sup>34</sup> См., например: *Lurker M. Wörterbuch biblischen Bilder und Symbole*. München, 1987 (в польском переводе: *Lurker M. Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Poznań, 1989).

отражении в культуре и искусстве тех или иных народов. В русской науке образцом подобного издания является энциклопедический словарь “Мифы народов мира”.<sup>35</sup> Имея чрезвычайное значение для литературоведения в целом, эти словари, как правило, не привлекают материала русской литературы или же упоминают о нем крайне редко и случайно. Именно поэтому проблема создания отечественного “Словаря сюжетов и мотивов русской литературы” является одной из первоочередных задач.

Единственный опыт словаря, посвященного специально сюжетике русской литературы, был создан совсем недавно польской исследовательницей Элизой Малэк.<sup>36</sup> Он включает описание 161 сюжета XVII-XVIII вв., в основном фаций и анекдотов (всего, как пишет Э. Малэк, ею зарегистрировано около 1500 сюжетов — с. V). Прекрасно построенный, вводящий большое количество малоизвестного материала, этот словарь представляет собой заметный вклад в исследование сюжетов и мотивов русской литературы. Однако он ограничен хронологически и тематически, включая сюжетку лишь определенной типа, и потому с его выходом проблема создания общего “Словаря сюжетов и мотивов русской литературы” вовсе не снимается.

Именно эту задачу и поставила перед собой группа новосибирских литературоведов, объединенных вокруг сектора литературоведения Института филологии СО РАН. В 1993 г. здесь началась работа по выработке принципов и созданию пробных статей подобного словаря. В идеале он должен охватывать *весь* материал русской литературы, от ее зарождения до современности, что создает особые сложности.

Разнообразие понятий, связанных с термином *мотив*, противоречивость существующих в литературоведении точек зрения потребовало серьезных теоретических размышлений по этому поводу. Несомненно, что мотив, соотношенный с сюжетом, в корне отличается от мотива в лирической поэзии, а через нее — и в поздней прозе. Участники проекта пришли к мнению, что на данном этапе надо сосредоточить внимание на исследовании сюжетных (сюжетогенных) мотивов, продолжая собирать, “копить” материалы о мотивах мифологических, лирических, символических и т. п., определяющих

---

<sup>35</sup> *Мифы народов мира*: Энциклопедия. Т. 1-2. М., 1991-1992.

<sup>36</sup> *Małek E.* Русская нарративная литература XVII-XVIII веков: Опыт указания сюжетов. Łódź, 1996. Далее ссылки на это издание даются в тексте.



метафорической системой русской литературы. Поэтому в основу словника были положены принципы "сюжетных словарей", опробованных в русской и мировой фольклористике.

Словарная статья строится как статья о сюжете. Приводится название сюжета, по возможности общепринятое (если не в литературоведении, то в фольклористике): "Поликратов перстень", "Марко Богатый", "Золушка" и т. п. Затем следуют краткий пересказ сюжета и перечень памятников, использующих данную сюжетную схему; поскольку для любого сюжета характерна свертываемость его до мотива (и, напротив, сюжетогенный мотив способен развернуться в самостоятельный сюжет), в перечне памятников упоминаются и произведения, где описываемая схема присутствует на "мотивном" уровне. Завершает статью библиографическая справка о исследованиях по данному сюжету. Эта структура соответствует той, что принята в указателях сказочных сюжетов.<sup>37</sup>

Сходная структура словарной статьи использована и Э. Малэк, но у нее есть существенные дополнения. В ее словаре эта структура выглядит следующим образом: 1. Название сюжета или сюжетобразующего мотива; 2. Краткое изложение сюжета; 3. Рукописные варианты; 4. Старопечатные издания (XVII-XVIII вв.); 5. Литература; 6. Текстовая иллюстрация сюжета, где опубликована, как правило, старейшая или наиболее характерная версия (с. VI-VII).

Как легко заметить, пункты 3 и 6 у Э. Малэк совершенно оригинальны. Можно думать, что позиция с перечнем памятников разделилась здесь на две (рукописные варианты и старопечатные издания), что произошло под несомненным влиянием "Библиографии древнерусской повести", созданной В.П. Адриановой-Перетц и продолженной А.А. Назаревским.<sup>38</sup> Во всяком случае, указание рукописных текстов наряду с публикациями памятников и литературы о них характерна лишь для этих указателей. Включение в словарную статью сведений о рукописных материалах несомненно обогащает весь справочник.

6-й пункт, предложенный Э. Малэк, представляется нам избыточным. Вполне объяснимо, что при малой известности исследуе-

---

<sup>37</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка...

<sup>38</sup> Адрианова-Перетц В.П., Покровская В.Ф. Библиография древнерусской повести. Вып. 1. М.-Л., 1940; Назаревский А.А. Библиография древнерусской повести. М.-Л., 1955.

мых сюжетов составительнице захотелось донести их до читателя, тем более иноязычного; однако выполнение этого пункта возможно лишь при исконной лаконичности тех жанров, которые вошли в указатель Э. Малэк, и абсолютно неподъемно (прежде всего по объему) при сюжетном анализе более обширных текстов, особенно в литературе нового времени.

В словаре Э. Малэк статьи расположены по алфавиту названий сюжетов. Это удобно, если читателю известно это название. Нам кажется более предпочтительным “групповой” принцип расположения статей, что принято и разработано в русских указателях фольклорных сюжетов; тогда читатель, разыскивающий неизвестный ему сюжет, легко находит его в группе, объединенной по какому-либо ведущему признаку. Так, представляется возможным выделение в особую группу сюжетов о царях (о гордом царе, о неузнанном, о скрывающемся или подмененном императоре), о животных, о бесах и т. п. Это вполне обосновано тем, что сходные по типу сюжеты влияют друг на друга, легко поддаются контаминации, варьируются и т. п., меняя при этом свои названия.

Основными принципами отбора сюжетов для включения в будущий словарь должны быть два:

- 1) наличие сюжета в *русской* литературе;
- 2) повторяемость сюжета в творчестве разных писателей, а иногда и писателей разных эпох. Первый принцип важен при рассмотрении вопроса о “мировых” сюжетах, таких, как “Фауст”, “Дон-Жуан” и т. п. — из них в словарь могут быть включены лишь русские версии, основанные на местных переделках и переосмыслениях, но не переводы. Таков, например, сюжет “Вертера”, блестяще проанализированный в связи с русской литературой В.М. Жирмунским.<sup>39</sup> Второй принцип решает проблему “исторических сюжетов: за пределами словаря остаются описания отдельных случаев или событий, например, очерковая проза или летописные рассказы, неизвестные по позднейшей художественной традиции, например, об ослеплении Василька Теремовского. В то же время сюжет о Дмитрие Самозванце, использованный не только древнерусскими авторами, но и А.П. Сумароковым, В.Т. Нарезным, А.С. Пушкиным, Ф.В. Булгариным, А.С. Хомяковым, Н. Чаевым, А.Н. Островским,

---

<sup>39</sup> Жирмунский В.М. Гете в русской литературе. Л., 1982.

А.К. Толстым и др.<sup>40</sup>, непременно должен занять свое место в словаре. Таким образом, в словарь включаются прежде всего сюжеты беллетристические, связанные с вымыслом, сюжеты легендарные, сюжеты исторических анекдотов.

Значение нового типа справочного издания для будущих теоретических и историко-литературных исследований несомненно. Словарь дает новый и часто неожиданный материал для оценки творчества самых разных писателей, их места в развитии собственно русской литературной традиции, для анализа источников того или иного произведения. Уже сейчас можно привести некоторые примеры. Так, сюжет стихотворения И.А. Бунина "Очарованный инок", переведенного им из Г. Лонгфелло, как выясняется, совпадает с сюжетом легенды, известной на Руси с XVII в. и использованной в повести Н.М. Карамзина "Райская птичка". Расширяются и источники "Вия" Н.В. Гоголя: если В.М. Маркович сосредотачивает внимание лишь на балладах В.А. Жуковского<sup>41</sup>, то в словаре фиксируется и древнерусская повесть на сходный сюжет<sup>42</sup>, возможно, известная автору "Вия" через украинский фольклор.

Словарь позволит на обширном материале поставить проблемы взаимоотношений "высокой" ("классической") литературы и литературы "низовой", "массовой", вторичной и часто эпигонской; роль последней в сохранении и оживлении традиций оказывается чрезвычайно важной.

Объединение в едином словаре сюжетов разных эпох подчеркивает исторический характер их жизни в художественном творчестве. Несомненно можно говорить о зарождении в новое время новых сюжетов и, с некоторыми оговорками, о умирании или угасании отдельных сюжетов древнейших. Так, в литературе Древней Руси невозможно представить появление сюжета типа "Бедной Лизы" ("соблазненная и покинутая") и тем более сюжетов о бедном чиновнике ("Акакий Акакиевич"); с другой стороны, широко распространенные в древнерусской литературе сюжеты о царе Соломоне позд-

---

<sup>40</sup> См.: *Державина О.А.* Древняя Русь в русской литературе XIX века. (Сюжеты и образы древнерусской литературы в творчестве писателей XIX века). М., 1990.

<sup>41</sup> *Маркович В.М.* Балладный мир Жуковского и русская фантастическая повесть эпохи романтизма // Жуковский и русская культура. Л., 1987. С. 160-163.

<sup>42</sup> *Демкова Н.С.* Из истории русской повести XVII в. Об одной древнерусской параллели к повести Н.В. Гоголя "Вий" ("Повесть о некоем убогом отроце") // ТОДРЛ. Л., 1989. Т. 42. С. 404-409.

нее уходят в фольклор и в новой литературе практически неизвестны — за исключением разве что сюжета о Соломоне и Сулами-фи, источником для которого служит не древняя литература, где этот сюжет не находит отражения, а непосредственно “Песнь Песней”.

Работа над “Словарем сюжетов...” уже теперь выявила большое число неразработанных проблем в области сюжетики русской литературы, причем не только в теоретических вопросах, но и в “регистрации” имеющихся и распространенных сюжетов. Наименее изучены самые распространенные у массового, низового читателя как Древней Руси, так и XIX-XX вв. древнерусские сборники постоянного и пестрого состава — Прологи, Великое Зерцало, Измарагд, Римские Деяния и т. п. Между тем именно они являлись “поставщиками” сюжетов как для фольклора, так и для новой литературы (достаточно назвать творчество Н.С. Лескова или “народные рассказы” Л.Н. Толстого). Вообще литература массового читателя — от древности до современности, в том числе литература лубочная и полуфольклорная — еще ждет своего исследователя.<sup>43</sup> Изучение ее тем более важно, что без него нельзя будет выяснить сам механизм “памяти” сюжета, сцепления и связи (через сюжет) художественного языка разных эпох, единства русской литературы на протяжении столетий.

---

<sup>43</sup> Образцом исследования сюжетики “низовой” литературы может служить работа: Виноградов В.В. Сюжет и стиль. М., 1963.



## **ФАЗЫ МИРОВОГО АРХЕОСЮЖЕТА КАК ИСТОРИЧЕСКОЕ ЯДРО СЛОВАРЯ МОТИВОВ**

Сюжет и миф суть неотожествимые, типологически разнопорядковые нарративные структуры (и шире — языки культуры). В классической работе Ю.М. Лотмана “Происхождение сюжета в типологическом освещении” было проведено четкое разграничение сюжетного мышления и мышления мифологического. Последнее сводило “мир эксцессов и аномалий, который окружал человека, к норме и устройству”. И хотя в современной передаче (средствами сюжетного повествования) мифологические тексты “приобретают вид сюжетных, сами по себе они таковыми не являлись. Они трактовали не об однократных и внезакономерных явлениях, а о событиях вневременных, бесконечно репродуцируемых”. Тогда как “зерно сюжетного повествования” составила “фиксация однократных событий”.<sup>1</sup>

Архитектоническим вектором мифологического мышления служит вертикаль — общеизвестное “мировое древо”, игравшее “особую организующую роль по отношению к конкретным мифологическим системам, определяя их внутреннюю структуру и все их основные параметры”.<sup>2</sup> Соотносимое с умирающей к зиме, но воскresающей весной растительностью мировое древо выступало залогом воспроизводимости нерушимого миропорядка. Символизируя сакральный центр мира и круговорот жизни, оно отрицало необратимость свершающихся вокруг него ритуально-мифологических квазисобытий.

Вектор сюжетного мышления — горизонталь, устремленная от начала к концу цепь необратимых, “одноразовых” событий. Одна из древнейших форм сюжетности — волшебная сказка — весьма напоминает миф, однако повествует, например, об истории женитьбы героя — истории, претендующей на внеритуальную уникальность, не претендующая на сакрально-магическое значение. При взгляде на сюжет с позиций исторической поэтики открывается перспектива поиска первоисточка сюжетности, некоего — по аналогии с мировым

---

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973. Вып. 2. С. 11-12.

<sup>2</sup> Топоров В.Н. Древо мировое // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 398.

древом — “мирового сюжета”, базовой инфраструктуры не только ранней традиционной, но и позднейшей оригинальной сюжеттики.

В.Я. Проппом со всей убедительностью был выявлен такой культурно-исторический субстрат волшебной сказки, как инициация.<sup>3</sup> Ссылаясь на исследования русского фольклориста, а также на его французского предшественника П. Сентива, Мирча Элиаде писал: “Совершенно очевидно, что структура сказок имеет характер инициаций”.<sup>4</sup>

Древние переходные обряды осуществлялись, как известно, по мифологической модели умирающего и воскресающего бога. Однако символическая смерть и символическое воскресение человека есть уже необратимое событие превращения юноши в мужчину (охотника, воина, жениха). Говоря точнее, инициация достигшего половой зрелости человеческого существа приобретала статус события (мыслилась как необратимая) в той мере, в какой это существо начинало мыслиться индивидуальностью, а не безликой роевой единицей рода. Искусство — в противовес мифу (как и науке) — всегда говорит об индивидуальности, об индивидуальном существовании как присутствию некоторого лица в мире. Поэтому ритуал инициации действительно выглядит древнейшим прообразом художественной сюжеттики.

Протосюжетная схема переходного обряда складывается из четырех ключевых фаз: фаза ухода (расторжение прежних родовых связей индивида) — фаза символической смерти — фаза символического пребывания в стране мертвых (обретение искушенности — знаний и навыков взрослой жизни, накопленных предками) — фаза возвращения (символическое возрождение в новом качестве). Однако столь архаический сюжет, практически неотличимый от мифа, даже в сказке обнаруживается далеко не всегда.

Действительным “зерном сюжетного повествования” представляется иная четырехфазная модель, явленная, например, в притче о блудном сыне. Пушкиным в “Станционном смотрителе” эта сюжетная схема четко артикулирована четырьмя общеизвестными “картинками”. Здесь между фазой ухода и фазой символической смерти помещается фаза искушения радостями нерегламентированной жизни. Фаза же символической смерти совмещается с фазой умудрения в стране мертвых и редуцируется до встречи со смертью

---

<sup>3</sup> См.: Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986 (первое издание — там же в 1946 г.).

<sup>4</sup> Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 192-193.

(в облике мифогенной фигуры тотемного животного): в “великий голод” блудный сын, сделавшись свинопасом, “рад был наполнить чрево свое рожками, которые ели свиньи, но никто не давал ему”, после чего наступает очевидное оживление — “придя же в себя... встал и пошел к отцу своему”, говорящему о сыне: “был мертв и ожил”. Знаменательно и то, что фаза возвращения не только интерпретируется как воскресение из мертвых, но и наделяется символической обретения власти (сыном-пришельцем вместо старшего сына-наследника): “Отец сказал рабам своим: принесите лучшую одежду и оденьте его, и дайте перстень на руку его<sup>5</sup> и обувь на ноги” (Лк. 15, 11-32).

Не принадлежащая к числу первостепенных по своей канонической значимости (встречается лишь в одном Евангелии) данная притча из всех, рассказанных Иисусом, фактически оказалась наиболее продуктивной в литературном отношении. На наш взгляд, это объясняется в первую очередь ее сюжетикой, совпадающей с виртуальным первосюжетом (отсутствует лишь свадебная мотивировка устраиваемого отцом пира).

В самом деле, между событийной схемой инициации и позднейшей сюжетностью обнаруживается некая матрица сюжетосложения — тоже четырехфазная единая динамическая инфраструктура внешне несхожих сюжетов.

Первую ее фазу можно назвать фазой *обособления*. Помимо внешнего, собственно пространственного ухода (в частности, поиска, побега, погони) или, напротив, затворничества она может быть представлена избранничеством или самозванством, а в литературе новейшего времени — также уходом “в себя”, томлением, разочарованием, ожесточением, мечтательностью, вообще жизненной позицией, предполагающей разрыв или существенное ослабление прежних жизненных связей. В конечном счете, сюжетную задачу данной фазы способна решить предыстория или хотя бы достаточно подробная характеристика действующего лица, выделяющая его из общей картины мира.

Второй является фаза *искушения* — как в смысле соблазна (увлечения, прегрешения), так и в смысле приобретения жизненного опыта, искушенности. Часто это фаза партнерства: установление новых межсубъектных связей (любовь, вражда, дружба и т.п.), в

---

<sup>5</sup> Ср.: фараон “надевает на палец Иосифа перстень со своего пальца (овеществление магии власти)” (Аверинцев С.С. Иосиф Прекрасный // Мифы народов мира: Энциклопедия. М., 1991. Т. 1. С. 556).

частности, обретение героем помощников и/или вредителей. Нередко здесь имеют место ложные, недолжные пробы жизненного поведения (в частности, ложное партнерство), предваряющие истинное или должное поведение героя в последующих фазах.

Третью фазу реконструируемого археосюжета в соответствии с терминологией А. ван Геннепа и В. Тэрнера<sup>6</sup> следует обозначить как *лиминальную* (пороговую) фазу испытания смертью. Она может выступать в архаических формах ритуально-символической смерти героя, может заостряться до смертельного риска (в частности, до поединка), а может редуцироваться до легкого повреждения или до встречи со смертью в той или иной форме (например, зрелище смерти другого лица или хотя бы получение известия о таковой).

Наконец, четвертая — фаза *преображения*. Здесь, как и на заключительной стадии инициации, имеет место перемена статуса героя — статуса внешнего (социального) или, особенно в новейшее время, внутреннего (психологического). Весьма часто такое перерождение, символическое “второе рождение” сопровождается возвращением героя к месту своих прежних, ранее расторгнутых или ослабленных связей, на фоне которых акцентируется его новое жизненное качество.

Предлагаемая формула “мирового сюжета” была бы пустой чисто теоретической конструкцией, если бы — в соответствии с генеральной идеей исторической поэтики Веселовского — не удалось обнаружить за ней некоторую культурно-историческую реальность, некий субстрат жизненного содержания, с течением времени умирающего, затвердевающего и дающего форму для новых жизненных содержаний. Искомый субстрат давно уже был выявлен Джеймсом Фрэзером при рассмотрении “множества преданий о царских детях, покидающих свою родину, чтобы воцариться в чужой стране”.<sup>7</sup> Речь идет об одном из древнейших этапов становления государственности — о матриликальном престолонаследии, предполагавшем переход магической власти царя-жреца не от отца к сыну, но от тестя к зятю.

По нашей гипотезе, мировой археосюжет (явственно восходящий к протосюжету инициации) есть рассказ о действительно необратимом историческом событии — о перемене власти, о воцарении пришельца, доказавшего свою искушенность в смертельно опасном испытании (порой в поединке с прежним царем) и ставшего

---

<sup>6</sup> См.: Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. Гл. 3.

<sup>7</sup> Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1980. С. 180.



мужем царской дочери. Именно этот широко распространенный в мировом фольклоре сюжет, претерпев ряд позднейших трансформаций, сформировал, как нам представляется, четыре перечисленных выше ключевых узла сюжетности.

Именно эти четыре узла сюжетного построения и были впоследствии логизированы теоретической поэтикой в категориях завязки, перипетии, кульминации и развязки. Сфера применимости названных категорий теоретической поэтики, строго говоря, весьма неширока. В основном это классическая драматургия и классическая новеллистика. Однако стоящие за ними фазы мирового археосюжета (категории исторической поэтики) обнаруживаются в основе множества самых разнообразных сюжетных текстов.

Порой реконструкция исторического фундамента сюжетики выявляет в литературном тексте новейшего времени лишь модифицированные осколки выделенных фаз, порой — их инверсию или гипертрофию одних фаз и гипотрофию других. Но нередко удается обнаружить эту гипотетическую основу сюжетности и в практически чистом виде.

Таковы, например, пересекающиеся в фазе искушения сюжетные линии Онегина и Татьяны в пушкинской “книге книг” русской литературы. Правда, третья фаза в линии Татьяны — в отличие от явственной ее манифестированности дуэлью в линии Онегина — редуцирована, она представлена состоянием внутренней безжизненности героини (“для бедной Тани все были жребии равны”). Впрочем, уже смертей Ленского и няни было бы вполне достаточно, чтобы восполнить инфрасюжетный “пробел”. К тому же символической смерти принадлежит значительное место в сне Татьяны, весьма полно воспроизводящем комплекс мотивов инициации.<sup>8</sup>

При такой археосюжетной архитектонике текста разительные преобразования и героя, и героини в завершающей главе романа представляются не столько проявлением авторской воли, сколько реализацией некой изначальной интенции сюжетности. “Евгений Онегин”, по рассуждению М.М. Бахтина, “создавался в течение семи лет. Это так. Но его подготовили и сделали возможным столетия (а может быть, и тысячелетия)”.<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> См., в частности: *Маркович В.М.* О мифологическом подтексте сна Татьяны // *Болдинские чтения.* Горький, 1981; *Тамарченко Н.Д.* Статус героя и “язык сюжета” в “Евгении Онегине” // *Болдинские чтения.* Горький, 1983.

<sup>9</sup> *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 345.

Обратимся к несколько иному примеру. Общеизвестная жемчужина мировой прозы рассказ Чехова “Дама с собачкой” разделен на четыре главки. В первой происходит знакомство героев, однако в целом она соответствует фазе обособления. Дело не только во временном высвобождении персонажей из семейно-бытовых уз. Мотив обособления “лица” от безликой толпы задает тон повествованию с первых его фраз. Особо значима в этом отношении концовка главы, где после знакомства с Анной Сергеевной Гуров внутренне тотчас же отстраняется от нее: “«Что-то в ней есть жалкое все-таки», — подумал он и стал засыпать”.

Вторая главка очевиднейшим образом соответствует фазе искушения. В частности, героиня произносит: “Простые люди говорят: нечистый попутал. И я могу теперь про себя сказать, что меня попутал нечистый”. В этой главке (как и во всех прочих) встречаются мотивы и трех других фаз. Например, о Гурове сказано, что встречи с Анной Сергеевной “точно переродили его”, но действительного перерождения с ним здесь еще не происходит. Сюжетную доминанту этой главы составляет мотивный комплекс искушения, тогда как присутствие иных мотивов создает углубляющий художественную целостность текста эффект их интерференции (нормальное явление для литературы новейшего времени).

Третья главка совершенно не случайно оказывается в позиции третьей фазы мирового археосюжета. Во-первых, она открывается (как и пятая глава “Евгения Онегина”) картиной начала зимы — традиционного умирания природы. Во-вторых, Гурова поначалу вполне поглощает безжизненная суэта “бескрылой жизни”, откуда “уйти и бежать нельзя, точно сидишь в сумасшедшем доме или в арестантских ротах”. В-третьих, об Анне Сергеевне говорится как о призраке умершей: она “шла за ним всюду, как тень, и следила за ним. Закрывши глаза, он видел ее *как живую* (курсив мой — В. Т.)...” Наконец, вся поездка Гурова в город С. пронизана символикой посещения живым человеком страны мертвых, где томится еще одна живая душа — Анны Сергеевны.

Совершающееся с Гуровым в заключительной главке рассказа не вполне постижимое для него самого душевное преобразование (в частности, отказ от прежних успокоительных “рассуждений” — “о покое, о вечном сне, какой ожидает нас”), в сущности, не мотивировано в достаточной мере ни характером героя, ни обстоятельствами его жизни. Однако высвобождаемая автором бессознательно-твор-

ческая энергия мирового археосюжета делает это преобразование в высшей степени убедительным.

И еще один пример — весьма далекий и принципиально отличный от рассмотренных. “Слово о полку Игореве” не является вымышленным повествованием. Однако его сюжет развивается в точном соответствии с гипотетической моделью виртуального мирового сюжета.

Вслед за фазой ухода-обособления (“О Руская земле! Уже за шеломянемъ еси!”) наступает фаза искушения: первоначальная легкая победа (“потопташа поганяя плъкы половецкыя... помчаша красныя дѣвки половецкыя, а съ ними злато, и паволоки, и драгыя оксамиты” и т.д.). Последующее поражение — очевидная фаза смерти. Не только “Игорева храбраго плъку не крѣсити” — гибнет сама Русь: “На рѣцѣ на Каялѣ тьма свѣт покрыла, по Руской земли прострошася половци”. Пленение князя Игоря (чего он и желал избежать ценой смерти) есть очевидная символическая смерть — за рекой (традиционная мифологическая граница между страной живых и страной мертвых). Побег Игоря (через реку) здесь, естественно, оказывается его преобразованием: бывший отщепенец и отступник от общерусских интересов возвращается не в свой удел, а — подобно блудному сыну — в стольный град великого князя киевского (символического отца) и “къ святѣй богородици Пирогошей”, что является в “Слове” одновременно воскрешением и радостно-веселым преобразованием обезглавленной было Русской земли.

“Слово о полку Игореве” едва ли было единственной пробой раннехудожественной героики в книжной культуре Киевской Руси, однако до нас дошел лишь один этот текст. Быть может, не последнюю роль в этом счастливом стечении обстоятельств сыграла архитектура сюжетного построения, актуализирующая структуру и мотивный комплекс мирового археосюжета.

Разумеется, полнота и отчетливость такой актуализации не могут служить критерием художественности. Однако соотнесение конкретного литературного сюжета с виртуальным первосюжетом, с культурно-историческим пробразом самой сюжетности является немаловажным звеном литературоведческого анализа. Скажем, при рассмотрении сюжетной архитектоники произведений Гоголя бросается в глаза обычное для него отсутствие четвертой фазы (в “Шинели” она сохранилась, редуцировавшись однако до нелепого слуха). Вероятно, это обстоятельство имеет прямое отношение к не-

удаче полного замысла “Мертвых душ”, где фазе преображения отводилась решающая роль.

В литературе разных эпох встречается и действительно функционирует множество мифологических мотивов, за которыми в филологической науке закрепилось самостоятельное наименование: мифологемы. Однако с появлением в культуре сюжетного нарратива складывается круг мотивов “нового поколения”, исторически расширяющийся (при том безгранично в отличие от мифологического сверхкомплекса) круг “сюжетологем”. Это прежде всего фазообразующие мотивемы мирового археосюжета, их древнейшие алломотивные вариации и последующие модификации, а также мотивные комплексы традиционных сюжетов. Последние образуются, как правило, введением нового семантического материала в схему мирового археосюжета, как это можно наблюдать, скажем, на примерах сюжета о гордом царе<sup>10</sup> или сюжета о договоре человека с дьяволом<sup>11</sup> и многих других. Отмерший первосюжет в каждом таком позднейшем сюжете как бы воскресает, преображаясь, а обновившие традиционную схему семантические единицы сюжетного высказывания сами становятся мотивами — этими важнейшими “клеточками” литературной традиции.

Таким образом, как видно из сказанного, перечисленные выше фазы археосюжета с их важнейшими модификациями представляются нам ядерными семантемами сюжетного мышления как такового и, соответственно, составляют историческое ядро общелитературного словаря мотивов.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> См.: Ромодановская Е.К. Повести о гордом царе в рукописной традиции XVII — XIX веков. Новосибирск, 1985.

<sup>11</sup> См.: Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

<sup>12</sup> См.: Тюпа В.И. Тезисы к проекту словаря мотивов // Дискурс, № 2. Новосибирск, 1996.

**О ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОМ ПОДХОДЕ  
К ИЗУЧЕНИЮ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ЯВЛЕНИЙ  
В СИСТЕМЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ**

Сравнительно-исторические исследования всегда занимали видное место в русском литературоведении. Большой ущерб этому направлению был нанесен в то время, когда началась борьба с “космополитизмом”. Именно тогда был подвергнут ostrакизму один из крупнейших компаративистов мира А.Н. Веселовский. В настоящее время возрождается законный интерес и к сравнительно-историческому методу, и к личности ученых, которые его формировали и развивали. Важным симптомом такого возрождения явилась Международная конференция в г. Брно (апрель 1992 г.), посвященная выдающемуся ученому Ф. Вольману, последователю А.Н. Веселовского. Прошла представительная конференция в МГУ на тему: “Литературный процесс: типология и компаративистика” (декабрь 1995 г.). Она наметила ряд новых направлений в исследовании типологических явлений в системе мирового литературного процесса. Вместе с тем были выяснены и те пробелы, которые следует заполнить, основываясь на современных методологических подходах.

Нужно отдать должное нашим отечественным литературоведам, которые многое сделали в плане типологического исследования различных литературных явлений, без чего невозможно представить само существование компаративистики как научного направления. Так как компаративистский подход к литературным явлениям далеко не однозначен, следует хотя бы в общих чертах определить объект исследования.

Имеет смысл начать с терминологии. Заметим, что в советском литературоведении термин “компаративистика” обрел идеологический оттенок и потому был изъят из употребления. Совершенно “безопасным” было употребление эквивалентной формулы “сравнительно-исторические исследования”, надолго заменившей скомпрометировавший себя термин, за которым просматривался “призрак космополитизма”.

Следует заметить, что с конца 60-х годов в советском литературоведении охотнее стало употребляться выражение “типологические исследования”, предполагавший неконтактные связи. За ним скрывались разные аспекты анализа литературных явлений. В свое



время Н.И. Пруцков предложил в границах типологического исследования выделить два направления — историко-сравнительное и сравнительно-историческое.<sup>1</sup> Первое направление предполагало рассмотрение типологического сходства произведений внутри национальной литературы, второе — межнациональные литературные связи. Такие подходы по сути размывали то понятие компаративистики, которое предусматривал А.Н. Веселовский. Речь идет в данном случае о *странствующих* мотивах, темах, сюжетах, изучение которых основывалось и на учете контактных связей.

В настоящее время следует усложнить проблему, выдвинув в качестве объекта анализа не те или иные фрагменты, хотя, может быть, и достаточно крупные, а целостные литературно-культурные феномены, с точки зрения сущности воплощающие нравственно-психологические, философские концепции, которые при всей своей вариативности проявляются в границах единого структурного типа. При этом типология должна сочетаться с исторической поэтикой, как это было закреплено теоретически и практически в трудах А.Н. Веселовского. Нужно учитывать и то, что ученый по существу выдвинул и проблему историко-функционального осмысления повторяющихся литературных явлений, открывая тем самым путь современному литературоведению.

Конкретно-исторические наблюдения над литературным материалом говорят о том, что явления, существовавшие ранее, актуализируются в другом историко-культурном контексте, постоянно в нем обновляясь и вместе с тем сохраняя свою смысловую сущность. А.Н. Веселовский подчеркнул “гениальный поэтический инстинкт” — “склонность великих поэтов обрабатывать сюжеты, уже подвергшиеся однажды поэтической обработке”.<sup>2</sup> Он попытался чисто психологически объяснить такую повторяемость: “В памяти народа отложились образы, сюжеты и типы, когда-то живые, вызванные деятельностью известного лица, каким-нибудь событием, анекдотом, возбуждившим интерес, овладевшим чувством и фантазией. Эти сюжеты и типы обобщались, представления о лицах и фактах могло заглухнуть, остались общие схемы и очертания. Они где-то в глухой темной области нашего сознания, как многое испытанное и пережи-

---

<sup>1</sup> Пруцков Н. И. Историко-сравнительный анализ произведений художественной литературы. Л., 1974. 204 с.

<sup>2</sup> Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Л., 1940. С. 50.

тое, видимо забытое и вдруг поражающее нас, как непонятное откровение, как новизна и вместе старина, в которой мы не даем себе отчета, потому что часто не в состоянии определить сущности того психического акта, который негаданно обновил в нас старые воспоминания”.<sup>3</sup>

А.Н. Веселовский, апеллируя к “глухой, темной области нашего сознания”, как ни парадоксально, указал направление, идя по которому можно теоретически осмыслить логическую цепь повторяющихся художественных явлений. История литературы дает нам множество примеров повторения не только мотивов, тем, сюжетных схем, но и сложных поэтических комплексов, представляющих собой общечеловеческие художественные феномены, имеющие очень древние истоки, ведущие к первобытному сознанию, и вместе с тем актуализирующиеся в условиях высокой цивилизации. Очень важно выделить такие комплексы и интерпретировать их с феноменологической точки зрения.

Поскольку в философских трудах термин “феноменология” трактуется чрезвычайно разнообразно в зависимости от объекта анализа, мы избрали в качестве исходного определения формулировку А.Ф. Лосева, наиболее соответствующую природе художественного творчества. Суть ее сводится к тому, что феноменология предполагает осознание и фиксирование того именно, что во всех своих проявлениях одно и то же. “Феноменология — там, где предмет осмысливается независимо от своих частных проявлений, где смысл предмета — самотождествен во всех своих проявлениях. Это и есть единственный метод феноменологии: отбросивши частичные проявления одного и того же, осознать и зафиксировать то именно, что во всех своих проявлениях одно и то же”. Далее А.Ф. Лосев поясняет эту мысль: “...физическое зрение видит предмет во всей его случайной пестроте данного момента, а феноменологическое зрение видит его смысловую структуру, независимую от случайностей и пестроты и во всех этих случайностях и пестроте пребывающую неизменной и самотождественной”.<sup>4</sup>

Вследствие такого подхода может открыться ускользающая от читателя сущность явлений, воплощенных в самых разнообразных жанрово-поэтических формах. Тем самым прокладывается путь к целостному, системному пониманию функционирования важней-

---

<sup>3</sup> Там же. С. 70.

<sup>4</sup> Лосев А.Ф. Философия имени. М., 1990. С. 191.

ших составляющих мирового литературного процесса. В качестве примера можно в сравнительно-историческом плане рассмотреть одну сущностную категорию, определяемую как *концепт истины*, к которому в настоящее время проявляется большой интерес не только со стороны философов, но и филологов. Показателен в этом отношении изданный в 1995 году в серии “Логический анализ языка” сборник научных статей “Истина и истинность в культуре и языке”.<sup>5</sup>

Мы остановимся на проблеме соотносительности таких понятий, как *правда* и *истина*. Эти фундаментальные категории воплощаются в самых разнообразных поэтических формах. Заметим, что в древних языках — греческом и старославянском — эти понятия различаются. В евангельских текстах *правда* и *истина* принципиально разнятся. Симфония фиксирует, опираясь на различные контексты, что *истина* может быть только одна Божия. А *правда* может быть “его, моя, твоя”. В словаре С.И. Ожегова нашло отражение совершившееся в современном русском языке стирание граней между этими понятиями. И правда, и истина, в интерпретации С.И. Ожегова, — это то, что соответствует действительности. Такое смешение понятий, казалось бы относящееся только к области лингвистики, на самом деле чревато драматическими и даже трагическими последствиями, если переносится в область социально-общественных и нравственно-психологических отношений и поступков.

Издrevле происходило так, что человек, совершавший какой-либо неблаговидный поступок или даже преступление, пытался под них подвести оправдательные аргументы, получить санкцию истины. Таким образом лживость оправдательных аргументов становилась в определенных обстоятельствах *правдой*, претендующей порой на титул *истины*. Этот парадоксальный феномен *лжи-правды* имеет интернациональный характер и фиксируется как в фольклоре, так и различных национальных литературах.<sup>6</sup> Интересные с указанной

---

<sup>5</sup> *Истина и истинность в культуре и языке*. М., 1995. 202 с.

<sup>6</sup> См., например: Буслаев Ф. Замечательное сходство псковского преданья о горе Судоме с одним эпизодом сервантесова “Дон-Кихота” // О литературе. Исследования. Статьи. М., 1990. С. 126-127. Ученый указал на любопытное сходство псковского преданья и одного из эпизодов в романе Сервантеса. По свидетельству Ф. Буслаева, в предании говорится, что над горою “будто бы висела с неба цепь. В случае спора или бездоказательного обвинения истец и ответчик приходили на Судому, и каждый в доказательство своей невинности должен был рукою взяться за цепь: цепь же давалась в руку только тому, кто в тяжбе был действительно прав”. Далее следует рассказ о том, как однажды сосед у своего соседа украл деньги и

точки зрения результаты дают наблюдения над модификацией сюжета о “товарищах, нашедших клад”, который фиксируется в итальянской, английской, русской литературах и который в исторической перспективе обретает все более весомое концептуальное значение.

В указателе сказочных сюжетов по системе Аарне за № 937 можно найти распространенный сюжет, перешедший в литературу. Он имеет два варианта: а) “О двух товарищах, нашедших клад”, б) “О трех товарищах, нашедших клад, или Пример скупости”. Оба варианта зафиксированы в сборнике “Новеллино”, созданном в Италии в конце XIII века. Сюжетная схема обоих вариантов такова: двое или трое товарищей находят золото и пытаются его разделить. Один человек отлучается, чтобы купить пищу, но в его голове возникает идея отравить сообщника или сообщников, и он кладет в пищу яд. Когда же он возвращается, его товарищ или товарищи убивают его, а сам или сами съедают пищу с ядом и умирают.

История эта трактуется в религиозно-нравоучительном плане, демонстрируя грех преступления и неизбежность божьего наказания. В одной из новелл изображен Христос, указующий на груды золота и произносящий пророческие слова: “Вы желаете того, от чего более всего погибло душ и лишилось царства небесного. А что это истинно так, вы увидите на обратном пути”.<sup>7</sup> Во второй новелле изображен “святой отшельник”, подводящий итог: “Вот так карает господь предателей...”.<sup>8</sup> Сам святой отшельник спасается, так как бежит от дьявольского золотого соблазна, как от смерти.

С точки зрения христианской морали обе стороны, участвующие в дележе золота, осуждены, но самим преступникам не дано возможности осознать тяжесть совершенного греха и найти путь искупления, который открывается “святому отшельнику”. Че-

---

спрятал их в палку, выдолбленную внутри. И вот эти люди пошли на Судому искать правды. Сначала цепь достал обокраденный и тем самым установил правду. Потом цепь взял вор, отдав предварительно палку с деньгами обвиняющему его человеку и сказав при этом: “Твоих денег у меня нет, они у тебя”. Цепь подтвердила правду того и другого, но она не могла выявить истину. С тех пор, как повествует предание, цепь исчезла “неизвестно как и куда”. В романе “Дон-Кихот”, как отмечает Ф. Буласв, ситуация повторяется, но вместо вора выступает должник, который отдает палку займодавцу и клянется, что долг отдал. Правда, Санчо Панса, который творит суд, замечает, в отличие от бездушной цепи, мошенничество и восстанавливает истину.

<sup>7</sup> Новеллино. М., 1984. С. 109.

<sup>8</sup> Там же. С. 201.

рез столетие (в XIV в.) рассматриваемый сюжет возродится с существенными коррективами в “Кентерберийских рассказах” Д. Чосера (“Рассказ продавца индульгенций”). Трое пьяных повес, демонстративно подчеркивая свою смелость, отправляются искать “смерть”, чтобы ей “отомстить”, и натываются на золото. Далее действие разворачивается по схеме второй новеллы (“Новеллино”). Однако в произведении Д. Чосера прорисовывается проблема, отсутствующая в “Новеллино” — нравственное спасение и при совершенном преступлении. В этом деле важна “высшая санкция”, отпускающая грех. Конечно, такая санкция очень похожа на хитроумную “лазейку”, но она исторически реально существовала и была зафиксирована в “Кентерберийских рассказах”. Ее за деньги охотно предлагает продавец индульгенций:

Хочу еще, друзья, напомнить вам,  
Что в сей корзинке не дорожный хлам, —  
О нет! — реликвии и отпущенья.  
Собственноручного благословенья  
Я удостоен папой, и теперь  
Будь щедрым, грешник, и в прощенье верь...<sup>9</sup>

Ирония автора в данном случае не размывает серьезность проблемы. Ведь человеческое лукавство, столь закономерное в подобных обстоятельствах, “санкционировано” церковью. Впрочем, роль “высшей инстанции” не обязательно выполняет только церковь. В ее роли для человека могут выступать предполагаемые фундаментальные законы бытия или сакральные силы, таящиеся в недрах природы. Человечество еще в древности пользовалось такого рода “лазейкой”. Д. Фрезер в книге “Золотая ветвь” отмечает, что дикарь с его хитроумным сознанием и себялюбием, совершая убийство, соотносит его как правило не только с личной выгодой, что само собой очевидно, но и с универсальной закономерностью бытия и превентивным действием положительной сакральной силы, якобы поддерживающей тот закон жизни, который наиболее выгоден дикарю.

Характерно и то, что человеческая жертва богам у разных племен оправдывается интересами коллектива людей, для которых жертвоприношение осмысливается как путь к благополучию и всякого рода удачам.

---

<sup>9</sup> Чосер Д. Кентерберийские рассказы. М., 1988. С. 276.



Когда приходит время казни, — сообщает Д. Фрезер об одном характерном эпизоде из жизни африканского племени, — человека торжественно проводят по улицам города или столицы... монарха, который готовится принести его в жертву на благо своего государства, каждой семьи и каждого подданного, чтобы все они без исключения с его помощью (читай: с помощью убийства — *В.О.*) получили возможность очиститься от всякого греха, несчастья и смерти... Последние слова и стоны жертвы служат собравшимся перед храмом людям сигналом к началу веселья.<sup>10</sup>

Умудренное историческим и философским опытом человечество подвело под этот феномен кровавого преступления обтекаемую, вуалирующую истинный характер подобного действия формулу: “цель оправдывает средства”. Этот моральный “перевертыш” будет подробно исследован в сочинениях русских классиков. Обратимся в связи с этим к рассказу А.П. Чехова “Бумажник”, который построен по схеме упомянутого чосеровского произведения. Как Чехов вышел на этот сюжет, неизвестно: По крайней мере комментаторы 30-томного полного собрания его сочинений на этот счет не дают никаких указаний. Сказано только, что автор не хотел включать рассказ “Бумажник” в собрание сочинений, издаваемое А.Ф. Марксом. Возможно, писатель не желал обнаружить “чужое”, будучи, как известно, большим мастером в придумывании всякого рода сюжетов.

Рассказ, или “Басня в прозе”, как уточнил жанр произведения сам Чехов, скрывшийся при публикации в “Будильнике” (1885 г.) под псевдонимом “Брат моего брата”, развивал по сути тему “русского подполья”, самоутверждения личности через “кровь по совести”, когда человек совершает грех преступления во имя “общей цели”, во имя блага других. В черновом фрагменте рассказа есть фраза: “Маккиавели сказал, что цель оправдывает средства...”<sup>11</sup> В завершенном тексте вместо Маккиавели появился Мак-Магон, не имевший никакого отношения к упомянутой формулировке. Вероятно, автор хотел сделать рассказ “посмешнее”. Но как всегда, у Чехова комическое выступало в союзе с глубоко драматическим и даже трагическим. Дело в том, что один из трех актеров, нашедших кошелек с деньгами, как и в традиционной истории о кладе, отправляется за покупкой еды и продумывает план убийства своих товарищей. При этом он не просто обуреваем жадной обогатения, но и “благородными” мыслями, которые по идее должны искупить его

---

<sup>10</sup> Фрезер Д.Д. Золотая ветвь. М., 1984. С. 533-534.

<sup>11</sup> Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. Сочинения. М., 1975. Т. 3. С. 522.

преступное деяние. В рассказе “Бумажник” явно звучит мотив чосеровской “индугенции”:

“Ведь этакое счастье! — размышлял он дорогой, — Не было ни гроша, да вдруг алтын. Махну теперь в родную Кострому, соберу трупку и выстрою свой театр. Впрочем... за пять тысяч нынче и сарая путного не выстроишь. Вот если бы весь бумажник был мой, ну, тогда другое дело... Такой бы театрище закатил, такой, что мое почтение. Собственно говоря, Смирнов и Балабайкин (другие два актера — *В.О.*) — какие это актеры? Это бездарности, свиньи в ермолке, тупицы... Они денги на пустяки изведут, а я бы пользу отечеству принес и себя бы обессмертил... Вот что я сделаю... Возьму и положу в водку яду. Они умрут, но зато в Костроме будет театр, какого не знала еще Россия”.<sup>12</sup>

Чехов в шутивно-ироничной форме выразил мысль планетарного масштаба: можно убить “по совести”, особенно если само это деяние совершается во имя блага страны, человечества или еще какой-нибудь не менее гуманной цели. Сама эта идея, обыгранная Чеховым, не только не ушла в небытие, но достигла новых “высот” на последующем витке социальной истории. Чехов довел ее до абсурда, но от этого ее живучесть не уменьшилась. В самой идее был заключен призрак правды. Этот призрак не дал ей умереть до сегодняшнего дня.

Еще раз обратимся к фразе: “Они умрут, но зато в Костроме будет театр, какого не знала еще Россия”. Здесь явно присутствует коварная мысль, что ради этого стоит пожертвовать двумя “ничтожными” существами? То, что здесь “зарыта собака”, как говорят немцы (*da ist der Hund begraben*), подтвердил Ф.М. Достоевский. Ведь его герой Раскольников “споткнулся” именно на аналогичной мысли. Его натура, не принимавшая крови, была “опровергнута” его же собственной “арифметикой” — он уничтожил гнусную, вредную и никому не нужную старушонку во имя блага бедных, униженных и оскорбленных людей. В.Г. Белинский охарактеризовал сходную ситуацию, изображенную А.С. Пушкиным в “Моцарте и Сальери”, как “справедливость, парадоксальную в отношении к истине”. Такой теоретический “расклад” Достоевский видел прекрасно. Поэтому его всепроницающий Черт из “Братьев Карамазовых” позволяет себе сделать следующее универсальное умозаключение.

“Для Бога не существует закона! Где станет Бог — там уже место божие! Где стану я, там сейчас же будет первое место... “все дозволено”, и шабаш! Все это очень мило; только если захотел мошенничать, зачем бы еще, кажется, санкция истины?”

---

<sup>12</sup> Там же. С. 444.

Но уж таков наш русский современный человек: без санкции и смошенничать не решится, до того уж истину возлюбил..."<sup>13</sup>

Черт по сути дезавуирует "частную правду", вроде бы находящуюся под крышей непререкаемой истины. Раскольников своей теорией и жизненной практикой иллюстрирует позицию "лжеца", когда в определенной ситуации скрытый обман совпадает с мнимой правдой. В романе "Преступление и наказание" такая позиция проявляется в разных аспектах: социально-общественном, религиозно-этическом и "жертвенно-ритуальном". Последний аспект достаточно четко просматривается в ситуации убийства героем человека, который по скрытой сути играет роль искупительной жертвы, ибо умирает во имя блага "общества", "всех людей".

Следует заметить, что современное человечество сохранило "в памяти" древний архетип "жертвоприношения". Но усовершенствованный герой Достоевского не просто "клиширует" древний ритуал, он еще и нарушает извечный и не им установленный закон, диктующий необходимость испрашивания *прощения* у жертвы. Жертва у первобытных народностей являлась еще и "даром" высшим силам, а потому и требовала своеобразного согласования. Д. Фрезер свидетельствует, что, например, коряки в ритуальном действе "с медведя сдирают шкуру вместе с головой, и, надев эту шкуру, одна из женщин танцует, умоляя медведя не сердиться на ее народ. В то же время другие коряки со словами "Ешь, друг" на деревянном блюде подносят мертвому животному мясо". Другой пример: "Кафры приносят мертвому слону свои извинения, делая вид, что его смерть произошла от простой случайности. В знак уважения они сопровождают погребение хобота слона весьма пышной церемонией..."<sup>14</sup>

Раскольников, создавая и реализуя свою социальную философию, не учитывал не только известной христианской заповеди, но исконного священного первобытного и потому органичного закона "почтения" и "вежливости", заложенного в человеке на генетическом уровне. Герой Достоевского поступил в соответствии с идеологической "арифметикой", которая выступила в роли палача, обезглавившего социально-правовой и религиозно-этический законы. Вместе с тем она разрушила в самом герое естественную гармонию природы, наследованную от предков.

---

<sup>13</sup> Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л., 1976. Т. 15. С. 84.

<sup>14</sup> Фрезер Д. Д. Указ. соч. С. 488, 489.

На исходе XIX столетия проблему, разрабатываемую Достоевским, продолжил и уточнил Л. Андреев в рассказе "Иуда Искарот", направив ее в русло "вечности" и оформив как повествование о последних днях земной жизни Иисуса Христа. В концептуальном плане философия Иуды сходна с рассуждениями "неофитов" Достоевского. Иуда пытается оправдать свой поступок, встраивая его в логику божественного предопределения. То, что произошло способствовало, по мнению Иуды, исполнению высшего предназначения: чтобы совершилось чудо Воскресения, Христос, естественно, должен был умереть. И он, Иуда, сделал то, что должно было неизбежно произойти: "Разве не святому делу он послужил? Святому". Последовавшая за смертью Христа "Осанна!" ( *Спасение! Слава!* ) как бы должна относиться и к личности Иуды, к его "гордому сознанию". Л. Андреев заклеил Иуду словом "Предатель!" Но проблема этим не была исчерпана, поскольку Иуда в собственном сознании уравнивал себя с Христом, как и "человеко-боги" Достоевского, продолжавшие свою жизнь и в русской действительности, и в русской литературе.

Смысл пророческого предупреждения Ф. Достоевского и Л. Андреева состоял в том, что глобальный нигилизм их героев по отношению к тому, что не укладывалось в их систему взглядов, предопределил идеологические и моральные нормы, утверждаемые ортодоксальными адептами революционного преобразования общества и перешедшие в литературную теорию социалистического реализма.

Заметим вместе с тем, что феномен *лжи-правды* требует не пафосного категорического неприятия, а пристального научного изучения. Это в данном случае касается и тех художественных структур, в которых он воплощается, независимо от того, в какой метод, направление, стиль эти структуры вписываются. Мы остановились только на отдельных фрагментах, связанных с феноменологическим подходом к литературным явлениям. Изучение литературного процесса в феноменологическом плане дает возможность затронуть не только проблемы специфически литературные, но и уяснить фундаментальные основы русской духовной культуры.

## МИФОЛОГИЯ И МИФОПОЭТИКА СЮЖЕТА О ПОИСКАХ И ОБРЕТЕНИИ ИСТИНЫ

### 1. Философия и мифология истины.

1.1. Современная философская мысль определяет истину как соответствие субъекта и объекта, как процесс познания, как форму психологического состояния личности.

Искание истины предполагает ее преднамеренное или непреднамеренное сокрытие. Намеренное сокрытие истины в архаических культурах означает прерогативу владения ею богами, жрецами, посвященными, и всякое оспаривание этой прерогативы наказуемо. Табуирование истины в архетипическом (поведенческая норма) и в мифологическом (завет, предание) смысле связано, во-первых, с сохранением принципа творения: неумелое владение им ведет к катастрофе (самосохранение мира), либо частное владение этим принципом может спровоцировать автономизацию и рост части, разрушая гармонию целого — космоса, социума (самосохранение коллектива), либо принцип творения (истина) представляется несоизмеримым с возможностями человека, и открытие его тайны способно разрушить личность безумием или смертью (самосохранение индивидуума).<sup>1</sup>

Непреднамеренная тайна истины в новое время обозначает, как правило, ограниченность познавательной способности человека, обусловленную неизоморфностью и несоизмеримостью природы творения и твари, творца и творения. Содержание тайны составляют вечные вопросы онтологии, этиологии и эсхатологии творения: мир сотворен или несотворен, Бог есть или Бога нет, зло или добро в основе творения, конечен или бесконечен мир, смертен или бессмертен человек. Ответы на эти вопросы определяют психологическое состояние человека и коллектива, что в свою очередь выдвигает аксиологический — обладает истина ценностью или не обладает, стоит ее искание и открытие жизни или не стоит — и эстетический — истина прекрасна или безобразна — аспекты проблемы.

1.2. Архетип истины в античной культуре оформился в мифологии египетской Исиды и ее греческих и римских ипостасей — Деметры, Афины, Юноны, Минервы.

---

<sup>1</sup> Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии. М., 1996. С. 140.



В онтологическом плане Исида — “зеленое поле” (Деметра “хлебное поле”)<sup>2</sup>, скрывающее под своим покровом отвратительные процессы смерти и рождения (то же: японский миф об Изанами<sup>3</sup>).

В гносеологическом плане Исида — “тысячеименная”, владеющая именами — сущностями всех вещей (так же, как Юнона “тысячью яиц”). Исида выведывает *истинное имя* бога Ра, овладевая вместе с именем его божественной сущностью, оставляя Ра чахнуть и умирать.

Исида — воплощение и хранительница истины. Известно предание Плутарха о статуе богини в Саисском храме с надписью:

Я емь все бывшее и будущее, и сущее, и никто из смертных не приподнял моего покрова.

В социально-историческом плане Исида, ищущая и собирающая рассеченные и разбросанные Сетом куски тела Осириса и рождающая от его мертвого тела нового бога Гора, организует таким образом социально-географическое пространство племени, его генеалогию и эсхатологию (Осирис — вечно умирающий и оживающий бог). Изображение Исиды с младенцем Гором породило традицию изображения Богородицы.<sup>4</sup> Связь христианской Мадонны с языческой богиней сформировала особый богородичный мотив в сюжете о поисках и обретении истины.

1.3. С мифологией Исиды — Афины — тесно связан миф о горгоне Медузе, давший литературе богатый арсенал мотивов для фабуляции темы<sup>5</sup>:

а) мотив невольного (в отличие от Прометея) и естественного — в момент соития с Посейдоном в храме Афины — акта открытия прекрасной Медузой тайны богини;

б) мотив преднамеренного и различными способами сокрытия вырвавшейся из-под контроля богини тайны (маркировка истины). Афина превратила красавицу Медузу в чудовище — горгону, — при взгляде на которое люди каменели от ужаса. Трансфигурация Медузы стала основанием для оксюморона в изобразительном искусстве (“Медуза” Ронданини, “Медуза” Б. Челлини), а затем в литературе

---

<sup>2</sup> Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. М., 1986. С. 359.

<sup>3</sup> Элиаде М. Указ. соч. С. 210.

<sup>4</sup> Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 1988. Т. 1, 2.

<sup>5</sup> Еазлин М. Космогония и ритуал. М., 1993. Автор книги интерпретирует онтологический смысл мифа, оставляя без внимания его гносеологический аспект, на который указывал Р. Грейвс, предполагавший связь этого мифа с мистериями Гермеса (Грейвс Роберт. Мифы древней Греции: Пер. с англ. М. 1992. С. 190.).

“страшная красота” (см. ниже). Афина поместила горгону Медузу “за предел” человеческого пространства и жизни, что требует не просто *кругосветного* странствия в поисках заключенной в ее голове тайны, но *всесветного* — на этом и том свете. Медузу трудно узнать среди ее сестер-близнецов — горгон. Она охраняется тремя сестрами — граями, имеющими один на всех зуб и незакрывающийся глаз;

в) мотив “головы”. Голова — метонимия истины — тайного знания. Афина — Мудрая — метонимия головы Зевса. Афина ищет не просто смерти горгоны Медузы, а охотится за ее головой, которая и после смерти (значимо здесь именно “отсечение головы”) сохраняет тайну, а потому и способ ее сокрытия — смертельную опасность взгляда;

г) мотив возвращения похищенной тайны. Афина успокаивается только тогда, когда голова горгоны Медузы оказывается на ее эгиде, то есть тайна вновь под “защитой”, под контролем богини. Эгида Афины — то же, что покрывало Исида, и голова Медузы сопричастна тайнам рождения и смерти. Голова — семя. Вяч. Иванов приводит многочисленные примеры мифов и ритуалов с отрубленными и “посеянными” головами как “вместилищами половой возрождающей силы”<sup>6</sup>;

д) мотив оскорбленной девственности, или богородичный мотив. Исида, Деметра, Афина — безбрачные богини, но они же покровительницы брака, плодородия. Совлечение с них покрыва — оскорбление девственности есть в то же время, по-видимому, разоблачение тайны первоначального творения из утробы Единой, тайна первоматери, позднее “непорочного зачатия”. Исида родит Тора от мертвого брата и супруга, Афина сама рождается из головы, Деметра родила Кору Персефону вне брака от единоутробного брата, горгона Медуза рождает Пегаса через шею — место соединения “утробы” с головой, то есть так же, как рождается Афина, следовательно, “чудесное” рождение Пегаса есть невольно выданная часть тайны рождения Афины, не случайно Пегас тут же был призван на службу к Зевсу и стал творцом Гиппокрены — источника поэтического вдохновения. О том, что тайна Афины, к которой невольно оказалась причастна Медуза, так же как и тайна “сущего, прошлого и будущего” Исида, заключает первоосновы бытия, говорит и миф о Прометее. Афина добровольно передала Прометею культурные

---

<sup>6</sup> Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. СПб., 1994. С. 131. (Сер. Античная библиотека. Исследования.)

знания, и выдача их людям не повлекла за собой кары. Но похищение огня — первостихии, элемента творения мира немедленно и страшно наказуется;

е) мотив зеркала, то есть отражение Медузы в блестящем щите, поданном Афиной Персею, глядя на которое тот отрубает голову Медузе. Безобразная *голова* горгоны — метонимия ужасной Истины, из чего может следовать, что *зеркало, отражение, портрет* так же, как эгида Афины или покров Исиды, есть иллюзия, майя, поэзия (Афина Медуза — Пегас — Гиппокрена — поэт — Афина), скрывающие или окрашивающие реальность — истину. Грейвс, кроме того, истолковывает “зуб” и “глаз”, украденные Персеем у грай, охранявших Медузу, как дар предвидения будущего (зуб мудрости) и как дар восприятия, то есть поэтические дары, а самого Персея как Гермеса, получившего тайное знание — знаком которого и зашитой является маска горгоны Медузы (герметизм истины).<sup>7</sup>

1.4. К рассматриваемому комплексу мифов об Исиде (Деметре, Афине) принадлежит миф о Нарциссе<sup>8</sup>, в котором следует отметить два значимых для литературы мотива. Во-первых, запрет видеть свое лицо, имеющий глубокий онтологический и гносеологический смысл: человек изначально устроен богами так, что он *не может* и, следовательно, *не должен* видеть себя, знать себя, понимать себя, заниматься собой<sup>9</sup>; нарушение этого запрета есть покушение на прерогативы коллектива и бога, что влечет за собой кару — разрушение личности — бесконечное акустическое (Эхо) или визуальное (Нарцисс) удвоение, раздвоение, изоляцию и метаморфозу героя (превращение в звук, цветок — утрата себя). В архаических и примитивных культурах отражение (от-разить — отрезать) в воде, в портрете, в фотоснимке осмысливается как отделение души, которая, оставшись без защиты тела, может быть похищена, загублена злым духом<sup>10</sup> — наиболее продуктивный мотив в сюжетах о “двойниках”, о закладе души дьяволу и т.п.

---

<sup>7</sup> Грейвс Роберт. Указ. соч. С. 190.

<sup>8</sup> Там же. С. 221.

<sup>9</sup> Изречение на храме Аполлона в Дельфах “*Nosce teipsum*” не имело значения “самопознания”, самоанализа, в современном смысле слова, а было выражением функции дельфийского оракула: Познай свою судьбу.

<sup>10</sup> Грейвс Роберт. Указ. соч. С. 186-188. Автор дает многочисленные примеры восприятия отражения в воде, зеркале, портрете как отделившейся души человека у древних и современных примитивных народов.

2. Мистерия истины. Мифологос Исиды так же, как Деметры, Афины, Юноны, был сакрализован и ритуализован в соответствующих мистериях, в которых, по сути, откристилизовалась фабула сюжета о поисках и обретении истины. Мист, или искатель тайного знания, “странствует” по лабиринту священной пещеры, встречает на своем пути чудовищ, призраков, претерпевает страдания и ужас, наконец, оказывается перед закрытым входом — дверь, покров, врата. Как пишет О. Фрейденберг, “в таинствах вся суть заключалась в том, чтобы эти двери *открылись* и показали *свет*. Перед ними стояли, в них стучали, молили об их открытии, боролись со стражами, разгадывали загадки. Когда двери, наконец, открывались, за ними появлялось некое *visio*, состоявшее из сияния блестящих священных одежд, из потоков яркого света, среди которого появлялся жрец, посвящавший миста в тайное знание”.<sup>11</sup> Познав истину, иницируемый или посвященный должен был принять символическую смерть — умереть для мира непосвященных.

Мистерия посвящения в тайные знания модифицировалась в массовых культах в мистирию причастия, в которой истина не открывалась, а символизировалась, представляла не в понятиях, а в “действиях”, образах (оргия, литургия, симпозиум). Литература усвоила именно эту — теургическую и символическую часть мистерии истины.

3. Фабула: акции, актанты, акциденции.

3.1. Повторяющиеся в мифах и мистериях рассматриваемого цикла функции<sup>12</sup> составят фабулу мирового сюжета о поисках и обретении истины:

1) Запрет или сокрытие истины. 2) Выведывание, сопровождаемое тоской, хандрой, томлением духа. 3) Нарушение запрета. 4) Пространственное перемещение. 5) Испытание. 6) Возвращение к исходному покинутому пункту и/или персонажу, олицетворяющему искомую истину. 7) Узнавание. 8) Трансфигурация героя-искателя. 9) Смерть. 10) Бессмертие.

3.2. Постоянен набор персонажей (актантов). Это Искатель истины, Помощник Искателя, Вредитель, Кумир, Богиня. В литературных сюжетах в качестве Помощника нередко выступает Бог, или его репрезентанты: отец, священник, посвященный, Библия, Разум. В качестве Вредителя — персонаж, направляющий Искателя по ложному пути, дьявол, причем, последний может совмещать в себе

---

<sup>11</sup> Фрейденберг О. Миф и литература древности. М., 1978. С. 238.

<sup>12</sup> В описании сюжета мы пользуемся частично терминологией В. Проппа: Пропп В. Морфология сказки. Л.: Academia, 1928. Репринт.

функции Помощника и Вредителя (Мефистофель). Кумиром мы называем персонаж, оказавшийся нечаянным носителем тайны истины, соответствующий горгоне Медузе, либо носитель лже-истины. Под Богиней мы подразумеваем персонаж, олицетворяющий истину, соответствующий Исиде, Афине, Богородице.

3.3. Величиной переменной является предмет истины и способ ее сокрытия.

В значении истины выступают: имя, свет, Бог, оракул, стихии — огонь, земля (родина, отечество), воздух (небо), вода (источники истины), предметы — камень (философский), жезл (Аарона, волшебная палочка), чаша (Грааль, чаша истины), жизнь, смерть, любовь, Я — самость, Ты — “ближний” и т.д. В значении покровы истины — покрывало, занавес, дверь, зеркало, портрет, маска, веко (зеница), слепота, память, поэзия, сновидение и т.д.

Переменность значений *истины* и *покрова* обусловлена амбивалентностью их аксиологического модуса: истина прекрасна и/или безобразна, полезна и/или бесполезна, добра и/или зла и т.д. В свою очередь *покров* является универсальным модусом оппозиции мнимого и подлинного, призрачного и действительного, внешнего и внутреннего. Покров скрывает и/или открывает истину.

4. “Фауст” И.В. Гете. Величайшая мистерия начала XIX века трагедия “Фауст”, подобно Дантовой “Комедии”, собрала и аккумулялировала энергию мифопоэтического потенциала античности, явившись его мощным ретранслятором в европейскую и русскую литературы. Последнее обстоятельство ставит нас перед необходимостью описания мифологического субстрата сюжета “Фауста”.<sup>13</sup>

4.1. Истина: предмет и пространство поиска. Предмет истины как цель стремления и странствия героя многосоставен. Это, во-первых, “неведомые миры”, “вселенная во весь объем”, во-вторых, “жизни полнота”, ее “острота” — смысл, в-третьих, “венец человеческих усилий” — “совершенство”, “высшее существование”. Ставится проблема ценности истины: “Большой ли пользы истиной достигнешь.”

Составу предмета истины соответствует необыкновенная динамика развертывания пространства ее поиска. Сначала это текст Каббалы, ведущий Фауста в “тупик”, выход из тупика — граница жизни и смерти, ступить на которую Фауст решается, чтобы разом

---

<sup>13</sup> Goethe Y.W. Faust (Ausgewählte Werke) M. 1949. Подстрочник наш, стихотворный перевод Б. Пастернака: Гете И.В. Фауст // БВЛ. М., 1969.



сорвать “таинственный покров природы”. Однако спасенный от самоубийства пасхальным звоном колоколов, он припадает к Божественному откровению. В безверии и сомнении пытается “перевести” букву Священного писания в “дело”. Результат определяет новое пространство поиска истины: не в слове, то есть в “текстах”, “заветах”, “архивах”; не в мысли, то есть в “теории сухой” — в умозрении; не в Силе — “руками выломать ворота”, а в Деле, то есть в опыте жизни. Таким образом, Фауст покидает пункт “Откровение” — абсолютное начало мистерии (Пролог на небе) — и в финале, завершив всесветное странствие, возвращается в тот же пункт — к Откровению и Небу.

4.2. Фауст и горгоны. Движение героя-искателя от истины к истине, соответственно ее составу, вплоть до последней истины образует эпизоды, в архитектонике которых актуализируются те или другие мотивы мифологического цикла истины. Так, первый эпизод строится по схеме мифа об Исиде Саисской (1.2.). Фауст, томимый “тоской познания”, решается нарушить запрет, и, прибегнув к черной магии, “взламывает” “затворы природы”, открывающийся за ними “ужасный вид” являет истину, несоизмеримую с человеческими возможностями. Фауст в ужасе “отворачивается”; “тайны бытия / Вселенной внутренняя связь / Все сущее в своей основе” ему недоступны, он обречен на поиск истины, соразмерной его человеческой природе: “с тобою схож / Лишь дух, который сам ты познаешь”. Но и человеческие подобиya истины, которые откроет Фауст, будут отмечены печатью горгоны Медузы, заставляющей Фауста “отворачиваться”, “цепенеть”, “каменеть”, “падать за смертью”. Вторым ход сюжета — соблазнение Маргариты — эксплицирует именно этот миф о горгоне Медузе. Отряхнув прах “низкой” истины, добытой в любви Маргариты, Фауст не знает еще всей истины своего первого “дела”. Мефистофель, предупреждая “каменный” шок, услужливо подставляет Фаусту-Персею (“ей голову срубил Персей”) *зеркало* — призрачное видение в Вальпургиеву ночь, в котором тот узнает Гретхен со знаком “секиры” (“красная черта на шейке... в секиры ширину”). Мефистофель, указывая на “отражение”, пытается успокоить и вдохновить “Персея” на подвиг: “Ведь это призрак, истукан / Из тех видений и иллюзий, / Вблизи которых стынет кровь...”<sup>14</sup> Небось слышал ты о Медузе?” Фауст стремится открыть истину, встретиться с горгоной “вблизи”, “лицом к лицу”. Сцена

---

<sup>14</sup> В оригинале еще: и человек тотчас превращается в камень.

встречи с Маргаритой в тюрьме усиливает семантику мистерии и мифа: Фауст (перед железной дверцей): "Оставь меня, древний ужас, вобравший все беды человечества. Здесь она, за этими сырыми стенами. И ее преступлением была иллюзия." Перевод Б. Пастернака следует той же мифической семантике: "Живей! Пока ты цепенеешь..." Фауст — мист — Персей — "взломал засов", открыл "железную дверцу" (железная чешуя горгоны), за ней — ужасное видение безумной Маргариты. Фауст покидает ее — отрубает голову ужасной горгоне; "лежит на цветущем лугу" с "ужасом, не изжитым сердцем". Третий ход сюжета — открытие венца творения, совершеннейшей из женщин — Елены — и брак с ней Фауста в мертвых царствах варьирует ту же мифологическую схему. Подобно "Гретхен с девочкой", Елена "с мальчиком" отправляется "к Персефоне". А Фауст, познав "страшную красоту" Елены-горгоны (так красотой ее давно / Все в ничто обращено; Взаправду ль я была той страшной женщиной / Из-за которой города разрушены) и сняв ей голову (И царице под секирой / Уготован свежий гроб) — вновь цепенеет, "окутанный", спеленутый "облаками ее одежды".

Четвертый ход, варьирующий схему мифа о горгоне Медузе, связан с последним "делом" Фауста — делом творения "земного града": "сильно постаревший" Фауст-Персей, глядя, как в зеркало, в "отсветы ужаса" песни Линкея, сносит "главу холма", на котором стоял храм "старой-престарой бабушки" — Бавкиды — вместе с нею и с ее Филемоном.

Превращение самой "простой" и самой "совершенной", и самой "старой" женщин в горгон обусловлено в трагедии Гете, во первых, договором Фауста с дьяволом, согласно которому высший миг блаженства явится последним мигом жизни, так что всякое блаженство дразнит Фауста, как язык горгоны Медузы, ужасом смерти (мотив, использованный Бальзаком в "Шагренево́й коже"). Во-вторых, райское блаженство любви Маргариты ("Сад", "Беседка в саду"), так же, как и брак с Еленой, к которому "тяготели побуждения бытия", так же, как буколика Бавкиды и Филемона являются остановкой в движении к истине, прекратить которое может лишь секира. В-третьих, безобразная голова горгоны Медузы есть отражение, зеркало страшного греха, в который впадает Фауст во всех трех своих деяниях (дело жизни, дело смерти, дело творения): "Тут колдовской обычный трюк: / Все видят в ней (Медузе — С.К.) своих подруг". И отсечение головы, как и в мифе, — способ сокрытия тайны "греха".

Мгновенье истины, свет истины, переживаемые слепым Фаустом в предсмертный час, явились итогом того, “что ум скопил”, опытом жизни. Таким итогом стала *мысль*, мысль, от которой он бежал и к которой вернулся — мысль о “граде небесном”, где “народ свободный на земле свободной *по-райски* заживет”, о страданиях и борьбе как пути в этот град, о чреде жизни в смене поколений (пускай живут муж, старец и дитя), о бессмертии как воплощенности человека в его делах. Эти великие человеческие истины заключены теперь в *безобразной*, старой, слепой голове Фауста, и Мефистофель выступает Персеем, отсекающим голову горгоне Медузе, чтобы истина не досталась никому готовой, ибо каждый должен добыть ее сам. Бессмертная *сущность* Фауста — истина, заключенная в его душе (голове) возвращается на эгиду богини. В финале открывается последняя истина слово Откровения и имя той, образ которой манил Фауста, воплощаясь и перевоплощаясь в облики женщин — Евы, Маргариты, Елены, Бавкиды и снова Гретхен, пока не обрел истинного имени — богородицы Марии; под ее *покровом* душа Фауста находит душу первой своей возлюбленной. Замыкается первый, земной, временной круг его существования.

4.3. Покрывало Исиды и зеркало Афины. Покрывало Исиды выполняет в “Фаусте” прежде всего свою прямую функцию сокрытия тайны рождения мира и его сущности. В качестве естественного покрова выступают “мгла” (*Dammerschein*) — объятый мглой мир готов раскрыться — “беспочвенная пустота” (*ewig leerer Ferne*), ужас которой преграждает путь к Матерям, хранящим семена — прообразы жизни, светящийся покров океана первоматерии живых существ: Я истину понял живую / Вся жизнь из воды происходит.

Тайны загробного мира, созданного “мнительной силой суеверия” соответственно хранят покровы человеческого ремесла: “врата (*Pforten*), которых самый вид страшит”, театральная маска “пасть Ада”, сотворенная по образу горгоны Медузы. Непроницаемость сущностей вещей, обманчивость “видимостей” символизирует “маскарад” и его “маски”.

Представлено в трагедии и само “покровало” (*Schleier*) оставшееся в руках Фауста от Елены, под покрывалом он обнаруживает “ничто” — “телесное исчезает”. Однако всякий раз, открывая ужасные призраки истины, Фауст спешит вновь скрыть их “радужным покровом” иллюзорных исканий, мечтаний, картин: “Тадуга и жизнь одно и то же”. В качестве такого универсального и всеобъемлющего покрова истины выступает, наконец, театральный

занавес, скрывающий и открывающий иллюзию жизни, мистерию жизни; зритель, кроме того, оказывается в роли миста, посвящаемого в тайное знание “текста”, скрывающего под тканью загадочных символов свой истинный смысл.

Зеркало в драме Гете, во-первых, обозначает амбиваленцию истины, отражая в прекрасных обликах женских “фигур” их страшную суть (грехопадение Евы, падение Трои, Древний ужас Матерей). Во-вторых, зеркало символизирует принцип эволюции, который у Гете восходит к платоновскому принципу эманации эйдосов — здесь “чертежи сущностей”, репродуцируемые на “светящийся огнем эроса”, зеркальную поверхность океана, в первоматерии которого совершается их “воплощение”. В-третьих, зеркало воспроизводит принцип *движения* истории, согласно которому все новое есть повторение старого: Фауст, стремящийся вперед и вверх, встречает на своем пути зеркала (в “кухне ведьмы”, призраки Вальпургиевых ночей, радужное зеркало водопада, зеркало “небес” и пр.), возвращающие его вспять — в прошлое, так что странствие героя в поисках истины совершается по “мертвым царствам”. Таким образом, зеркало выражает еще и принцип познания. Зеркало манит Фауста призраком истины, преображая ее ужасную, несоизмеримую с человеческим разумом, сущность: “Мы светоч жизни засветить хотели / Внезапно море пламени пред нами... Нет, солнце, ты милей, когда ты — сзади... / Вода шумит... — в ней наше зеркало. Смотри как схожи / Душевный мир и радуги убранство!” Движение к истине — спиною вперед — обозначает возможность познания в границах исторического времени. Другой путь познания выражает слепота Фауста — зеркало, обращенное внутрь души. Оно скрывает страшную истину земного конца, закрывает ложный путь опыта — познания “видимостей” — и открывает “выход из тупика” — путь открывения, на который вступает Фауст в своем раскаянии и стремлении строительства “града небесного”. Так многозначно, на всех уровнях сюжетостроения, актуализированы в трагедии Гете архетипы и мифологемы Исиды, Персея, горгоны Медузы.

Этапами их дальнейшей трансляции через традицию Гете явились баллады Шиллера “Кубок”, “Саисское извятие под покровом” и, в особенности, творчество иенских романтиков.

5. Новалис. Три версии саисского сюжета.

5.1. Первую версию представляет фрагмент Новалиса в духе философии Фихте.

Некто постиг тайну — он поднял покрывало богини в Саисе. Но что он увидел? Он увидел сокровеннейшее чудо — самого себя.

В этой версии актуализирован нарциссический мотив (1.4.), переосмысленный в культуре нового времени как возможность и необходимость поиска истины через самопознание. Таким образом открывается новый топос истины — внутренний мир человека.

5.2. В повести “Ученики в Саисе” Новалис, развивая первую версию, приводит, кроме того, короткую притчу о Гиацинте: Гиацинт, испытывая странную неизъяснимую тоску, покидает свою возлюбленную Розенблют и отправляется на поиски сокровенной тайны бытия — матери всех вещей. После долгих скитаний он пришел в Саис в храм Исиды. Отбросив покрывало богини, Гиацинт узрел свою Розенблют.

5.3. В неоконченном романе “Генрих фон Офтердинген”, или “Голубой цветок” Новалис соединяет путь Нарцисса и путь Гиацинта. Герой — Искатель истины рассуждает о двух путях познания.

Один путь трудный и необозримый, с бесчисленными препятствиями — путь опыта; другой — совершаемый как бы одним прыжком — путь внутреннего созерцания.

Путь “прыжком” проходит юный Генрих, подобно Нарциссу, поглощенный самим собой и теряющий свою возлюбленную. После ее смерти Генрих совершает всесветное странствие в поисках истины (война, история, природа, власть, античный мир, Восток, богатство), и веками на этом пути являются три женщины, в каждой из которых он “узнает” свою первую “Розенблют” (ср. “перевоплощения” Маргариты в “Фаусте”).

Собственно и второй и третий варианты саисского сюжета не изменяют нарциссическому принципу первой версии, так как и Розенблют, и ее “перевоплощения” в “Голубом цветке” являются “отражениями” самого героя, его “alter ego”. Но фабула “Гиацинт и Розенблют” создавала нарративный бином для жанровой структуры повести, а “Голубой цветок” — нарративный полином для романа, чем и воспользовалась литература XIX века. В стендалевском “Красном и черном”, или в мопассановском “Милом друге”, или в ибсеновском “Пер Гюнте” и т.д.<sup>15</sup> “Розенблют” есть не что иное, как “портрет героя в юности”, хранилище его истинного имени, изначальной сути. Поэтому О.Уайльд мог заменить “Розенблют”

---

<sup>15</sup> В русской литературе XX века проекцией сюжетной архитектуры “Голубого цветка” является, как нам представляется, “Доктор Живаго” Б. Пастернака.



портретом, а портрет мог обменяться в его романе с оригиналом. Архетип Нарцисса в любом случае *держал* структуру сюжета.

5.4. “Гиацинт и Розенблют” в русской литературе. Русская литература интерпретировала и усложнила саисскую фавулу.

Герой-искатель, возвращаясь из дальнего странствия к покинутой возлюбленной, обнаруживает ее совершенно неузнаваемой и загадочной, подобно Сфинксу. Это ситуация Чацкого и Софии, Онегина и Татьяны, Андрея Болконского и Наташи Ростовой, Нехлюдова и Катюши Масловой и т.д. Загадка русской Розенблют состоит в том, что она олицетворяет и являет герою-искателю *всю* истину, то есть не только его первоначальную суть, запечатленную в ее душе, но и путь его заблуждений, зеркально отраженный в ее метаморфозе. В этом плане русская вариация тяготеет к фаустианской фавуле и связана с идеей “реабилитации” и особенно сильно развитой в русской культуре идеей духовной регенерации человека, согласно которой героиня — Богиня, жрица, искупительная жертва заблуждений героя.<sup>16</sup> Осложнение фавулы происходило еще вследствие дивергенции персонажа Искателя. Покинутая “Розенблют” нередко сама выступает в этой роли, образуя параллельные или побочные сюжетные ходы (“Горе от ума”, “Евгений Онегин”, “Война и мир”). При этом в сюжетной линии Искательницы может актуализироваться мотив Иисуса, ищущей и собирающей по частям своего Осириса, возрождающей его для новой жизни (Татьяна Ларина, Наташа Ростова). Рассмотрим на примере романа А.С.Пушкина “Евгений Онегин” способ организации одного из уровней его сюжетного корпуса на базе мифологии Иисуса.

6. “Евгений Онегин” А.С. Пушкина.<sup>17</sup>

6.1. Исида и Ра. Одним из динамических аспектов сюжета “Евгения Онегина” является проблема истинного имени героя, имени его сущности. Ибо известное имя определяет только его социальный статус (*engenes* — благородный, дворянин), а фамилия производна не от имени, а от место-имения, так что имя и фамилия героя оказывается в парадоксальной и проблематичной связи “свой —

---

<sup>16</sup> Сюжетоостроительная функция идеи регенерации в русской литературе подробно рассматривается в нашей статье (Козлова С.М. Миф о похищении Персефоны в сюжетных схемах русской литературы (к проблеме развития наррации) // “Вечные” сюжеты русской литературы: “Блудный сын” и другие. Новосибирск, 1996. С. 41-59.

<sup>17</sup> Пушкин А.С. Евгений Онегин. Роман в стихах // Собр. соч.: В 10 тт. М., 1975. Т. 4.

чужой". Проблема имени непосредственно сформулирована автором. Уже закончив первую главу, где герой получил имя, характер, где описана "чужая", фиктивная видимость героя — англомана (как Chald Harold), автор возвращается к замыслу: "Я думал уж о форме плана / И как героя назову". По ходу развития сюжета предпринимаются бесчисленные попытки *назвать* Онегина со стороны "толпы соседей" (неуч, сумасброд, фармазон), со стороны "людей благоразумных" (притворный чудака, печальный сумасброд, сатанический урод, демон поэта). Но собственно Искателем истины становится Татьяна, а в роли Помощника выступает ипостазированный в романе автор — Поэт — "приятель Онегина", правда помогает он не столько Татьяне, сколько "другу-читателю", руководит его вниманием, комментирует "партию" поиска в лабиринте ложных ходов, осуществляя таким способом теургический принцип мистерии. Путь *странствия* Искательницы начинается в "наивном" мире "сладостных романов", "небылиц британской музыки" (соответственно видимости Онегина), и автор немедленно указывает на ложный ход поиска: "...он / Уж верно был не Грандисон" и не Мельмот, Сбогар или Корсар. Продолжается поиск в обязательном вопрошании символов веры (4.1.): "Кто ты, мой ангел ли хранитель / Или коварный искушитель / Мои сомненья разреши". Ответ Поэта: "Онегин жил анахоретом" — и свидание Онегина с Татьяной, где тот показал себя не ангелом, но и не искушителем, вновь обнаруживает *не то и не там*. Ближе к истине опыт странствия героини в "потусторонний мир" сна как интуиции сердца. Но открывшуюся во сне страшную истину она усматривает не "лицом к лицу", а в зеркале ("А под подушкой пуховой / Девичье зеркало лежит"), в отражении, значение которого она пытается разгадать по "Мартыну Задеке", но Мартын Задека, утверждает поэт, "ее сомнений не решит", а истинный смысл действительности поединка, раскрываемый автором в эпитафии, для Татьяны остается скрытым завесой условного, фиктивного языка света: дуэль — не убийство. "Когда бы ведала Татьяна / Когда бы знать она могла," — сокрушается по этому поводу Поэт. Следующая веха на пути поиска — "пустынный замок" Онегина, где Искательница пытается определить и *назвать* имя героя по "невольным выражениям его души" в вещах. Но портрет Байрона, статуя Наполеона, пометки в книгах "певца Гяура и Жуана" — это тоже только отражения, Татьяна схватывает "ничтожный призрак" Истины: Онегин — "подражанье", "пародия". "Ужель загадку разрешила? Ужели слово найдено?" Ю.М. Лотман заметил, что *слово*, найденное

Татьяной, совпало с молвой “благоразумного” света, истинность которой решительно отвергает Поэт: “Несносно (согласитесь в том)...”, “Зачем же так неблагоприятно / Вы отзываетесь о нем?”<sup>18</sup> Находкой “слова” поиск Татьяны заканчивается, и, видимо, не случайно эта остановка совпала с выходом героини в “свет”, в толпу “людей благоразумных”, “избранных”, в которой Онегин остается “безмолвным и туманным”, то есть неизреченным, сохраняя в силе вопрос “Кто он таков?” Но найдя “слово”, Татьяна — Исида — врывает тайну могущества Ра, тайну демонической маски Онегина и присвоила ее себе, оставляя Ра чахнуть и “умирать” (1.2.).

6.2. Высший свет, или голова горгоны Медузы. Тайна, похищенная Татьяной, есть тайна авгуров, избранников высшего света. В метафоризации последнего отчетливо выявляется мифологическая основа: Онегин “наконец, увидел свет”, результатом чего стали “ленивая, остывшая душа”, “мертвой страсти след”; Ленский, “слава Богу”, “от хладного разврата света еще увянуть не успел”, и Поэт молит “младое вдохновенье”: “не дай остыть душе поэта, / Ожесточиться, очерстветь / И наконец окаменеть / В мертвящем упоенье света” (курсив наш — С.К.). Наконец, “страшная красота” горгоны света отразилась в метаморфозе Татьяны: “Усталый взгляд, скользнула вон...” (атрибутика змей) — “И недвижим остался он”. Финал мифа о горгоне Медузе в стандалевском “Красном и черном” актуализирован в реальной акции: гильотинирование Сореля и возвращение его головы с заключенной в ней тайной высшего света на эгиду богини этого света — Матильды. В пушкинском романе этот мотив эксплицируется метафорически: Онегин “пал к ногам” “богини роскошной, царственной Невы”, которая, открыв ему свою и его тайную суть, отсекает ему голову с этой тайной — “Стоит Евгений / Как будто громом поражен”, уносит ее с собой “надолго... навсегда”.

6.3. Возвращение Гиацинта, обретение истины. Конец поиска Татьяной имени Онегина совпал с окончанием его собственного странствия “без цели” и возвращением к “Розенблют”, в которой “и следов Татьяны прежней / Не мог Онегин обрести”, зато мог узнать себя. Комильфотность новой Татьяны — “верный снимок” дендизма Онегина, и, следовательно, Онегин, “как дитя” — Нарцисс — влюбляется в собственное отражение. Реминисценция первой версии са-

---

<sup>18</sup> Лотман Ю.М. Роман А.С. Пушкина “Евгений Онегин”. Комментарий. Л., 1983. С. 351.

исской фабулы Новалиса (5.1.) прозвучала еще в четвертой главе: “Призрака суетный искатель, / Трудов напрасно не губя, / Любите самого себя”. Ироническая интонация заявляет определенное отношение Пушкина к этой версии саисской фабулы, и ее код в романе. Явив в лице новой Татьяны загадку, какую Онегин сам когда-то предстал перед Татьяной, Пушкин обрекает героя на новое странствие, теперь уже “с целью” разгадать Татьяну, то есть обрести свое истинное имя. Онегин, “как дитя” проходит тот же самый путь, которым прошла “смирненная девочка”: наивный мир слов — “стал вновь читать он без разбора”, затем мир “тайных преданий сердечной, темной старины” (гадания Татьяны), наконец, “впадает в усыпление”, — сон жизни — память “мечет фараон”, приводит его к искомому предмету — он *узнает* “сельский дом — и у окна сидит она...” Место-имение Татьяны есть “снимок” место-имения Онегина — место истинного имени героя. Онегин “примчался к ней, к *своей* Татьяне” (курсив наш — С.К.), “Дверь отворил он”, — “Что ж его с такою силой поражает?”

Здесь финал второй версии саисской фабулы Новалиса (5.2.): “Сорвано покрывало “богини царственной Невы””, под ним Онегин видит покинутую им “бедную Таню”. “Простая дева с мечтами, сердцем прежних дней” — снимок сути Онегина: под “Гарольдовым плащом” таилась “простая”, смирненная, страдающая “в тайных мечтаниях и страстях” русская душа. Но вся и страшная истина состоит в том, что, отрекаясь от своей “простоты”, душа эта впадает в грех “чувства мелкого” — “любви к себе”, превращаясь в “ничтожный призрак”, пародию, лишая себя возможного и близкого счастья. Обретение истины залог возрождения.

7. Портрет в русской прозе, или искание истины в романе Ф.М. Достоевского “Идиот”. Мотивы мифологического цикла Иисы необыкновенно популярны в русской прозе начала XIX века, особенно в сюжетах о людях искусства (например, “Живописец” В.И. Карлгофа, повести В.Ф. Одоевского о Piranesi, Себастьяне Бахе, “Психея” Н.В. Кукольника и др.). В них, как правило, функцию покрывала Иисы, скрывающего страшную истину, выполняют произведения искусства — музыка, поэзия, живописное полотно — “радужные покровы” (4.3.), накинутае на обыденную и безобразную реальность жизни или души. Особенно часто в этой роли выступает портрет — мотив, получивший законченную и совершенную

разработку в повестях Н.В. Гоголя.<sup>19</sup> Высший же синтез европейского и русского опыта фабуляции темы искания истины через портрет как покров и зеркало истины представляет роман Ф.М. Достоевского "Идиот".

7.1. Истина и "отрезанные головы". Теодицеей истины у Достоевского является "бесперывное и вечное ее открывание, — а не открытие" (8, 327).<sup>20</sup> "Может быть, и вся-то цель на земле, к которой человечество стремится, только и заключается в одной этой бесперывности процесса достижения, иначе сказать — в самой жизни, а не собственно в цели..." (5, 118). В этой мысли Достоевский сходится с Гете, как и в том, что каждое отдельное существование переживает на этом пути "бесперывного открывания" некий "высший миг", некое мгновение истины, предполагаемые у последнего предела, на границе жизни и смерти, как миг "самоощущения", "самосознания", и вернейшим свидетельством этого мига могла бы быть отрезанная голова. "Отрезанные головы", "Мечтания Умеккой о том, что думает оторванная голова" (9, 183) — самые ранние записи Достоевского в Подготовительных материалах (ПМ) к роману о поисках истины, открывающие в самом романе длинный ряд отрубленных на плахах, гильотинированных, отсеченных и поднесенных на блюде (мотив Царя Иудейского) голов, а также портретизированных крупным планом лиц приговоренных к смерти, в том числе распятого Христа на картине Гольбейна Младшего и исповеди — "лица" умирающего Ипполита, который хотел "всех перерезать", замыкаемый "двумя миллионами голов", требуемых социалистами "чрез меч и кровь" за революцию (8, 451).

Все эти "отрезанные головы" вместе с головой зарезанной Настасьи Филипповны и безумной головой князя Мышкина делают роман "Идиот" феноменальной попыткой вырвать, наконец, "последнее убеждение", истину, или "нечто, что не хочет выйти из-под черепа".

Венцом этих стремлений является в романе опыт моделирования "самосознания" и "самоощущения" отрезанной головы как "секунды" постижения истины в описании эпилептического припадка.

---

<sup>19</sup> Мы не имеем возможности рассмотреть здесь повести Н.В. Гоголя "Вий" и "Портрет", составившие важное звено в традиции сюжета о поисках и обретении истины на базе мифологии Иисуса.

<sup>20</sup> Достоевский Ф.М. Идиот // Полн. собр. соч. Л., 1973. Т. 8; Подготовительные материалы (ПМ) и комментарий к роману. Т. 9. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

Мы приведем этот ставший уже хрестоматийным текст, который, однако, в свете данной проблемы, позволяет расставить в нем новые акценты.

Вдруг, среди грусти, душевного мрака, давления, мгновениями как бы *воспламеняется* его мозг, и с необыкновенным порывом *напрягались разом все жизненные силы* его. Ощущение жизни, самосознания почти *удесятерялось* в эти мгновения, продолжавшиеся как *молния*. Ум, сердце озарялись *необыкновенным светом* (курсив мой — С.К.).

Эта картина соотносится с известной физиологией предсмертья (ср. “Смерть Ивана Ильича” Л.Н. Толстого) и может служить моделью момента отсечения головы от тела. “Но эти моменты, эти проблески были еще только предчувствием той *окончательной секунды* (никогда не более секунды), с которой начинался припадок. Эта секунда была, *конечно, невыносима*”. Содержание “окончательной секунды”, то есть истины, постигаемой уже отрезанной головой, в миг постижения не уясняется. Лишь “*потом*”, которое существует только для эпилептика, “припоминаемая и рассматриваемая уже в здоровом состоянии” *оно* представляется в “туманных” и “слабых” выражениях как “высший синтез жизни”, “красота и молитва”. Если “высший синтез жизни” условие истины, то его результатом, то есть истиной должна быть “красота” и “молитва” (вера), но абсолютно несоизмеримая не только с обычными представлениями красоты и веры, но и с человеческими возможностями их восприятия. Чудовищная катастрофа всего организма, сопровождающая явление истины, ставит под сомнение ее ценность.

Впрочем за *диалектическую часть* своего вывода он не стоял: отупение, душевный мрак, идиотизм стояли перед ним ярким последствием этих “высочайших минут”.

Следующая затем попытка перевести эти “ощущения” в “понятия” приводят героя к апокалиптической терминологии

В этот момент мне как-то становится понятно необычайное слово о том, что *времени больше не будет*” (8, 188-189).

И вот эта апокалиптическая диалектика ужаса безвременья небытия и иллюзии красоты вечной жизни проясняет диалектику эпилептического *visio*, замыкая и ту и другую на диалектике мифов об Исиде — богине, под сияющим покрывалом прошлого, настоящего и будущего которой оказывается “ничто” или о горгоне Медузе — прекрасной Медузе, обезображенной, подобно лицу эпилептика, печатью Древнего Ужаса. Поставив своего героя в один ряд с эпилептиком Магометом, “успевшим в ту самую секунду обозреть все жилища Аллаховы”, Достоевский мифологизирует эпилепсию и



эпилептика как сакрализированный (князь — Христос, Магомет — Пророк) локус человеческого пространства, где истина, “невыносимая” для человеческой природы, пытается прорваться сквозь телесные, “черепные” покровы в сознание, но только сокрушает его, оставляя в нем лишь слабые “проблески”. В сравнении с Гете физиологическая точность описания эпилептической “секунды” мистического переживания истины чрезвычайно размывает границу между мифопозиткой и мифологией истины у Достоевского. Но именно Гете мог подсказать Достоевскому еще один тайный путь, которым нечеловеческая истина пробивается в человеческий мир, превращая его в руины, — это красота женщины.

7.2. Маргарита, Елена, Настасья Филипповна и горгона Медуза. Очевидной аллюзией “Фауста” в “Идиоте” является “страшная красота” Настасьи Филипповны, в свете которой легко прочтываются более скрытое цитирование: 1) Фауст в “кухне ведьмы” разглядывает в зеркале, “то приближаясь к нему, то удаляясь”, “облик неземной” женщины, вызывающий в нем “горячую страсть” — он “как в бреду” — и манящий его затем своей загадкой до конца трагедии. Князь в “кухне” интриг Епанчина и Ганечки разглядывает то издалека, то “ближе к свету” портрет ослепляющей “красоты” женщины, манящей его своей загадкой: “Ему словно бы хотелось разгадать что-то скрывавшееся в этом лице.” 2) Фауст видит “призрак” девушки со знаком “секиры” на шее как предчувствие судьбы Маргариты. Князь, глядя на портрет, “видит” Настасью Филипповну “зарезанной”, угадывая ее судьбу, и этот “призрак” не дает ему покоя до момента осуществления предчувствия. 3) Маргарита, совращенная, помешавшаяся, убивает своего ребенка. — Настасья Филипповна, совращенная Тоцким, “помешанная”, и в ПМ прообраз Настасьи Филипповны — Миньона, изнасилованная Идиотом, “убила” или “чуть было не убила” ребенка от него (9, 212) и т.д.

Однако Маргарита Гете — только земная ипостась божественной Евы или Елены, едва отмеченная знаком горгоны Медузы, в то время, как у Достоевского образ Настасьи Филипповны, совместив в себе судьбу Маргариты и сокрушительную красоту и сущность Елены, густо замешан на мифологическом субстрате. Архетипическая маркировка образа Настасьи Филипповны была явной уже в ПМ, где в характеристику героини — “дразнила Идиота”, “вся ее furia” — дважды вплете на фраза “Язык в зеркале”, второй раз подчеркнутая. Этот образ ассоциируется с архаической маской горгоны Медузы, дразнящей высунутым языком, с клыками, обви-

тая змеями. В романе описание “чудовища”, сотворенного Тощим, не оставляет сомнения в архетипическом источнике образа.

До какой степени не походила эта новая Настасья Филипповна на прежнюю лицом... например, эти глаза: как бы предчувствовался в них какой-то *глубокий и таинственный мрак*. Этот *взгляд* глядел — точно задавал *загадку*... она становилась ужасно бледна... как будто у нее вместо сердца *камень*, а чувства иссохли и вымерли раз навсегда” (8, 38-39).

“Черный глаз”, взгляд Настасьи Филипповны заставляют всех “цепенеть”, “бояться”, “ошеломляться”.

Я смотрел на *ее лицо*! Я еще утром на портрете не мог его *вынести*... Я... я боюсь *ее лица*! — прибавил он с *чрезвычайным страхом* (8, 484, курсив наш — С.К.).

Победа Настасьи Филипповны над толпой врагов, готовившихся устроить ей “шаривари” в день свадьбы, когда она вышла, “бледна как мертвец”, “но большие черные глаза ее сверкали на толпу как угли; этого-то взгляда толпа и не *вынесла*... Все провожавшие ее оцепенели” (8, 493), соответствует уже напрямую эпизоду мифа, где Персей посредством головы Медузы превращает в камень две сотни врагов. Голова мертвой Настасьи Филипповны закрыта американской клеенкой и белой простыней и ее не открывают: она страшна и после смерти, как голова горгоны. Только это обстоятельство спасает князя при виде ее тела от страшного припадка, от гибели, загоняя страх внутрь — в тихое помешательство.

“Невыносимость” красоты Настасьи Филипповны как таинственного проблеска невыносимой для человеческого мира истины усугубляется еще и невыносимостью содеянного этим миром оскорбления Богини, влекущего за собой из глубин души каждого встречающего Настасью Филипповну мистический ужас, так же, как “вид человека в падучей (падшей — С.К.) производит решительный и *невыносимый* ужас, имеющий в себе даже нечто мистическое” (8, 195).

7.3. Портреты, покровы, “опрокинутые лица”. Кроме “Принцессы Турандот” К. Гоцци ближайшим источником портретной семантики “Идиота” был гоголевский “Портрет”. В ПМ есть заметка — “Племянник рассказывал, как портреты на Толкучем продавал” (9, 214), — аллюзия начала гоголевской повести. Черты лица старика на портрете “чахлый”, “пламенный полдень”, “страшные глаза”, “мрак” и “тайна” этих глаз — повторяются в портрете Настасьи Филипповны (7. 2.). “1000 червонцев”, брошенных “портретом” и “горящих, как огонь” соотносятся со “100 000”, брошенными в огонь Настасьей Филипповной. Крушение судеб от “страшных глаз” портрета старика то же, что и от портрета

Настасьи Филипповны. В “Принцессе Турандот” и в “Фаусте”, и в “Портрете”, и в “Идиоте”, как в древних мифах, портрет — зеркало горгоны — есть способ искушения, испытания героической и нравственной потенции “Персея”, его решимости на “дело”, на поступок. Портрет Настасьи Филипповны искушает князя на дело “спасения”, а Ганечку — на дело гибели — “жениться... и зарезать”.

Модус портрета, выступающего в роли покрова, амбивалентен: он скрывает и открывает истину. “Фотографический”, т.е. самый точный портрет Настасьи Филипповны обнажает ее страдающую, гордую и простодушную натуру, но скрывает нравственную истину

Это гордое лицо, ужасно гордое, но вот не знаю, добра ли она? Ах, кабы добра! Все было бы спасено! (8, 32).

В качестве портретов — отражений души — выступают у Достоевского “картины”: гольбейнова “Мадонна” — портрет Александры, и гольбейнов “Мертвый Христос” — отраженная ипостась князя — Христа в падучей. В то время как “швейцарский вид” в кабинете Епанчина, “знакомый” князю, есть отражение его “швейцарского, пастушеского взгляда” в отличие от “взгляда”, навязанного князю российским опытом.

Функцию портретов души несут взаимоотражения персонажей. Аглая — портрет Настасьи Филипповны и в качестве такового сыграет свою роковую роль в ситуации Персея и горгоны (см. ниже). Настасья Филипповна — отражение князя, который “любит” в ней свою идею спасения и “ненавидит” в ней крушение идеи. Кроме того, призрак “зарезанной Настасьи Филипповны”, преследующий князя, есть отражение призрака собственной смерти, таящегося в душе эпилептика или чахоточного. В этом смысле вера в спасение, в “реабилитацию” падшей души и, следовательно, в вечную жизнь — не что иное, как “необыкновенный свет”, вспыхивающий между жизнью и смертью в эпилептическом припадке и ощущаемый как “красота и молитва”, или “миг Магомета”, который тот переживает “до того, как опрокинуться кувшину” (курсив наш — С.К.). Поэтому, наверное, все лица, все отражения, все портреты, знающие “правду”, но не знающие “света”, у Достоевского “опрокинутые” (настойчиво повторяющийся в тексте фразеологизм), то есть повернутые лишь к смерти и к злу, внушающие ужас и отвращающие от веры, подобно “Мертвому Христу” Гольбейна.

В функции покрова истины портрет Настасьи Филипповны создает сюжетную раму в начале романа, тогда как его финал об-

рамляет уже собственно “покрывало Исиды” (“зеленый штофный занавес”, скрывающий мертвое тело Настасьи Филипповны). Обрамление сюжета воспроизводит шиллерову версию саисской фавулы (4.3.): князь после долгого отсутствия возвращается на родину (функция пространственного перемещения — странствие), видит портрет — покрывало Богини; пытаясь “разгадать” истину, поднимает покров, — истина оказывается столь ужасной, что лишает героя разума. Истина без веры, как красота без добра, как “правда” без радужного покрывала поэзии, ужасна, “невыносима”: “Весьма часто правда кажется невозможною” (8, 354), “Одна правда, стало быть — несправедливо” (8, 354).

В то же время предыстория сюжета — князь в Швейцарии — и эпилог, возвращающий героя в первоначальное место и состояние, эксплицируют петербургскую жизнь князя как “майю”, “миг Магомета”, “видение” эпилептика, сон о России. Индикатором этой идеи романа является следующий текст.

*Мгновениями ему мечтались и горы... О, как бы он хотел очутиться теперь там и думать об одном, о! всю жизнь об этом только — и на тысячу лет бы хватило! И пусть, пусть здесь совсем забудут его. О, это даже нужно, даже лучше, если б и совсем не знали его и все это видение было бы в одном только сне. Да и не все ли равно, что во сне, что наяву!”* (8, 287 курсив наш — С.К.).

Такое очуждение фавулы в “Фаусте” Гете осуществляется приемом прерывания театрального действия.

Занавес падает. Форкиада на просцениуме сходит с котурнов, снимает маску и покрывало и оказывается Мефистофелем, готовым, в случае надобности, объяснить пьесу в эпилоге.

#### 7.4. Персеи, граи, горгоны.

Эпизоды внутри сюжетной рамы “Идиота” выстроены, как и у Гете, по схеме мифа о Персее и горгоне. Мифологический топос Медузы, обезображенной и запрятанной Афиной, — крайний северо-западный за-предел эллинского мира, охраняемый граями. Этот топос актуализируется в романе соответственно в крайнем северо-западном пределе России — Петербурге, куда переселяется “новая Настасья Филипповна”, причем она находится, как и горгона, за-пределом, вне петербургского света, вернуться в который может только отрезанной головой в сумке Персея. Преградой на пути к ней, как и в мифе, оказываются тройничные сестры — петербургские грации (имя Аглаи буквально соотносится с именем одной из мифических граций) в функции грай. Схема эпизодов остается постоянной, что позволяет эксплицировать архетипическую фавулу, варьируются только персонажи, выступающие или стремящиеся вы-

ступить в роли Персея. Одним из последних является Ганя Иволгин. Ганя нарушает, переступает “запрет” (общества, семьи), проходит в своих “исканиях” испытание в обители грай, получает “волшебное средство” — портрет Настасьи Филипповны (зеркало Афины). Глядя в отражение Настасьи Филипповны, он не “боится” принять наконец решение и встретиться лицом к лицу с горгоной. Но вот он

...остался глаз на глаз с Настасьей Филипповной, в трех шагах от нее расстояния. — Она... ждала, не спуская с него *огненного, пристального взгляда*. Ганя... стоял перед нею молча и безответно... Безумная улыбка бродила на его бедном как платок лице... он *не двигался*... зашатался и грохнулся (твердое, каменное может “грохнуться” — С.К.) об пол (8, 145-146).

Персеем, героем Ганя не стал, превратившись в одно из изваяний, окружающих горгону в ее царстве. Метаморфоза обозначена писателем: “Что-то новое возшло ему в душу”, “впал в иппохондрию, задумывался, раздражался.”

Истинным Персеем выступает князь. Ему удастся сначала, глядя на портрет Настасьи Филипповны (“Я давеча ваш портрет увидел”), занести нож над головой Настасьи Филипповны, сразив ее волю своим “предложением”: “Все утверждали потом, что с этого-то мгновения Настасья Филипповна и помешалась” (8, 140). Однако ни “портрет Настасьи Филипповны”, ни “предложение” не обладали той мифической силой волшебных средств, которые доставили Персею победу над Медузой. Таковыми явились для князя Аглая в качестве “зеркала Афины” и Рогожин в качестве “адамантова серпа” (садовый нож Рогожина).

В ПМ появление нового персонажа — Аглаи — связывалось именно с этой ее функцией, о чем говорила запись: “Аглая — главная причина того, что Рогожин зарезал Настасью Филипповну”. Предполагалась сначала связь Рогожина с Аглаей, так что Рогожин выступал в роли Персея: глядя на Аглаю — “портрет” Настасьи Филипповны, Рогожин резал горгону. В романе оформляется образ “тройничных сестер”, как необходимая часть внутренне связующего и организующего весь текст мифологического субстрата. Функция героя — Персея целиком сосредоточивается в одном персонаже — князе. А Рогожин выполняет роль “адамантова серпа”. Итак, князь

...начинал приглядываться к Аглае и по пяти минут не отрывался взглядом от ее лица; но взгляд его был *слишком странен*: казалось, он глядел на нее как на *предмет*, находящийся от него за две версты, или как бы на *портрет ее, а не на нее самое* (8, 287).

Это иносказание, обнажая архаическую структуру фабулы, выражает ее буквальный смысл: князь, влюбившись в Аглаю —

“сияющее” отражение Настасьи Филипповны, толкает последнюю под рогожинский нож, осуществляя функцию Персея. В сцене “свидания двух соперниц”, конструктивная роль которой в сюжете неоднократно подчеркнута Достоевским в ПМ, реализуется архетип Нарцисса: узрев свое отражение в разъяренной *furia* Аглае, Настасья Филипповна дает волю уязвленному само-любю и уничтожает себя и свое “эхо” — Мышкина.

7.5. Рецепция и динамика архетипа. Блок. Ницше. Садовый нож, которым Рогожин зарезал Настасью Филипповну, заложенный в “Историю” С. Соловьева символизирует хронику загубленных “голов” в России, которые вместе с “головами” из последней уголовной хроники, венчаемой головой Настасьи Филипповны, включены в мировой реестр “отрезанных голов”, обозначающий апокалиптический предел, за которым “времени больше не будет”. Предчувствие конца света, запечатленное в горгоньих масках “страшной красоты” Настасьи Филипповны или “дикой страсти” Рогожина, скрывающих “тайну божью” последних дней — актуальное выражение архетипического кода, организующего адекватную рецепцию романа. Именно так прочитал “Идиота” и через него архетип самого автора А. Блок.

Душа писателя блуждала около тайны преобразования и превращения... Он верил и ждал, чтобы рассвело. И вот перед героем его, перед ему подобными действительно рассвело, на повороте темной лестницы, в глубине каменных ворот, самое страшное лицо, воплощение хаоса и небытия: лицо Парфена Рогожина. Это был миг ослепительного счастья. И в тот же миг все исчезло, крутясь, как смерч. Пришла падучая. Таков был результат *воплощения прежде времени*, воплотилось небытие.<sup>21</sup>

Другой читатель “Идиота” — Ницше, трактуя роман, сообщает новую проблематическую динамику его архетипам.

Несомненно, что метафизический мир мог бы существовать; абсолютная возможность этого вряд ли может быть оспариваема. Мы видим все вещи сквозь человеческую голову и не можем отрезать этой головы; а между тем все же сохраняет силу вопрос: что осталось бы от мира, если отрезать голову?<sup>22</sup>

Здесь мы имеем в виду не только “Человеческое, слишком человеческое”, но и трактат “Рождение трагедии из духа музыки”, весь и откровенно пронизанный мифологосом Исида, как и другие труды Ницше, который прямо транслировал античную мифологию истины так же, как идеи “Фауста” и “Идиота” в литературу XX века

---

<sup>21</sup> Блок А.А. Безвременье (1906) // Собр. соч. М., 1960-63. Т. 5. С. 78-79.

<sup>22</sup> Ницше Фридрих. Человеческое, слишком человеческое // Соч.: В 2 тт. М., 1990. Т. 1. С. 243. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.



(“Доктор Фаустус” Т. Манна, “Игра в бисер” Г. Гессе и др.). Своеобразным интегралом литературного развития этого мирового сюжета стала новелла В. Набокова “Ultima Thule”.<sup>23</sup>

8. “Ultima Thule” — утопия и ультиматум.

8.1. Фабула новеллы Набокова следует все той же определившейся в “Фаусте” литературной схеме: поиск истины как погоня за призраком женщины, мерцающим в “зеркале ведьмы”, в “портрете”, у Набокова — в зеркале памяти. Правда, у Набокова эти два мотива — поиск истины и погоня за призраком — строго дифференцированы, разворачиваются параллельно: первый — в диалогической линии повествования Фальтер — Синеусов, вторая — во внутреннем монологе перволичного повествователя — Синеусова, обращенном к покойной жене. Тем самым Набоков очистил предельно логос мистерии истины, отделив “литургию” — ритуально-теургическую часть.

В качестве Искателя выступает, как у Достоевского, герой шопенгауэровского типа — болезненный, художнический, свободный от “воли к жизни”. Однако истина дается не ему, а герою ницшеанского толка, обладающему “крепостью нервов, упругостью души, сгущенностью воли” — сверхчеловек, соразмерный “сущности нечеловеческого открытия”, ср. у Ницше: “Для познания “правды” требуется хороший темперамент, крепкая, кроткая и в основе жизнерадостная душа..., настроение..., свободное от ворчащего тона и озлобленности”<sup>24</sup> — это портрет Фальтера (далее Ф.). Подобную дивергенцию функции Искателя мы наблюдали в “Евгении Онегине” (б.1.), где носитель истины — Поэт, здесь — Ф., становится проводником Искателя и читателя на пути к истине.

Сохраняют свое значение, хотя и сильно редуцируются функция Запрета (Ф. точно знал границу своих возможностей, ...он сознательно обходил свои таланты, делая ставку на дюжинное, общепринятое) и функция Пространственного перемещения (2.1.). При этом “небольшое человеческое пространство между Млечным путем и олеандровой дремой” может выражать пространство всего человечества в мироздании и интегрировать “всесветное странствие” и в то же время обозначать сакрализованный локус прорыва истины в “человеческое пространство” — тело. В любом случае внешнее пространство (-вне) является только метафорой места “нахождения” ис-

---

<sup>23</sup> Набоков В. Ultima Thule. Собр. соч.: В 4 тт. М., 1990. Т. 4.

<sup>24</sup> Ницше Фридрих. Указ. соч. Т. 1. С. 262.

тины, которое у Набокова происходит не в “душевных потемках”, как у Достоевского, а в потемках сознания и подсознания, не в полифонических лабиринтах диалога, а в полисемических лабиринтах текста.

Полисемию текста новеллы задает титул “Ultima Thule” (в античной мифологии — остров на крайнем северо-западе эллинского мира — край света) — это мифологический код, а именно — горгоны Медузы, индексированный в тексте неоднократно: именем (“...ваш отказ дать мне взглянуть на вашу медузу”), реминисценцией мифа о Персее (“вражеских полков истреблять через мегафон не собираюсь” (1.3.)), аллюзией “головы горгоны” (“вот раздутое голубиное горло змеи, чарующей меня”). Название включает жанровый код новеллы: “остров” — “утопия”. Утопия истины у Набокова представляет собой новый и более решительный, по сравнению с Достоевским, шаг трансформации мифопоэтики истины в мифологию истины XX века. Наконец, титул содержит каламбур, который важен не только новым своим значением (ультиматум), но, главное, обозначением принципа поэтики новеллы — каламбурности. Посредством каламбура зашифровано в тексте имя автора: “Илья Фальтер ... повар ваш Илья на боку” (Фальтер — Вальдемар, на боку — Набоков), что позволяет идентифицировать Фальтера — обладателя истины — с автором, знающим истину. Последнее обстоятельство указывает на каламбурность как метод “нахождения, выкладки и проверки” истины, зашифрованной в тексте, что специально отмечено повествователем.

Ангел мой, ангел мой, может быть, и все наше земное ныне кажется тебе каламбуром, вроде “ветчины и вечности” (помнишь?), а настоящий смысл сущего, этой пронзительной фразы, очищенной от *странных, тонных, маскарадных* толкований, теперь звучит так чисто и сладко... (курсив наш — С.К.).

## 8.2. Рождение истины.

“Метод” обретения истины Фальтером отрицает все известные, возможные и доступные человеку способы: это не “нахождение”, не “откровение”, не “узнавание”, не умозрение (“философский домysel”), не исчисление (“математическая игривость”), менее всего умозаключение: “всякое логическое заключение есть заключение мысли в себе”, то есть “порочный круг”, и условием овладения истиной является “не мыслить логически” (ср. у Ницше: “Даже разумнейший человек нуждается ... в природе, то есть в своем основном нелогичном отношении ко всем вещам”<sup>25</sup>), — но и не

---

<sup>25</sup> Там же. С. 259.

“строгие методы” научного опыта, на которые уповает Ницше. Истина *рождается*, не в метафорическом, а в буквальном, вернее, в мифологическом смысле слова. Родается сразу готовая, зрелая, полная, как Афина из проломленной Гефестом головы Зевса, или как Пегас из шеи Медузы, или, наконец, как Ева — ребро, вырванное Господом из грудной клетки Адама (имя Фальтера — Адам). Истина гетеротопична и гетерологична — “Вы не там и не так ищите, шер мось”. Истина “сама по себе” как “простая вещь относительно мира” у Набокова, как и у Ницше, не ужасна, но и не прекрасна, а скорее “забавна” — “смех обезьянка истины”, если бы она предстала нечеловеческому сознанию. “Чудовищной” ее делает только ее *инородность* человеческой природе (лишнее ребро Адама), отсутствие “достаточно прочного аппарата” для возможного знания всех вещей, вытекающего из знания главной (то же у Ницше: истина “требует *отказа* от нашего интеллекта, от нашей личной воли — чтобы *тем самым* прийти к сущности, чтобы стать *подобным этой сущности*... Быть может, мы тогда познаем, что вещь в себе достойна гомерического смеха”.<sup>26</sup> Чудовищным выражением “инородности” истины, кошмаром ее “несовместимости” с природой человеческого организма является акт ее рождения, в описании которого Набоков использует опыт Достоевского в описании эпилептического припадка, безмерно усиливая его экспрессию. “Последней секунде” прорыва истины предшествует катастрофическая “вспышка”, “сверхжизненная молния”, “разорвавшаяся бомба”, возникшие в результате “чудовищно — случайной” “комбинации различных мыслей”. Состав мыслеобразов взрывоопасной комбинации “пепельное от звезд чело ночи, тихо-безумное ее выражение, роение огней в старом городе, забавная математическая задача, сухой и сладкий запах, метафизический вкус вина, далекое мало соблазнительное государство (родина — С.К.), смерть единоутробной сестры” — вполне соответствует “высшему синтезу жизни”, “обзору всех жилищ Аллаховых” эпилептиков Достоевского. У Набокова, как и у Достоевского, за “необыкновенным светом” вспышки следуют “родовые схватки”. У Достоевского:

...страшный, невообразимый и ни на что не похожий вопль вырывается из груди; в этом вопле вдруг исчезает как бы все человеческое... Представляется даже, что кричит как бы кто-то другой, находящийся внутри этого человека

И у Набокова:

---

<sup>26</sup> Там же. С. 249.

Ужасные крики... скорее всего напоминали захлебывающиеся, почти ликующие крики бесконечно тяжело рожаящей женщины, но женщины с мужским голосом и с великаном во чреве.

Но если у Достоевского мифологизация рождающейся истины осуществляется в евангельской картине борьбы дьявола с Богом в душе человека: “дикий крик “духа, сотрясшего и повергшего” несчастного” (8, 459; 9, 458), то у Набокова “дьявольское” (“дьявольский диалог”) восходит к гетеву “земному духу”, и через него к архетипам Древнего Ужаса, что находит выражение в соответствующей семантике.

Трудно было разобрать, какая главенствовала нота среди этой бури, разрывавшей человеческую гортань — боль, или страх, или труба безумия, или же, и последнее вернее всего, выражение чувства неведомого, и оно-то наделяло вой... чем-то, что возбуждало в слушателях *паническое* желание немедленно это прекратить (курсив наш — С.К.).

Если у Достоевского нечеловеческая мука родов истины “гасит” сознание, оставляя в нем лишь “туманный проблеск”, то у Набокова истина, наконец, родится. Дух истины — “земной”, поскольку рождается он из “утробы”, но он ломится вверх — в небесный купол головы. Продираясь на своем пути сквозь твердые, костяные прутья телесной “клетки”, протискиваясь через чудовищно узкое жерло шеи (“раздутое голубиное жерло”, — “буря, разрывавшая человеческую гортань”), дух очищается от всего земного и “чистой” сутью своей заполняет, наконец, черепное пространство, вытеснив, или, точнее, “вычистив” из него все понятия и структуры, добытые мозгом априори и апостериори, все человеческие представления и образы, так что Ф. — “вневременной” и “внепространственный” оказывается вне всякого и всего человеческого знания, представляющего “герметически закрытым учебным заведением” и “сном во сне, а он вне нас, в яви”.

Последствием рождения истины стала полная трансфигурация облика героя, в котором ясно проступили черты архетипа Медузы в его чистой эйдектике: “Странная, противная перемена произошла во всей его внешности: казалось, из него вынули костяк. Потное и теперь как бы обрюзгшее лицо с отвисшей губой и розовыми глазами...”, “из Фальтера словно извлекли скелет”, “Фальтер сказал, слегка затрясая, как если б смеялся”, “зубоскальство” — “защита” его тайны, как клыки и высунутый язык горгоны. Истина, подобно Афине, превратила Ф. в безобразную Медузу, “вынула душу” “никаких человеческих чувств” (ср. у Настасьи Филипповны — Медузы Достоевского “чувства иссохли и вымерли раз навсегда”), но

зато “удесятирила дух” (так же, как у князя в момент эпилептического “проблеска истины” “удесятирилось ощущение жизни, самосознания”).

Набоков в репродукции мифа повторяет сюжетный ход “Идиота” с неудавшимся Персеем. Здесь: психиатр, изучавший “динамику души” (код сознательной работы писателя с архетипом), автор “Героики безумия”, как и Ганя Иволгин, героем не стал, а “оказался жертвой Фальтеровой Медузы”.

8.3. Истина, или “что осталось бы от мира, если отрезать голову”. Набоков в своей утопии осуществляет этот эксперимент, ибо медузообразный Ф. без скелета и без души есть не что иное как отрезанная голова в последний момент перед окончательной смертью, поэтому Ф. “смертен не так”, как смертны люди, имеющие тело, Ф. — “бестелесен”. Вопрос в том, смертен ли “дух”. В ответе на этот вопрос и заключается истина, постигнутая им. Истина не выговаривается, но “нечаянно проговаривается” в “двух трех словах”, и не вся истина, а только ее “краешек”. Первая “оговорка” восходит к Платону: “Истин, теней истин на свете так мало в смысле видов (эйдосов — С.К.), а не особей”, и еще: “вопрос существования стула, или тени стула.” Другими знаками Платона являются “сократовский диалог”, в жанре которого идет выяснение истины, выражение “подлунная болезнь” и образ “клетки”, “подвала”, т.е. платоновой “пещеры”, в которой “усилием воли” Ф. пытается “держат” божественный “дух”, чтобы продлить свое земное существование (фаустово “мгновенье”). Первая оговорка делает очевидной и вторую: “...(вот, кстати, даю вам более изящный термин: я знаю заглавие вещей)”. Зная о принципе “каламбура” (8.1.), следует расцепить проговорившееся слово — “за-главие”, то есть тень головы. Ф. знает не сущность вещей, а за-главия, тени вещей. Тогда становится понятной “одна загвоздка в самой постановке вопроса, — можно ли рассчитывать на загробную жизнь”, “загвоздка, которая, *кстати сказать* (курсив наш — С.К.), страшнее самого страха смерти”. Если все в мире только кем-то или чем-то отброшенные тени, чьи-то заглавия, то загвоздка в том, существует ли вообще жизнь в “общепринятом” смысле слова, не говоря уже о загробной.

Платонова эйдетика у Набокова замешана на ницшеанской “химии”.

Химия моральных, религиозных, эстетических представлений и чувств, равно как всех душевных движений... А что, если эта химия закончилась бы выводом, что и в этой области самые роскошные краски добыты из низменного, презираемого материала? Многие ли будут иметь охоту подчиниться таким исследованиям? Челю-

вещество любит заглушать в своем сознании вопросы о происхождении и началах; и не нужно ли почти лишиться человеческого облика, чтобы почувствовать в себе противоположное влечение.<sup>27</sup>

Ф. “лишился” и узнал, что свет — только тень, за-главие солнца, и кошмар химических процессов в его недрах не имеет отношения к Благу света в человеческих измерениях. Образовавшийся в тени солнца химический синтез вещества, образовал “тело”, в свою очередь отбросившее “тень” в пространство “земли”, спровоцировав новую химическую реакцию, сгустившую и уплотнившую ее “тело” и т.д. и т.п. Причем вероятность именно этой “цепи” проекций так же, как вероятность “цепи” — Адам — тень Илии (“Адам Ильич Фальтер”), Ева — тень адамова ребра, тлевшего в каком-нибудь гниющем веществе и т.д., равна вероятности, с какой можно “найти и собрать все части того соусника, той супницы”, осколки которых рассыпаны “по дико туманным побережьям”, и “целиком восстановить посудину в первое же, а не триллионное утро”. Такое “везение” по законам вероятности определило божественную судьбу (“вышел в боги”) Ф., которую “ничто в нем не предвещало”. По “чудовищной случайности” на него упала тень головы горгоны Медузы, которая была тенью Афины “за-главия” Зевса — тени Крона, упавшей там, “где не падала тень еще ни одного существа” (Плутарх). Следовательно, психиатр, попытавшийся выявить “пращура, сублимировавшегося” в расстроенном сознании Ф., своей цели достиг: “предки вывелись из суммы сами”, и “бедный” психиатр стал их жертвой.

Таким образом, Набоков переводит идею эйдосов в идею архетипов, давая последней некое физио-утопическое толкование, предполагающее и некий метафизический аспект проблемы. Приоткрыв “краешек истины”, набоковский “бог” (бок) не договаривает “что-то странное, неуловимое, заставляющее его сердиться”, когда он “отрицает целесообразность искания истины в области общепринятой теологии”. Это позволяет предположить, что в области необщепринятой теологии лежит “то *главное* в Ф., что соответствует главному в мире, не подлежащему телесному трепету”. Ф., открывший за-главия вещей, сохранил в тайне ту “главу”, тенью которой является вселенная или ту “главу”, тенью которой явился “повар ваш Илья на боку”. Ф. известен не *наш* повар, заваривший кашу жизни, и не наш мир, “метафизический мир, абсолютная возможность которого не может быть оспариваема”, так как его свидетель-

---

<sup>27</sup> Там же. С. 239.



ством оказывается “отрезанная голова”. Так что же осталось бы от мира, если отрезать голову? Осталась бы тень мира, его заглавие, которое при невероятном везении в некое первое же или триллионное утро “синтезирует” новое тело мира.

8.4. “Оценка незаметных истин” (Ницше) и покрывало Исиды. “Простейшая вещь относительно мира”, открытая Ф., отнюдь не скрыта, а только незаметна, подобно ничейному “ялику”, о котором никто не знал, что он никому не принадлежит; мнимая же его принадлежность кому-то делала его невидимым для всех”. Таких “незаметных истин” — “истиннок” мало (истина — истинка, как вечность и человечинка) и первая из них *рождение человека*, которое представляется “кому-то принадлежащим” и потому невидимым в своей сути, истине. А истина “рождения” — “заглавия человека” в том, что оно является ничейным и подлежащим тем же невероятным законам вероятности, как и рождение мира, вследствие чего всякое “рождение” имеет ту же невероятную ценность. Другой “истинкой” является *смерть*, суть которой не в “возрождении”, “воскресении”, “переселении”, “круговороте вещества”, а именно абсолютное уничтожение, ибо тенью смерти, ее заглавием является только смерть. Жена Синеусова (тени Синей бороды) умерла “брюхатой” на шестом месяце, не отбросив тени жизни, и ее смерть легла тенью смерти ее потомства, труп матери отбросил тень — “трупик” (сон Синеусова). Последняя “записка” Ф. выражает ту же “истинку”: ее “четко писанная” часть содержит сообщение о смерти Ф., графической тенью которой являются “старательно вымаранные строчки”, отвечающие на вопрос, смертен ли дух: смерть духа оставляет после себя тень смерти духа так же, как жизнь духа бросает тень жизни духа.

И в этом заключается третья “ничейная”, незаметная истина. Тенью жизни духа человека является образ, вид, тело призрака, синтезированные в сознании, в памяти другого человека. Так, заглавием духа любимой жены Синеусова стал “дорогой” ее образ в памяти Синеусова, который будет в нем похоронен с его смертью, если он не даст упасть тени ее синтезированного в его мозговом веществе образа, в иную материю. И Синеусов, следуя неведомому “заказу”, может быть, сублимированной в призраке заказчика — “шведа или датчанина” — тени воли его возлюбленной, воплощает тень ее духа в материю рисунков “Ultima Thule” и это еще одна старая истинка об искусстве как тени теней, призраке призраков. В череде этих “незаметных истин” открывается последняя: “динамику души”, как

и “динамику мира”, представляет не “круг” (“порочный круг”, “роковой круг”), а “прямая” роковая прямая, которая может обрваться в любой точке, не спроектированной в пространство, не “отбросившей тени”. Эта истина и определила “ультимативность” новеллы Набокова, появившейся в 1939 году, когда угроза “обрыва” культуры человечества, мира вырастала тенью горгоны Медузы. Идентичность персонажей — Фальтера, Синеусова — автора рисунков “Ultima Thule” — с автором новеллы служит “подписью” этого ультиматума.

В заключение нужно сказать, что литература XX века, в том числе и новелла Набокова “сотворила” еще один сияющий покров Исида — человеческую память, скрывающую ужас небытия (вечность ветчина), тем самым придав новую “божественную” ценность “бренному составу” человеческого тела — “единственному, быть может, залогу идеального бытия”.

*И. В. Силантьев*

## **ПАРАДОКС В СИСТЕМЕ СРЕДНЕВЕКОВОГО ЛИТЕРАТУРНОГО СЮЖЕТА**

Парадокс, парадоксальное — в ближайшем значении, идущем от греческого оригинала, — “то, что бывает против обыкновенного мнения или ожидания”.<sup>1</sup>

Отнесение ряда явлений к числу парадоксальных — характерное свойство ментальности общества с традициями регулярной практической деятельности, основание которой всегда составляет опыт повседневной жизни (то, что человек обычно включает в понятия “здорового смысла”<sup>2</sup> и “житейской логики”). Парадоксальное — это то, что не помещается в области здравого смысла и житейской логики<sup>3</sup>, то, что существует или совершается, или мыслится вопреки ожидаемому, обычному, нормальному.

---

<sup>1</sup> Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. Спб., 1899. Стлб. 936.

<sup>2</sup> Обстоятельный очерк становления традиции “здорового смысла” находим в труде Х.-Г. Гадамера “Истина и метод” (русский перевод: М., 1988. С. 61-72).

<sup>3</sup> Ср. у Ж. Делеза: “Парадокс противостоит доксе, причем обоим аспектам доксы, а именно — здравому смыслу (*bon sens*) и общезначимому смыслу (*sens commun*)” (Делез Ж. Логика смысла. М., 1995. С. 103).

Ментальный феномен парадоксального вполне историчен. Мифологическому сознанию древности этот феномен еще неизвестен — при всем том, что миф поражает обилием конструктов и образов, явно противоречащих здравому смыслу современного человека, установлениям житейской и положениям строгой, формальной логики. Однако миф как таковой, миф “в себе” и для своей эпохи не парадоксален, поскольку он вообще нелогичен, вернее, вне-логичен.<sup>4</sup> Миф не парадоксален, поскольку живет, функционирует в эпоху, когда еще не сложилась в полной мере самая система логики и “здравого смысла”, и предмет мифа мыслится и ощущается в его абсолютной и непосредственной данности, а не “против обыкновенного мнения или ожидания”.

Становление феномена здравого смысла и его спутника — парадоксального — сопровождается развитием в античной культуре философского и софистического логицизма. Окончательно парадоксальное как осознанный момент ментальности складывается, по-видимому, в эллинистическую эпоху с характерным для нее скептическим отношением к мифу и атмосферой зарождающейся научности.<sup>5</sup> Показательно, что именно в это время развивается традиция парадоксографии<sup>6</sup> как литературы, суммирующей сведения античности о необычном, чудесном, фантастическом — всем том, что уже стало для человека парадоксальным, что уже являлось “против обыкновенного мнения или ожидания”.

В христианском Средневековье парадоксальное сакрализуется. Это уже не только то, что не может вписаться в область представлений здравого смысла, но и то, что не должно быть помещено

---

<sup>4</sup> Сказанное, конечно, не исключает того очевидного положения, что отдельные мифы могут быть внутренне организованы достаточно рационально (особенно в проведении причинно-следственных связей). Речь идет о другом — принципы логичности в целом еще не выступают в мифе как определяющие, доминантные принципы организации содержательных структур. “Мифо-поэтическое сознание... допускало правомерность нескольких подходов одновременно”, — пишут авторы известной монографии о мифологическом сознании (Франкфорт Г. и др. В преддверии философии: духовные искания древнего человека. М., 1984. С. 39). О “вне-логичности” мифа см. также в работах: Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М., 1978. С. 19-21, 28; Голосовкер Э. Я. Логика мифа. М., 1987. С. 8-76; Дьяконов И. М. Архаические мифы Востока и Запада. М., 1990. С. 47 и след.

<sup>5</sup> О месте и роли парадокса в системе науки и метафизики см. в кн.: Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. М., 1994. С. 41-47.

<sup>6</sup> О парадоксографической литературе эпохи эллинизма см., в частности, в работе: Ильинская Л. С. Древнейшие островные цивилизации центрального Средиземноморья в античной исторической традиции. М.: МГПИ, 1987. С. 46-48.

на одну плоскость с повседневным, обыденным-практическим человеческим существованием, т.е. относящееся к разряду не-человеческого, сверх-естественного, Божественного. Таким образом, парадоксальное становится моментом религиозного содержания. О средневековом “христианском парадоксализме” пишет С.С. Аверинцев: “Мир христианина наполнен исключительно “чуждыми” и “новыми”, “невероятными” и “недомыслимыми”, “неслыханными” и “невиданными”, “странными” и “неисповедимыми” вещами”.<sup>7</sup> Парадоксальны по своей сути ведущие христианские догматы — догмат о Троице, о непорочном зачатии, о двуединой природе Иисуса Христа. Самое чудо в системе христианской веры есть также момент парадоксального.

Вместе с тем средневековая ментальность не только сакрализует, но и эстетизирует парадоксальное. Парадокс становится одним из принципов организации художественного образа и литературного сюжета в средневековой беллетристике — литературе зарождающегося сюжетного вымысла и свободного интереса.<sup>8</sup> Как парадоксальные воспринимаются теперь и древнейшие алогичные мифологические конструкты и образы, принятые фольклорными жанрами — загадкой, сказкой, отчасти анекдотом<sup>9</sup>, а также отразившиеся в древнейших слоях средневековых литератур — в частности, в христианских апокрифах<sup>10</sup>.

Парадоксальное в системе средневекового сюжетного повествования и является непосредственным предметом настоящей ста-

<sup>7</sup> Аверинцев С.С. Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977. С. 145. См. также: *Философская энциклопедия*: В 5 тт. М., 1970. Т. 5. С. 449-451. О христианском парадоксализме с точностью мыслителя и с чуткостью художника писал Г.К.Честертон в трактате “Ортодоксия” (*Честертон Г.К. Вечный человек*. М., 1991. С. 424).

<sup>8</sup> Научные определения беллетристики см. в работах: *Истоки русской беллетристики: возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе*. Л., 1970. С. 3-8; *Ромодановская Е.К.* Русская литература на пороге нового времени: пути формирования русской беллетристики переходного периода. Новосибирск, 1994. С. 7; *Тамарченко Н.Д.* Беллетристика // Тамарченко Н.Д., Стрельцова Л.Е. Литература путешествий и приключений. М., 1994. С. 226-228.

<sup>9</sup> Имеется в виду не исторический анекдот, восходящий к традициям античной историографии и биографии (любопытный и поучительный рассказ о вызывающем интерес историческом лице), а фольклорный анекдот, восходящий к мифологическим повествованиям о трикстере (подробнее об этом в кн.: *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986. С. 174-175).

<sup>10</sup> Для древнерусской литературы таковы, в частности, “Суды Соломона” и “Сказания о Китоврасе”.

ты. Но перед тем как обратиться к анализу и характеристикам парадоксального в системе сюжета, сформулируем в самых общих чертах самое понятие литературной сюжетности.

Мировая повествовательная традиция выработала по меньшей мере два различных типа фабульно-событийного развития литературного сюжета.

Определение первого из них — через гегелевское понятие коллизии<sup>11</sup> — находим у В.В. Кожина: “Сюжет по своей глубокой сущности есть движущаяся коллизия; каждый эпизод сюжета представляет собой определенную ступень в нарастании или разрешении коллизии”.<sup>12</sup> Таким образом, речь идет о сюжете с содержательно противоречивой фабулой, или — что то же самое — о сюжете с фабульной завязкой. Содержательное противоречие, или коллизия — основной движитель событий в такой фабуле. События в противоречивой фабуле находятся в глубокой внутренней взаимосвязи, подчиненные единой линии движения и развития коллизии.

Другой фабульный тип, напротив, соотносится с содержательно непротиворечивым движением событий. События в таких фабулах не связаны единством взаимного содержательного противоположения, но примыкают друг к другу в соответствии с взаимосвязанными принципами “вероятия”<sup>13</sup> и смежности — временной, пространственной, субъектной.

В своих характеристиках средневековой литературы Э. Ауэрбах определял данный тип фабулы — с его пристрастием к поэтике грамматики — через понятие “сочинительной связи”, или “паратаксиса”: здесь “все должно происходить так, как происходит, иного ничего не может быть, не требуется никаких объяснений и соединительных звеньев”.<sup>14</sup>

В новейшей традиции теоретической поэтики В.Е. Хализев определяет сюжеты с противоречивым и непротиворечивым типом фабульно-событийного развития как “концентрические” и “хрони-

---

<sup>11</sup> Гегель Г. В. Ф. Эстетика: В 4 тт. М., 1968. Т. 1. С. 213.

<sup>12</sup> Кожин В. В. Сюжет, фабула, композиция // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. С. 462.

<sup>13</sup> Аристотель. Поэтика (Об искусстве поэзии) / Пер. В. Г. Аппельрота. М., 1957. С. 67-69.

<sup>14</sup> Ауэрбах Э. Мимесис: изображение действительности в западноевропейской литературе. М., 1976. С. 116.



кальные” (по преобладающему в последних принципу временной смежности фабульных событий).<sup>15</sup>

Особым видом сюжета, строящегося на основе непротиворечивого фабульного развития, является кумулятивный сюжет, структурные принципы и семантику которого раскрывает Н.Д. Тамарченко.<sup>16</sup>

Противоречивый и непротиворечивый типы фабульно-событийного развития существенно различаются и характером своего завершения, финала. Сюжет с противоречивой фабулой завершается развязкой, в которой коллизия разрешается; сюжет с непротиворечивой фабулой заключается неким исходом (в данном случае нет прямого соответствия с традиционной сюжетологической терминологией). Исход можно определить как такое событие, или такой комплекс событий, который содержательно исчерпывает непротиворечивое фабульное развитие.

Самый содержательный характер завязки и развязки (или исхода) фабулы позволяет говорить о них как о явлениях не только фабульного, но и сюжетного ряда. Это существенные точки перехода момента фабулы в момент сюжета, поскольку здесь, в этих точках, формируются контуры художественного смысла сюжета как опорной конструкции целого литературного произведения.

Вообще следует заметить, что одно и то же событие, один и тот же мотив в системе литературного повествования представляет собой одновременно и явление фабульное, и явление сюжетное. Фабула и сюжет равновелики с точки зрения событийной наполненности и различаются не событийным составом, а своей функцией в системе художественного целого произведения. Здесь уместно привести соображения М.М. Бахтина, писавшего (совместно с П.Н. Медведевым) о фабуле и сюжете как о “едином конструктивном элементе произведения”: “Как фабула, этот элемент определяется направлением к полюсу тематического единства завершаемой действительности, как сюжет — в направлении к полюсу завершающей реальности произведения”.<sup>17</sup> Сюжетность — это уровень организации художественного смысла фабулы.

---

<sup>15</sup> Хализев В.Е. Драма как род литературы. М., 1986. С. 175-176.

<sup>16</sup> Тамарченко Н.Д. Принцип кумуляции в истории сюжета // Целостность литературного произведения как проблема исторической поэтики. Кемерово, 1986. С. 47-54.

<sup>17</sup> Медведев П.Н. Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 187-188.

Парадоксальный сюжет теперь определим через содержательный момент художественного завершения фабулы — как сюжет с парадоксальной развязкой, или (в случае непротиворечивой фабулы) как сюжет с парадоксальным исходом.

Самую формулу глубинного художественного смысла парадокса можно раскрыть следующим образом. Вторгаясь в замкнутый, рационально-непротиворечивый мир повседневной жизни, ввергая этот мир в сферу невозможного, парадокс придает этому миру новое, чисто эстетическое качество, окружает его принципиально новыми ценностными смыслами. Теперь этот разомкнутый, парадоксально-противоречивый мир ориентирован уже не в сторону прагматической пользы, а в сторону самодовлеющей творческой ценности, раскрыт навстречу началу ищущему и творящему — творящему жизнь и судьбу герою, творящему героя автору, творящему понимание героя и автора читателю. Этот мир, ставший прагматически незавершенным и “неполезным” (словечко, которое прилагалось в Древней Руси к беллетристическим повестям), вместе с тем оказывается полон возможностей эстетического завершения — как для героя, действующего в этом мире, так и творческого сознания, взаимодействующего с этим миром.

Можно говорить о двух видах парадоксального в его художественной завершающей функции.

1. Парадокс исключительного отклонения некоего качества или свойства от нормы его проявления в обыденном мире человека.

В средневековой русской беллетристике таковы непомерная жестокость “мутянского воеводы” Дракулы, “невозможная” мудрость старца Акира и отрока Борзосмысла. В основном с опорой на этот вид парадоксального выстраивается в средневековой литературе и весь мир чудесного.

2. Парадокс совмещения несовместимого. По определению С.С. Аверинцева, писавшего об этом виде парадоксального как эстетически значимом моменте византийской литературы, это “плод синтеза, сопрягавшего разнородное”.<sup>18</sup>

Данный вид парадоксального предельно разнообразен в своих литературных проявлениях. Это может быть парадокс совмещения различных, несовместимых с точки зрения здравого смысла видов деятельности. Так, в древнерусской “Повести о Басарге” в ключевой сцене развязки истории состязания Борзосмысл разгадывает

---

<sup>18</sup> Аверинцев С.С. Указ. соч. С. 145.

загадку царя посредством поступка, а не посредством слова. “Как сделать, чтобы я, поганный царь, не смеялся над вами, православными христианами?” — спрашивал отрока нечестивый царь.

Отрок же извлече меч и отсече царю главу Несмияну Горьдому. И рече отрок: “То тебе, царю, от меня... отгадание: не смейся ты, поганой царь, нам, православным христианом”.<sup>19</sup>

Парадоксальный характер развязки центрального сюжета “Повести” осознавался и самими древнерусскими книжниками. Так, название одного из опубликованных М.О. Скрипицем списков “Повести” в “антиохийской” редакции гласит: “Сказание о Дмитрии купце и о сыне его, царе Борзосмысле, и о ответах его мудрых, и како он мудростию своею убил царя Несмеяна”.<sup>20</sup>

Парадокс совмещения несовместимого может проявляться в средневековой литературе в форме распространения некоей деятельности на предметы и сферы, совершенно не свойственные этой деятельности. Таков эпизод с царскими чашами в “Повести о Басарге”.

Царь же Несмиян наливя златую чашу меду и даст детишу. Детище же приняв у царя златую чашу меду и даст отцу своему. Отец же... выпив чашу меду и хочет царю Несмияну Гордому отдати. И рече детище ко отцу своему: “Отче мой, не отдавай чаши, но скры у себя в недра своя — понеже цареву даяние не ходит вспять”. Царь же, смотря на него, дивися.<sup>21</sup>

С точки зрения здравого смысла, Борзосмысл неправомерно и парадоксально распространяет объектное свойство “царева даяния” на служебный, вне-объектный предмет деятельности — “златую чашу”.

Парадоксальны задачи египетского владыки Фараона в “Повести об Акире Премудром”: построить дворец в воздухе, свить веревку из песка и др. В этих задачах также совмещается несовместимое — в первом случае вид и сфера деятельности; во втором — вид и материал деятельности.<sup>22</sup>

Парадокс совмещения несовместимого может проявляться и в пределах некоего целого — личности, характера, облика человека, облика животного, сущности и формы предмета, явления. Так, парадоксальна (для средневекового литературного читателя) мифоло-

---

<sup>19</sup> *Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзосмысле* / Исследование и подготовка текстов М.О. Скрипицы. Л., 1969. С. 85-86.

<sup>20</sup> Там же. С. 75.

<sup>21</sup> Там же. С. 81-82.

<sup>22</sup> Об этом подробнее: *Силантьев И.В.* Сюжет как фактор жанрообразования в средневековой русской литературе. Новосибирск, 1996. С. 32-33.

гическая в своем генезисе личность отрока Борзосмысла, наделенного несовместимыми качествами “младости” и мудрости, и парадоксальна натура Дракулы, сочетающая справедливость и непомерную жестокость. Парадоксален не только внешний облик, но и образ поведения демонического Китовраса, который мог ходить только по прямой линии. Парадоксален и облик “людей дивных” в “Сербской Александрии”: “Ти убо человецы такови: все тело их человеческо бяше, главы же песьи, гласи же им бяху, человеческы глаголаху и песькы лаяху”.<sup>23</sup>

Вернемся к формулировке парадоксального сюжета как сюжета с парадоксальной развязкой (исходом — в случае непротиворечивой фабулы). Рассмотрим отношения парадоксального сюжета и жанра анекдота. “Сущность анекдота сводится к неожиданному остроумному концу краткого повествования”, — читаем у В.Я. Проппа.<sup>24</sup> “Анекдот предельно краток” и “сводится к заострению парадоксально-комической реакции на одну ситуацию, часто — остроумному выходу из этой ситуации”, — пишет Е.М. Мелетинский.<sup>25</sup>

Оба исследователя находят в анекдоте две характерные жанровые черты: формальную — предельную краткость повествования, и содержательную — необычность, парадоксальность его концовки. Комичность анекдота — это уже необязательный и вторичный признак по отношению к необычности и парадоксальности. Не всякий анекдот комичен. Он может быть и ужасен, как ужасны анекдоты о Дракуле.

Содержательная структура парадоксального сюжета тождественна жанровому содержанию анекдота. Это естественно, потому что анекдот, и в первую очередь анекдот фольклорный<sup>26</sup>, — это один из исходных, “родных” жанров для сюжетов данного типа. О повествовательной форме нужно сказать следующее. В сюжете анекдота не может быть ничего лишнего. Всякое фабульное (событийное) и сюжетное (смысловое) осложнение разрушает анекдот как жанр. Поэтому парадоксальный сюжет в жанровом пространстве анекдота сжимается до предельно возможного объема —

---

<sup>23</sup> *Александрия*: Роман об Александре Македонском по русской рукописи XV века / Изд. подгот. М.Н. Ботвинник, Я.С. Лурье, О.В. Творогов. М.-Л., 1965. С. 42.

<sup>24</sup> *Пропп В.Я.* Русская сказка. Л., 1984. С. 56.

<sup>25</sup> *Мелетинский Е.М.* Указ. соч. С. 175.

<sup>26</sup> См. сноску 9.

предельного с точки зрения сохранения своего художественного смысла.

Богатый материал для исследования парадоксального сюжета в системе средневекового анекдота и пред-новеллы ("маленькой", или "ранней" новеллы) можно найти в "Новеллино" — примечательном памятнике ранней итальянской беллетристики конца XIII века. (Подчеркнем, что именно данному этапу в развитии итальянской художественной литературы типологически тождествен рубеж XV-XVI веков в литературе русской, и поэтому наблюдения над сюжетами итальянской литературы мы будем соотносить с наблюдениями над сюжетами древнерусской беллетристики). Практически все сюжеты "Новеллино" построены на различных "мировых", или "бродячих" фабулах.

Рассмотрим парадоксальные сюжеты с противоречивой фабулой. В новелле VIII рассказывается о торговце снедью, который потребовал от бедняка плату за аппетитный пар, поднимавшийся от выставленных на продажу горячих блюд. Спорщики обратились к судье, и тот распорядился расплатиться с торговцем звоном монет.

Торговец парадоксальным образом совмещает несовместимое. Он неправомерно расширяет объектную сферу деятельности купли-продажи и распространяет свойство быть проданным на явление, которое не может служить предметом продажи, — на неуловимый и неудержимый пар. Парадокс торговца, приводящий к фабульному противоречию, в свою очередь парадоксально разрешает судья. Формально признав неправомерные притязания торговца, судья, как и древнерусский Борзосмысл, неправомерно расширяет сферу служебных предметов деятельности и допускает возможность заплатить за пар чем-либо таким же неуловимым, как и пар, — в данном случае звоном монет. По существу, судья оборачивает парадокс торговца против него самого. Это очень похоже на сюжетное строение эпизодов "Повести об Акире". Парадоксальные по своей постановке задачи Фараона, о которых мы говорили выше, мудрый Акир таким же парадоксальным образом оборачивает против самого задающего.

Акир выпускает в небо орлиц, несущих в корзине мальчика. "Строитель" требует с высоты камней и извести. В итоге невыполнимая задача построить дворец в воздухе становится обращенной своей парадоксальной стороной к самим египтянам, становится их задачей. То же — в другом эпизоде, где перед мудрецом ставится задача свить веревку из песка. Пропуская песок сквозь узкий луч

солнца, Акир демонстрирует некое зрительное подобие веревки и предлагает слугам Фараона унести ее — то есть унести несуществующее.

Вернемся к “Новеллино”. Новелла XIV столь коротка, что легче непосредственно привести ее текст, нежели пересказать.

Валерий Максим рассказывает в шестой книге о том, что Каленцино, правитель одной земли, постановил лишать глаз того, кто согрешит с чужой женой. Прошло немного времени, как в этом провинился его собственный сын. Весь народ просил его помиловать. И размышляя о том, как благотворно и полезно милосердие, а также о том, что справедливость не должна быть попорана, и вынуждаемый криками своих сограждан о пощаде, сумел соблудности и то и другое, а именно: правосудие и милосердие. Рассмотрел дело и вынес приговор, чтобы один глаз выкололи сыну, а другой ему самому (с. 26).<sup>27</sup>

Суть развязки этой истории составляет парадоксальное разделение вины и наказания. Каленцино совмещает несовместимое — личный характер вины за преступление и безличный характер наказания, и на этом основании механически разделяет наказание на две части, из которых только одна достается провинившемуся.

Обратный вариант данного парадокса находим в сюжетах древнерусской беллетристики — в “Повести о Дракуле”.

В одном из анекдотических эпизодов “Повести” Дракула неправомерно с точки зрения здравого смысла переносит уже не наказание, а самую вину в смерти казненных им “малоумных” послов — с себя на другого.

Не аз повинен твоей смерти — иль государь твой, иль ты сам. Аще государь твой, ведая тебя малоумна и ненаучена, послал тя есть ко мне, государь твой убил тя есть; аще ли сам дерзнул еси, не научився, то сам убил еси себя.<sup>28</sup>

Средневековый литературный Дракула вообще не одинок в своем жестоком ироническом парадоксализме — типологически близкий образ ироничного и жестокого властелина “мессера Аццолино” находим в том же сборнике “Новеллино”.

В одном из эпизодов “Повести о Дракуле” ее герой собирает многих нищих с обещанием устроить им пир и освобождение от всех тягот жизни в нищете. Собрав несчастных в одном большом строении, Дракула сжигает их заживо, с жестокой иронией выполняя свое обещание. Ирония Дракулы парадоксальна. Это не обычная ирония слова по отношению к делу, к действительности, а ирония дела, по-

---

<sup>27</sup> *Новеллино* / Изд. подгот. М.Л. Андреев, И.А. Соколова. М., 1984. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

<sup>28</sup> *Повесть о Дракуле* / Исследование и подготовка текстов Я.С. Лурье. М.-Л., 1964. С. 121.



ступка — по отношению к сказанному слову. В “Новеллино” мессер Аццолино поступает с меньшей жестокостью, но с не меньшей иронией: собрав нищих для раздачи милостыни, он одевает их в новое платье и выгоняет вон, а лохмотья сжигает, несмотря на протесты владельцев. “Потом, — рассказывает новелла LXXXIV, — на этом месте нашли столько золота и серебра, что оно с лихвой покрыло все расходы” (с. 111).

Аццолино, как и Дракула, непомерен в своей жестокости. Так, “Новеллино” повествует, как мессер однажды повесил невинного, ослышавшись, будто тот мошенничает, а подданные Аццолино не осмелились поправить ошибку.

Парадоксальная непомерность, необузданность натуры Аццолино послужила и прямой причиной его смерти: в одном из сражений герой был “взят в плен и так бился головой о шест палатки, к которой его привязали, что в конце концов умер” (Новелла LXXXIV — с. 113).<sup>29</sup>

Перейдем к парадоксальным сюжетам с непротиворечивой фабулой. В высшей степени изящно выстраивает подобный сюжет Новелла ХС.

Император Фридрих отправился однажды на соколиную охоту. И был у него превосходный сокол, которого он очень ценил, больше даже, чем какой-нибудь горд. Спустил его на журавля, взлетевшего высоко. Сокол поднялся гораздо выше него. Но, увидев под собой орленка, погнался к земле и так ударил, что убил. Император подбежал, думая, что это журавль, и увидел, что произошло. В гневе он позвал палача и приказал отсечь соколу голову за то, что тот умертвил своего государя” (с. 116-117).

Непротиворечивое фабульное развитие сюжета этой истории завершает парадоксальный исход, в котором император Фридрих совмещает несовместимое — распространяет сферу государственной этики на вне-этичный животный мир.

Парадоксальным исходом завершается и сюжет одного из эпизодов Новеллы С, посвященной тому же герою.

Однажды император Фридрих дошел до горы Старца (имеется в виду глава мусульман-исмаилитов — И.С.) и был там принят с большими почестями. Чтобы показать, как все подданные его боятся, Старец нарочно при Фридрихе взглянул вверх и увидел на башне двух ассасинов. Дотронулся он до своей бороды; те кинулись вниз на землю и разбились (с. 128).

---

<sup>29</sup> На самом деле, как сообщает в комментариях к этой истории М.Л. Андреев, раненного Аццолино увезли в лазарет, “где он умер, отвергнув медицинскую помощь” (Новеллино. С. 300).

В исходе этого сюжета развивается первый вид парадоксального, сводящийся к чрезмерному отклонению качества от своей обыденной нормы. В данном случае это парадокс непомерного, “слепого” подчинения Старцу его воинов.

В заключение коснемся распространенного в средневековой беллетристике случая, когда парадоксальный сюжет оказывается переплетенным с сюжетом другого содержательного типа — авантурным.

Опираясь на наблюдения М.М. Бахтина, можно говорить о четырех конститутивных свойствах авантурной сюжетной ситуации.<sup>30</sup> Первое свойство авантюры — ее универсальность по отношению к герою (в ней, по бахтинской формуле, “может очутиться всякий человек как человек”). Второе — избыточность авантюры по отношению к жизненно и социально обусловленной (у М.М. Бахтина — “биографической”) ситуации героя.<sup>31</sup> Третье — противопоставленность авантюры биографической ситуации героя; и последнее (хотя в формальном фабульном плане первое) — ее “непредрежденность”, неожиданность, случайность.<sup>32</sup>

Авантурная сюжетная ситуация всегда противоречива в своем фабульном развитии. И если парадоксальный сюжет мы определяем по характеру содержания развязки (исхода), то авантурный сюжет — это сюжет с характерным содержательным типом фабульной завязки. Противоречие авантюры — это противоречие героя как частного человека, предоставленного самому себе, — и внешних по отношению к герою сил и обстоятельств, случайных или навязанных ему чужой волей.

Возьмем к сюжетам древнерусской беллетристики. В “Повести о Басарге” авантурным героем является купец Дмитрий. Положение, в котором оказывается Дмитрий Басарга, удовлетворяет всем требованиям авантурной ситуации. При этом дальнейшее развитие сюжета “Повести” весьма своеобразно. Сюжет распадается на две части — чисто авантурную и парадоксальную, в которой авантюра теряет свое первостепенное значение. Она становится фабульно-событийной основой парадоксального сюжета. Герою

---

<sup>30</sup> Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963. С. 139.

<sup>31</sup> Близкую мысль прочитываем у Э. Ауэрбаха: “Опасные встречи”, именуемые “авантюрами”, не опосредованы жизненным опытом” (Мимесис. С. 147).

<sup>32</sup> Последний признак авантурной ситуации — ее случайность и неожиданность для героя — раскрывал и Б.А. Грифцов (см.: Грифцов Б.А. Теория романа. М., 1927. С. 59).

авантюрной части сюжета является купец Дмитрий. Героем парадоксальной, завершающей части сюжета становится его сын Борзосмысл.

Сочетание авантюрного и парадоксального сюжетов характерно и для сюжеттики "Повести об Акире Премудром". В истории состязания с египетским владыкой героем авантюрного плана сюжета выступает царь Синагрип, героем парадоксального плана — мудрец Акир.

Парадоксальный сюжет в целом своеобразен тем, что в его развязке всегда происходит приращение художественного смысла. Сюжетное противоречие не просто разрешается — оно разрешается парадоксальным образом. А парадокс, как уже говорилось выше, — это всегда шаг в неведомое, за повседневность, это всегда открытие как открытие нового смысла (и даже новых измерений смысла).<sup>33</sup> Напротив, в развязке авантюрного сюжета никакого явного приращения смысла не происходит (если это "чистая", неосложненная авантюра). Развязка авантюры — это возвращение к начальному состоянию благополучия героя.

Повествовательный синтез авантюрного и парадоксального сюжетов оказывается художественно продуктивным, поскольку оба сюжета в фабульном плане закономерно тяготеют к стихии случайного<sup>34</sup>, и в равной мере — хотя и по-разному — развивают своеобразную эстетику неожиданного, непредсказуемого мира и завершенного в свободе и непредсказуемости своих действий героя.

В перспективе развития системы новых, собственно художественных жанров авантюрный и парадоксальный сюжеты сойдутся в литературе Возрождения в одной точке, образовав повествовательный и предметный контур авантюрной новеллы.

---

<sup>33</sup> Делез Ж. Указ. соч. С. 53.

<sup>34</sup> Завязка авантюры всегда происходит случайно, она не может быть обусловлена нормальным течением жизни героя и поэтому в полной мере неожиданна для него, непредсказуема. События развязки (исхода) парадоксального сюжета являются неожиданными, непредсказуемыми уже в рамках всей системы обыденного, нормального мира. Парадокс как таковой в принципе не может быть обусловлен нормами обыденного мира и повседневной жизни, и по своей сути преодолевает эти нормы.

**“ПОВЕСТЬ О ЛУКЕ КОЛОЧСКОМ”:  
ОТ ИСТОРИИ ТЕКСТА К ИСТОРИИ СЮЖЕТА\***

М.О. Скрипиль, первый исследователь “Повести о Луке Колочском”, в своей докторской диссертации приводит ее в качестве примера такого жанра древнерусской литературы, который стоит на грани церковной легенды и светской историко-бытовой повести.<sup>1</sup>

Проведенное текстологическое исследование данного памятника выявило несколько этапов складывания сюжета о Луке.<sup>2</sup> “Повесть о Луке Колочском” — это научное название памятника, в рукописной традиции текст имеет заголовки: “Слово о явлении иконы на Колоче”, “Сказание о явлении...”, “Повесть о явлении...” или без указания жанра: “О иконе Пречистыя Богородицы, иже от Можайску на Колоче”, “О явлении Пречистыя Богородица на Колоче” и т. п. Известно, что “самая неустойчивая часть древнерусского произведения — это его название”<sup>3</sup>, но именно название в первую очередь отражает определение книжниками содержания сюжета. Заголовки вводили сочинение в тот или иной четкий сборник.

События “повести” имеют точную дату (8 июля 1413 г.) и место: в 15 верстах от Можайска, в отчине князя Андрея Дмитриевича, некий человек именем Лука, “Простых ратаев убогих, последний в нищете сый, на некоем древе в некоем месте обрете икону Пречистыя Богородицы”, Лука принес икону в свой дом, где у него лежал “разслаблен человек многа лета”, который приложившись к иконе, исцелился. Слух об этом чуде разнесся среди “всех, тамо живущих”, и “стекошася мнози болящии и все здрави быша... И начаша чтити Луку, яко же пророка или апостола, в великой чти и славе”. Лука пошел с иконою к Можайску, где его встречал удельный князь Андрей Дмитриевич, младший сын великого князя Дмитрия Ивановича Донского, с боярами, затем он двинулся к Москве, и “сретоша ея (икону — Л.Ж.) со кресты митрополит со епископы и со всем священным собором, также и князи и княгини с детьми своими”. Чу-

---

\* Статья написана при содействии РГНФ, проект № 96-01-00295.

<sup>1</sup> Скрипиль М.О. Опыты изучения древнерусской историко-бытовой повести. Дисс... д-ра филол. наук. Б. м. и г. С. 444-445.

<sup>2</sup> Журова Л.И. Повесть о Луке Колочском в русской литературе XV-XVII вв. Автореф... канд. дис. Л., 1981. 17 с.

<sup>3</sup> Лихачев Д.С. Текстология. Л., 1983. С. 151.

деса исцеления продолжались. “И хожаше Лука от града во град”, и чествовали Луку, “яко апостола”. Возвратившись на Колочу со всем своим богатством, а богатства “немало собра”, замечает автор, поставил Лука себе двор

...яко некий князь, храмы светлы и велицы. И слуг много собра. И трапеза его много брашна имеша и питий благовонных много. И на ловы ездяше с ястребы и соколы и псов множество имеша, и медведя имаше и сими тешашеся

А икону в церкви поставил, которую сам создал, “идеже ныне монастырь стоит Колочский”. Далее “сотворижеса Лука напрасен и безстуден”: он стал нападать на ловцов князя Андрея и грабить их. Князь “посылал к нему, он (Лука — Л.Ж.) же сурово и жестоко отвещеваше, князь смирением и терпением смолчеваше”. Но вот один жестокий человек из ловчих князя Андрея, поймав медведя “зла и люта суща”, велел вести зверя мимо двора Луки. Наш герой, “видев из хором своих, выиде сам к медведю...” Ловчий выпустил медведя. “И прииде медведь на Луку, а Лука не успе вскоре отойти, и взяша медведь Луку. Едва отняша Луку от медведя, точию дышуща”. Пришедший князь Андрей, увидев еле живого Луку, обратился к нему с укоризненной речью.

“Почто еси бесовское позорище и плясание возлюбил и пьянству совокупилса, како тя Бог прославил своей Матери Пречистыя Богородицы образом чудотворным? Ты же сия ни во что положи, но к бесполезному, мирскому житию сшел еси. Тако тебе и случися”.

Лука, “плакаше и, слезы точа”, раскаялся. Князь, распорядившись его богатством, построил монастырь и чудотворную икону в ней поставил. Лука в нем постригся, “поживе неколико лет во умилении и слезах, там и преставился и положен был в нем”.

Особенностью истории текста “Повести” стало движение его по летописным сводам XV-XVII вв. В многочисленных общерусских летописях XV-XVII вв. встречается и краткое погодное известие (Софийская I, Новгородская IV, Вологодско-Пермская, Никаноровская и др.), и летописный рассказ (Сокращенные своды, Московский свод конца XV в., Хронограф и др.), и летописная повесть (Никонская летопись, Чертковская, Мазуринский летописец).<sup>4</sup> Погодные записи, летописные рассказы и повести свидетельствуют о самых важных изменениях, произошедших в изложении и интерпретации сюжета о явлении Колочской иконы на протяжении трех столетий. Важно, что все летописи — и официальные, и оппозиционные,

---

<sup>4</sup> Эти повествовательные формы выделены И.П. Ереминым. См.: Еремин И.П. Литература Древней Руси. М.-Л., 1966. С. 98.

независимые — так или иначе отметили события 1413 г. в Можайском княжестве, и в зависимости от общественно-политической обстановки на Руси того или иного периода мотивы повествования о Луке и явившейся ему иконе приобретали звучание и значение, определявшееся настроением эпохи, потому что “чудесами” и “видениями” защищались областные сепаратисты от наступления централизующей Московской власти”.<sup>5</sup>

“Повесть о Луке Колоцком” состоит из двух сюжетных линий: о явлении иконы на Колоче и сретении ее в Можайске и Москве; о “безстыдном” поведении простого поселянина Луки и его конфликте с князем Андреем Дмитриевичем Можайским. Каждая из них имеет право быть самостоятельной и законченной, что мы и наблюдаем в литературной истории памятника.

Задача настоящей работы — на основе изученной истории текста описать движение, бытование, функционирование первой сюжетной линии “Повести” — явление Колоцкой иконы — в историко-литературном процессе XV-XVII вв.

Сюжет об иконе, представляющий собой традиционный и даже клишированный тип рассказа, на разных этапах своей литературной истории обретал разную повествовательную форму. Он складывался из последовательно идущих друг за другом мотивов: явления иконы, чуда от нее, сретения, многочисленных исцелений, основания на месте явления церкви или монастыря.

Погодная запись, фиксирующая сам факт явления иконы: “В лето 6921. Створися знамение в отчине князя Андрея Дмитриевича, от Можайска за 15 верст, от иконы явилось людям много прощения...” — представляет собой фактографический вид повествования. Особенностью текста погодного известия общерусских летописей XV в. является отсутствие названия Колоча, имени Лука и рассказа о сретении иконы князем. Но в сюжете “Повести” эта краткая запись будет занимать свое место благодаря летописному контексту, придававшему ему статус события государственного значения. Важно, что эту краткую запись содержат самые ранние летописные своды XV в.<sup>6</sup>, но чем дальше от времени событий 1413 г., тем подробнее становятся рассказы о них. Это парадоксально или закономерно?

---

<sup>5</sup> Адрианова-Перетц В.П. Основные задачи изучения древнерусской литературы в исследованиях 1917-1947 гг. // ТОДРЛ. М.-Л., 1948. Т. 6. С. 9.

<sup>6</sup> Лурье Я.С. Общерусские летописи XIV-XV вв. Л., 1976. С. 67-121.



Сравнительный анализ статьи 1413 г. о явлении иконы на Колоче по Софийской II, Львовской, Ермолинской, Устюжской летописям показывает связи сюжета с судьбой северно-русского независимого летописания и Кирилло-Белозерским монастырем, патрональным монастырем Можайских князей, именно в этой среде мог быть популярным рассказ о конфликте удельного князя Андрея со своим поселянином. результаты текстологического анализа позволяют считать, что среди источников северно-русского свода был оригинал повести о поселянине Луке, неожиданно разбогатевшем, потому что летописи независимого характера, называя имя Луки, не поясняют, кто это такой, предполагая его известность, наверное, по каким-то важным источникам. Памятники независимого летописания содержат сведения о сыновьях Андрея Дмитриевича — Иване Андреевиче Можайском и Михаиле Андреевиче Верейском, принимавших активное участие в политической борьбе во второй половине XV в.

Устюжская летопись — единственная летопись XV в., которая сохранила такой элемент сюжета как введение главного героя, который читается во всех полных списках XVI в. “Повести”: “И некто человек именем Лука...”. Введение главного героя в повествование с помощью этикетной формулы “некий человек” явилось традицией древнерусской повести XV-XVI вв.: “Бе убо некто человек млад верстою именем Меркурий во граде Смоленске”, “Бысть некий купец богат зело в Русской земли во граде во Киеве, именем Дмитрий”, “Бе во граде Владимире презвитер некий живяше именем Тимофей” и т.д.

Летописные рассказы Московского свода 1479 г. (далее — *МС*), Типографской летописи дают новый материал по литературной истории Повести. События изложены более подробно: указано, что явление иконы случилось в отчине князя Андрея Дмитриевича, что Лука — “прость людин”, что икона представляла собой складень с двумя затворцами, на которых были изображены Илья пророк и Никола чудотворец, что Лука ходил из Колочи к Можайску, Москве и другим городам, где икону встречали митрополит, епископы, бояре и князья и все православное множество, что от иконы “слепи, хроми, разслаблени и глухи и все недужни здрави быша”. Редактор *МС* в своей работе исходил из идейно-политических соображений великокняжеского дома. Ему важно было подчеркнуть сам факт явления иконы, он сокращает эпизод о сретении иконы князем и убирает имя Андрея Дмитриевича, лишая тем самым повествова-

ние удельных политических тенденций, это стало возможным после 1454 г., когда Можайск был присоединен к Москве. Борьба великого князя Ивана III с младшими братьями обострилась, и официально книжнику особенно ценен был материал, который мог бы подкрепить позиции московского князя.

Таким образом, обращение к летописному материалу XV в. о явлении Колочской иконы и о Луке дает возможность предположить существование оригинала “Повести” в XV в.

В летописных рассказах конца XV века важным становится описание сретения иконы князем Андреем Дмитриевичем и московскими боярами.

...с нею же Лука ходил. И поиде к Можайску, и сrete его князь Андрей Дмитриевич и весь народ со кресты. И отголе прииде в прочая грады... Таже оттуду поиде Лука со иконою к Москве и сretoша ея со кресты митрополит со епископы и бояре и весь священнический род.

Основным в сюжете становится “ход” иконы от одного географического пункта к другому, к третьему и возвращение на Колочу. Построением церкви на месте явления иконы закончился рассказ о иконе, завершилось действие (хождение), замкнулась рассматриваемая здесь сюжетная кольцевая линия.

Художественных открытий повествование о Колочской иконе не делает, оно представляет собой традиционную церковную легенду. Но в контексте той ли иной летописи приобретает идеологическое звучание разной силы и становится политическим сказанием, сюжет которого может быть понятным в конвое с другими рассказами о действующих лицах настоящего сюжета (например, о потомках князя Андрея Дмитриевича). Следовательно, на фоне многолетней борьбы удельных князей повествование о Колочской иконе в XV в. звучало как “гимн” независимости Можайского княжества. И парадоксальным покажется на первый взгляд утверждение, что об усилении этого звучания свидетельствуют лапидарные записи: “С иконою Пречистою Лука ходил” читаем, например, в “Летописце русском”<sup>7</sup>, своим происхождением связанным с Кирилло-Белозерским монастырем. Эту единственную фразу, прекрасно ритмически организованную можно назвать — “сюжет одной строкой”, в содержание которого входит затекстовая информация о сложных событиях Руси первой половины XV в.

---

<sup>7</sup> Летописный свод XV в. Подг. А.Н. Насонов // Материалы по истории СССР. М., 1955. Т. 2. С. 307.

История изучения погодных известий показывает, что среди источников северно-русского летописания был оригинал рассказа о Колочской иконе и Луке, потому что своды независимого характера, называя имя Луки, не поясняют, предполагая его известность (видимо, широкую) в своей среде. Источники такой информации были, очевидно, изустного происхождения. Таким образом, обилие известий о явлении иконы на Колоче простому поселянину в летописных сводах XV в. должно было бы доказывать, что основным в сюжете "Повести" является рассказ о иконе, чудесах от нее и т.д.

Несомненно, что для составителей сводов эпохи централизации Московского государства значимым был материал об иконе, и они подавали его в форме, принятой в традиции официальной книжности, какой являются общерусские летописи. Но, как показал текстологический анализ, Русский Хронограф 1512 г., одним из источников которого являются летописи, рассказ об иконе продолжает занимательным сюжетом о самом Луке, земледельце убогом<sup>8</sup> и впервые в литературной истории памятника приводит факт основания Колоцкого монастыря.

Дословные совпадения погодных записей XV в. с полным текстом "Повести" в летописных сводах XVI в. доказывают их тесные текстологические связи. В литературной истории памятника период XVI столетия ознаменован широким распространением контаминированного сюжета: о иконе и о дерзком поведении Луки. На этом этапе истории текста не зафиксировано существование самостоятельных сюжетов о Колочской иконе. Но в следующем, XVII, веке как установлено текстологическим анализом, появляются две редакции, построенные на рассказе о явлении Колочской иконы: Краткая и Проложная. Они представляют собой сокращение популярного текста "Повести", известного в редакции Степенной книги. Соотношение фабульных компонентов "Повести" в редакции Степенной (далее — *Ст*) и Краткой (далее — *К*) можно представить следующим образом:

*Ст*

1. Явление иконы
2. Поклонение иконе
3. Приход "некоего" человека и его просьба отдать ему икону

*К*

1. Явление иконы

---

<sup>8</sup> Журова Л. И. К вопросу об источниках Хронографа редакции 1512 г. // Памятники литературы и общественной мысли эпохи феодализма. Новосибирск, 1985. С. 24-31.

4. Чудеса от иконы в доме Луки
5. Просьба больного принести икону
6. Почитание Луки как апостола
7. Встреча иконы в Можайске
8. Встреча иконы в Москве
9. Хождение Луки "от града во град"
10. Возвращение Луки на Колочу
11. Свидетельство об основании Лукой церкви
12. История несправедливой жизни Луки
13. Свидетельство об основании монастыря
14. Пострижение Луки и свидетельство о его кончине
15. Свидетельство о праздновании Колоческой иконы

4. Чудеса от иконы в доме Луки

7. Встреча иконы в Можайске
8. Встреча иконы в Москве

10. Возвращение Луки на Колочу
11. Свидетельство об основании Лукой церкви

13. Свидетельство об основании монастыря

15. Свидетельство о праздновании Колоческой иконы

Сравнение структур двух редакций ставит вопрос о взаимосвязи представленных текстов: *К* является сокращением *Ст* или результатом самостоятельного развития истории текста? Как видно из приведенной таблицы, редактор *К* поставил своей целью изъять беллетристические детали из повествования о простом поселянине Луке и тем самым сконцентрировать все внимание на рассказе о чудотворной иконе. Редактору *К* важно было "построить" повествование об иконе. Эту работу он выполнил средствами сокращения сюжета, чаще всего механическими. Важно понять сам характер сокращений. Приведем один пример (из числа многих):

*Ст*

И виде на некоем икону со дверма шу.  
затворцы стоящу. На ней же написан образ Пречистыя Богородицы, держащу на руках предвечного младенца Господа нашего Иисуса Христа.  
На едином же затворце баше образ Божия ревнителя и великаго пророка Ильи, а на друзем затворце тако ж образ великаго чудотворца и святителя Николы

*К*

И виде на некоем древе икону стоя-

По обою же страну иконы тоя на затворах написан с едину страну образ Илии пророка, а с другую страну на другом затворе образ Николы чудотворца Мирликийских

Сравнительно-текстологический анализ летописных редакций XVI в. "Повести о Луке Колоческом" (Никоновская летопись, Румянцевская летопись, Чертковская рукопись), которые послужили источником редакции Степенной, показал, что в изменениях описа-

ния иконы совершенно четко прослеживается тенденция на приукрашивание эпизода с иконой, обставление его христианскими религиозными деталями, ставшими этикетными в стиле “идеализирующего биографизма”. В *К* происходит разрушение этой традиции. Именован образ Николы “чюдотворцем Мирликийским” — позднее напластование в истории текста “Повести” XVII в., ни одна из предыдущих редакций, ни одно летописное известие не приводят такой детали. Появление подобного уточнения в *К* возникло под влиянием концовки *См*, где читаем:

В том монастыри и доньне сотворяется празднество явление честнаго того чюдотворнаго Богоматери образа месяца июля 9 день молитвами Пречистыя твоея матере и святаго святителя Николы Мирликийских чюдотворца и святаго и славнаго пророка Или и все святых твоих.

Этот и многочисленные другие примеры позволяют утверждать, что автор *К* пользовался протографом *См*, который совершенно намеренно сокращал.

Создание Краткой редакции в рукописной традиции “Повести” было вызвано историко-литературными условиями эпохи. Политическое сказание о далеких событиях начала XV в. превращается в литературном процессе переходного периода XVII в. в меморат, служащий сохранению памяти о Колоческой иконе как национальной святыне Русской земли и преобразующий некогда интересное, своеобразное повествование в “окаменевший”, “мертвый” текст. Искусственное усиление акцентов на отдельных фактах прошлого сделано с целью их консервации. Этим можно объяснить возвеличивание в *К* образа удельного князя, выразившееся в изменении его титулатуры: он назван — “великий князь Андрей”. “Великим” он величается в летописных известиях XVII в.: ЦГАДА, ф. 181, N 66, XVII в., РГБ, ф. 228, N 185, XVIII в.

В лето 6921 великий князь Андрей Дмитриевич воздвиже монастырь во имя Пречистыя Богородицы, иже на Колоче, за 20 верст от града Можайска по некоему чюдотворению” (лл. 83-83 об.).

Источник такой титулатуры можно найти в духовной грамоте Кирилла Белозерского, датированной 1427 г.

Предаю монастырь — труд свои и свое братьи — Богу и Пречистей Богородицы и господину князю великому, сыну своему Андрею Дмитриевичу.<sup>9</sup>

То, что в XV в. представляло собой значительный сюжет о чуде и устройстве монастыря было следствием важных событий, в

---

<sup>9</sup> Акты социально экономической истории. М., 1958. Т. 2. № 314. С. 277.

XVII в. свернуто в одно стандартное выражение: “по некоему чудотворению”, а констатация создания монастыря становится главным содержанием погодной записи.

Краткая редакция “Повести о Луке Колочском” имела самое большое распространение в рукописной традиции XVII в.: она вошла в состав печатного Пролога 1662 г., Латухинской Степенной<sup>10</sup> и 13 сборников смешанного состава, содержанием которых в основном стали сказания об иконах (например, ЦГАДА, ф. 196, № 583 “Книга, глаголемая Сказания об иконах Богоматери”, в 4, кон. XVII в., 799 л.; РГБ, ф. 205, № 321, сборник, отдельные тетради разных почерков XVI и XVII вв., в 4, 609 л.).

Единственный список рукописного Пролога: РГИА, ф. 834, оп. 2, № 1296, кон. XVII в. — свидетельствует о закономерных тенденциях развития сюжета на последнем этапе его существования. В этой редакции также, как и в *К*, значительно сокращен рассказ о дерзком поведении земледельца Луки и достаточно полно представлен мотив о чудотворной иконе. Но, в отличие от всех других редакций, в проложном списке вводятся новые детали, свидетельствующие о его позднем происхождении. “Повесть” в этой редакции имеет киноварный заголовок: “Явление иконы Пречистыя Богородицы и Приснодевы Марии, нарицаемая Смоленская, иже на Колоче реке во области Можайска града”. Любопытно, что здесь первые, но правомерно ли, икона названа Смоленской, видимо, потому, что в XVII в. Колоцкий монастырь относился к Смоленской епархии. Уточнение “Колоча река” — редкое и могло появиться во времена, далекие от описываемых событий. Во вступлении события приурочиваются ко времени княжения великого князя Василия Дмитриевича, более известного в исторической памяти читателей XVII в.

Явление иконы Пречистыя Богородицы бысть в лета 6921 в царство великаго князя Василия Дмитриевича Можайского и вся Руси, бысть во области брата его князя Андрея Дмитриевича, во области града Можайска 15 поприщ естъ Колоча зовома.

Личность Андрея Дмитриевича и далее в ходе повествования мало привлекает редактора Пролога, еще меньше его интересует судьба простого человека Луки. Сокращение рассказа о Луке объясняется тенденциозностью самого тематического сборника, в котором основное внимание уделялось жизнеописаниям праведников.

---

<sup>10</sup> “Повесть о Луке Колочском” содержат списки полного вида Латухинской Степенной, краткий вид Латухинской Степенной нашего памятника не содержит.



Повествование о Луке выпадало из контекста Пролога, единственное, что привлекало редактора в этом сюжете — рассказ о явлении иконы, что он усердно и подчеркивает названием сочинения. “Повесть” в составе Пролога приобретает односложное содержание — икона и чудеса от нее. Но самое важное, эти события уже не связываются с идеологическими проблемами эпохи, они переходят на страницы церковной литературы.

История текста изучаемого памятника показывает, что в литературном процессе XVII в. сюжетика “Повести” опрощается за счет сокращения линии занимательного рассказа о Луке, которая была открытием в русской беллетристике XV — начала XVI вв. Развернутый сюжет “Повести о Луке Колочском”, редкого памятника прозы XV в. с интересными элементами художественности, хорошо сохранившимися в составе русских летописей, превратился в традиционную схему церковного рассказа. Культурной консервации в эпоху становления российского самодержавия подвергались “вечные” мотивы литературы древней Руси, в том числе мотив явления чудотворной иконы. Художественные открытия светского повествования о Луке не получили развития в беллетристике XVII в.

*М. Н. Климова*

## **МИФ О ВЕЛИКОМ ГРЕШНИКЕ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ( К ПОСТАНОВКЕ ВОПРОСА )**

Учение о покаянии и отпущении грехов занимает, как известно, одно из центральных мест в нравственной проповеди христианства. Оно основано на евангельских высказываниях типа "...Я пришел призвать не праведных, но грешников к покаянию" (Мф. 9, 13) или "...на небеси более радости будет об одном грешнике кающемся, нежели о девяноста девяти праведниках, не имеющих нужды в покаянии" (Лк. 15, 7) и находит свое практическое воплощение в таинстве исповеди. Как иллюстрации этого важнейшего постулата в христианских литературах Востока и Запада на протяжении веков создаются многочисленные рассказы о раскаявшихся грешниках, образцами для которых могли служить уже евангельские притчи о мытаре, блудницах и благоразумном разбойнике, а также чудесное преображение гонителя Савла. Принципиальная особен-

ность композиции всякого подобного рассказа — ее соответствие богословской триаде “грех — покаяние — спасение”, однако в разные исторические периоды соотношение между отдельными частями этой триады, а также их относительная значимость могли существенно меняться.

Так, первые памятники подобного содержания (например, патериковые рассказы) сообщают о былых прегрешениях своих героев стыдливой скороговоркой, уделяя основное внимание описаниям их последующей святости, а само превращение грешника в святого изображается здесь как мгновенный и необратимый акт, зачастую лишенный какой-либо психологической мотивировки.

Однако с течением времени значимость и удельный вес первой части триады начинают возрастать — вероятно, была замечена выигрышность возможного контраста между чернотой былого греха и сияющей белизной грядущей святости. Видную роль в этом сыграли, на наш взгляд, два образцовых в своем роде памятника византийской литературы VII века, имевшие в последующие столетия большой культовый резонанс. Первое из них, знаменитое Житие Марии Египетской, увлекательно и со множеством живых и психологически окрашенных деталей повествовало о 47-летнем покаянии в пустыне бывшей александрийской блудницы.<sup>1</sup> Отдельные эпизоды Жития запомнились надолго, проникнув в самую толщу народной культуры. Оно превратилось в своеобразный эталон для последующих рассказов аналогичного содержания, а его героиня, неистовая в грехе и в покаянии, стала одной из любимейших святых христианского пантеона. У восточных славян Житие послужило источником устных легенд, подчас весьма далеких от ортодоксальности, а также ушло в лубочную традицию.<sup>2</sup>

Другой памятник — не менее знаменитый Великий канон Андрея, архиепископа Критского — относится к произведениям византийской церковной гимнографии и с рассказами о “святых грешниках” перекликается только своей темой. Эта тема — всесильность раскаяния и вера в безграничность божьего милосердия. Содержание канона — вопль души безымянного грешника, взывающего к Богу с мольбой о спасении. В увлечении покаяния он как бы взваливает на себя все преступления мировой истории (в ее церковном

---

<sup>1</sup> Текст Жития см.: *Византийские легенды*. Л., 1972. С. 84-98.

<sup>2</sup> См.: *Аверинцев С.С.* Мария Египетская // *Мифы народов мира*: В 2 тт. М., 1982. Т. 2. С. 115-116; *Смирнов И.П.* Древнерусские источники “Бесов” Достоевского // *Русская и грузинская средневековые литературы*. Л., 1979. С. 212-220.

понимании — от Адама до Христа), постоянно сравнивая свои проступки с нечестивыми деяниями библейских персонажей. Язык канона и его образы, сумрачно-красивые, но излишне усложненные и насыщенные неясными намеками на те или иные события библейской истории, были весьма трудны для неподготовленного слушателя, в частности, сравнения нередко воспринимались в качестве прямых назиданий, отчего герой канона вырастал до размеров поистине Великого Грешника. Кроме того, в массовом сознании закрепилось отождествление этого героя с самим создателем канона, хотя реальные сведения о Критском архиепископе этому противоречили, а “первое лицо”, от которого исполнялся его текст, очевидно подразумевало “человека вообще”, изначально грешного пред Богом. Великий канон, включенный в состав обязательных великопостных служб православной церкви и потому в той или иной мере знакомый большинству верующих, использовался в качестве образца для различных текстов покаянной тематики, а за его автором, равно как и за Марией Египетской, церковная традиция закрепила репутацию “наставников в покаянии”.

На рубеже XVI-XVII вв. христианская фантазия создала и новое, апокрифическое житие Андрея Критского, превратившее смиренного иерусалимского инока-писателя в неистового купеческого сына из полусказочного “града Крита”.<sup>3</sup> Повесть об Андрее Критском — яркий образец поздних “житий великих грешников” — имела обширную и продолжительную рукописную традицию и также ушла в фольклор, причем одна из народных легенд причудливо соединила имена и судьбы обоих “наставников в покаянии” в новый, еще более экстравагантный сюжет: “...та Марія була мати того Андрія, а потім стала его и жінкою...”<sup>4</sup>

Указанная ранее тенденция в развитии христианских легенд о “святых грешниках” для литератур зрелого и позднего средневековья становится преобладающей, усиливаясь почти до гротеска. Герои легенд, создаваемых в это время (например, вошедшие в состав “Римских деяний”, “Золотой легенды” и других нравоучительных сборников) — совсем уже невероятные в обычной жизни, чудовищные грешники, подчас влачащие за собой преступления нескольких поколений (почему-то очень популярными при этом оказываются

---

<sup>3</sup> Текст см: *Памятники литературы Древней Руси. XVII век. М., 1988. Кн. 1. С. 270-274.*

<sup>4</sup> *Чубинский П.П. Труды этнографо-статистической экспедиции... Юго-Западный край. СПб, 1872. Т. 1. С. 182-183.*

“Эдипов грех” и другие виды инцеста); фантастические формы принимает и наложенное на таких грешников покаяние. Эти причудливые рассказы были весьма любимы в народной среде, претерпевая дополнительные изменения при бытовании в устной форме. А рядом с ними не теряли своей актуальности ни более строгие и краткие патериковые истории, ни чинные, жестко определенные агиографическими канонами жития первых “святых грешников”, ни многозначительно-емкие в своем лаконизме евангельские притчи. И все это разновременное и пестрое в стилевом и сюжетном отношении многообразие, объединенное общностью тематики и типологии героев и находящееся в постоянном сложном взаимодействии, складывалось и выкристаллизовывалось в народном сознании в некий сверхсюжет — Миф о Великом Грешнике.

Этот миф, основанный на одном из важнейших постулатов христианской этики, является изначально общим для всех христианских культур, в частности, его западноевропейская традиция уже подверглась детальному исследованию в обстоятельной монографии Э. Дорна.<sup>5</sup> Однако особое значение имел этот миф для русской православной культуры, воспринявшей его чрезвычайно отзывчиво и даже интимно.<sup>6</sup>

Выяснение причин такого культурного феномена — дело будущего. Одна из них связана, вероятно, со своеобразием условий и форм принятия Русью христианства. Замечено, например, что в основной редакции русского Пролога — памятника чрезвычайно важного для становления русской христианской культуры — сравнительно с его греческим источником было резко увеличено число рассказов, утверждавших идеи безграничности божьего милосердия и возможности спасения для любого, даже самого скверного грешника — идеи, особенно привлекательные для неопитов (наблюдение Е.А. Фет). Этот христианский этический урок — урок диалектики добра и зла в человеческой душе — молодое русское религиозное сознание усвоило очень хорошо и надолго.

---

<sup>5</sup> Dorn E. Der sundige Heilige in der Legende des Mittelalters. Munchen, 1967.

<sup>6</sup> В католической культуре, давшей яркие образцы “житий великих грешников” (легенды о Юлиане Милостивом, папе Григории и др.), миф утрачивает актуальность с развитием учения о запасе добрых дел святых, нашедшего практическое воплощение в торговле индульгенциями, и, не отменяясь вовсе, застывает в памятниках низовой литературы. (Особого рассмотрения заслуживает его отражение в драматургии барокко). Обращения к мифу западноевропейских писателей нового времени (Флобер, Томас Манн) отмечены печатью стилизации с ощутимым привкусом снисходительной иронии к “преданьям милой старины”.

“Кто же с без греха, разве один бог”, — это изречение выписал уже составитель Изборника 1076 г., и дожило оно до записи Даля в виде пословицы: “Един бог без греха”.<sup>7</sup>

Прекрасно вписался этот миф и в порожденную неистребимым русским двоеверием патриархальную концепцию жизни, “в которой есть место и возвышенному движению души, и буйному скоморошьему веселью”.<sup>8</sup> Отсюда берет свое начало (говоря словами одного из героев Лескова) “вкус народный... в падении и в востании”, явственно ощущаемый национальным самосознанием и с удивлением отмечаемый иностранцами.

“Святые грешники”, вкусившие отраву земных соблазнов, были по-человечески более понятны обыденному сознанию, нежели праведники, отринувшие земной мир с рождения, или сурово противостоящие этому миру мученики. С ними читателю было легче отождествить самого себя, а счастливое спасение этих заблудших душ давало дополнительную надежду и ему, прекрасно сознающему собственное нравственное несовершенство. Об этом пишет, например, во вступлении к поэме “Мария Египетская” (1845) Иван Аксаков, один из первых русских писателей нового времени, обратившийся к мифу о Великом Грешнике. Говоря о воздействии, которое оказывает на него чтение древних книг и воздав положенную хвалу аскетам и мученикам, он признается:

Но падший духом и восставший,  
Но тот, который в цвете сил  
Сей грешный мир, его пленявший,  
Так человечески любил,  
Кто много суетных волнений,  
Кто много благ земли вкушал,  
Пока со страхом не познал  
Всей меры тяжких заблуждений,  
И, мучим жаждою святой,  
Палим огнем воспоминанья,  
В пучине страшной покаянья  
Обрел спасенье и покой, —  
Тот ближе к нам. Его паденье,  
Страданьем выкупленный грех  
И милость божия — для всех  
Животворящее явленье.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> *Адрианова-Перетц В. П.* Человек в учительной литературе Древней Руси // ТОДРЛ. Л., 1972. Т. 27. С. 60.

<sup>8</sup> *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 103.

<sup>9</sup> *Аксаков И. С.* Стихотворения и поэмы. Л., 1960. С. 144-145.



Одновременно слишком частая эксплуатация схемы “грех — покаяние — спасение” таила опасность ее спекулятивного использования, запечатлевшегося в лукавом народном софизме: “Не согресишь — покаешься”. Истории великих грешников в сознании извращенном и безнравственном сами становились источником греховных соблазнов. Выразительный пример этого — кощунственный эпизод Повести об Андрее Критском, герой которой совращает благочестивую игуменью совместным чтением евангельских притч о “мытарях, гонителях, блудниках и блудницах”. Разными своими гранями переливается миф о Великом Грешнике в творчестве такого своеобразного древнерусского писателя, как Иван Грозный. Жития “святых грешников” — привычный аргумент в его полемике с противниками. “Много бо в них (праведниках — *М.К.*) обрящещи падших и восставших (восстание не бедно!)”, — отвечает он Андрею Курбскому, упрекнувшему его за участие в кощунственных скоморошских забавах.<sup>10</sup> Раскаивающийся грешник для Ивана IV не только любимая маска в его лицедействах (послание в Кирилло-Белозерский монастырь), но и духовный автопортрет в предельно серьезном завещании 1572 г. Вступительная, покаянная часть этого завещания представляет собой вольную вариацию на тему Великого канона Андрея Критского. Показательно, что З. Фрейд, утверждавший в своем известном эссе “Достоевский и отцеубийство”, что “характерно русской чертой” является варварская склонность к чередованию падений и покаяний, ссылался именно на Ивана Грозного.<sup>11</sup>

Детальная реконструкция мифа о Великом грешнике по его многочисленным и разнородным источникам — это отдельная большая задача. Здесь же стоит отметить лишь некоторые его особенности.

Основной смысловой компонент мифа — мифологема “великий грешник”, подразумевающая персонаж чрезвычайно широкого психологического и нравственного диапазона. Раскрытие этих качеств возможно лишь при наличии острого сюжета и динамичного действия. Сама собой разумеется подчиненность мифа упомянутой богословской триаде.

Первая часть триады — “грех” — подразумевает не просто обыденное нарушение христианских заповедей, но проступок чрез-

---

<sup>10</sup> Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским. Л., 1979. С. 16.

<sup>11</sup> Фрейд З. “Я” и “Оно”: Труды разных лет. Тбилиси, 1991. Кн. 2. С. 407-408.

вычайный, затрагивающий самые основы человеческого общежития. Основные типы таких героев: “мытарь”, “блудница”, “гонитель”, “разбойник” — были заданы еще Евангелием. Они сохранили свою актуальность и в дальнейшем, если принять условно расширенное понимание этих типов: “мытарь” — злостный стяжатель земных богатств, немилосердный к должникам; “блудница” (“блудник”) — всякий прелюбодей, например, неверная жена или молодой человек, растративший в разврате телесную и душевную чистоту; “гонитель” — гордец, в ослеплении мнимой мудрости поклоняющийся ложным идеям или даже отрицающий Бога; “разбойник” — тиран или насильник над чужой волей и жизнью. Интересно, что у некоторых русских писателей, обратившихся к этому мифу, можно заметить своего рода пристрастие к тому или иному типу “великих грешников”: так, для Гоголя или Некрасова — это “мытарь”, для Достоевского — “гонитель” (при всем “зверинем сладострастии” его персонажей), для Льва Толстого — “блудник”. Психоаналитик, вероятно, увидел бы в этом (и не без основания) отражение “персональных бесов”, терзавших души самих авторов.

Переход героя к следующему этапу духовной эволюции — “раскаянию” — в церковной традиции происходит зачастую принципиально немотивированно, как проявление неисповедимой божьей воли, в этой же роли могло выступать и чудо (Житие Марии Египетской). Сокращенная модель мифа, заданная евангельской притчей о благоразумном разбойнике, в качестве причины выдвигает угрозу неминуемой гибели, причем предсмертное раскаяние уже само по себе является гарантией спасения. В поздних “житиях святых грешников” толчком к перевороту в душе героя является внезапное осознание им своего исключительного, “паче всех человек”, нравственного падения (открытие невольно совершенного “Эдипова греха” для героя Повести об Андрее Критском). Преображение грешника может совершиться как следствие столкновения его искаженных этических норм с ярким проявлением высшей нравственности.<sup>12</sup> К патериковым рассказам восходит ситуация, когда прелюбодей раскаивается, став очевидцем того, как соблазняемый им праведник избежал соблазна ценой нанесения себе увечья (ср. Житие

---

<sup>12</sup> Для особо закоренелого злодея, утратившего внутренние силы к такому преображению, подобная конфронтация разных этических систем (например, в случае неожиданного великодушия, проявленного к нему гонимой им жертвой) становится источником глубочайшего душевного кризиса, завершающегося самоуничтожением — ср. смерть Свидригайлова.

протопопа Аввакума, повести “Гора” Лескова и “Отец Сергей” Л.Н. Толстого).

Чрезвычайность греха требует столь же чрезвычайных форм покаяния, отсюда случаи дополнительного усложнения действия мотивом поиска исповедника, вплоть до двусмысленно-амбивалентной ситуации убийства священников, отказывающих великому грешнику в покаянии. Достойный исповедник, как правило, находится. В его роли может выступать мудрый священник, прозорливо угадывающий в своем опасном посетителе “избранный сосуд божий”, или же эту функцию выполняет бывший грешник, переживший такое же душевное преобразование — так, в одной из народных легенд о Марии Египетской ее в пустыне исповедует некий “митрополит-разбойник”. Иногда, как в Повести о папе Григории, герой сам избирает себе изощренную форму наказания: например, запирается в “пустой полате” на берегу, ключ от которой, брошенный в море, должен вернуться. Покаяние часто представляет собой невыполнимую задачу, которую герой решает без посторонней помощи и в аскетическом уединении (поливает горелую головню, из которой должна вырасти яблоня, моет добела черных овец и т.п.). В некоторых случаях форма покаяния символически связана с характером отмаливаемого греха: убийца ухаживает за неизлечимо больным; разбойник на свои деньги угощает всякого проходящего в открытой им при дороге корчме; блудница скрывает женское естество под обликом инока мужского монастыря.

Выполнение задачи (например, возвращение ключа из моря) означает прощение грешника, часто совпадающее с моментом его смерти. Однако иногда еще при его жизни на это указывают чудесные знамения, например, голос свыше укоряет его именем праведника, зазнавшегося своей безгрешностью (завязка Жития Марии Египетской). Но праведник, возомнивший о собственном совершенстве, тут же впадает в тягчайший грех гордыни, поэтому мотив обретения неизвестного святого (в отдельном виде известный в патериках) смыкается здесь с тем эпизодом мифа, когда его главный герой встречается с другим великим грешником.

Возможно несколько вариантов развития дальнейшего действия. Первый — герой, в этом случае, как правило, уже прощенный, отпускает грехи своего посетителя (папа Григорий, исповедующий в конце одноименной повести не узнавшую его собственную мать). Другой вариант — встреченный грешник цинично похваляется перед героем своими преступлениями и смеется над ним,

герой в гневе убивает злодея и приходит в отчаяние от случившегося, но чудесное исполнение невыполнимой прежде задачи доказывает ему высшую справедливость этого убийства. Такой вариант, обычно называемый “Два великих грешника” и явно противоречащий христианской этической доктрине, неоднократно привлекал внимание исследователей.<sup>13</sup> Однако происхождение этого странного сюжета, неизвестного народам Западной Европы, до сих пор остается загадкой. Известен он почти исключительно в устной форме. Единственный случай его фиксации в древней письменной традиции (в составе вторичной “компилятивной” редакции Повести о папе Григории XVIII в.<sup>14</sup>) запечатлел его старейшую (“некрофильную” по классификации Н.П. Андреева) редакцию, причем в смягченной форме: герой не убивает злодея, а лишь по мере сил исправляет чужое злодеяние, за что и получает отпущение собственных грехов. Социально окрашенная редакция легенды, обработанная Некрасовым в поэме “Кому на Руси жить хорошо” (величайшим грешником оказывается народный угнетатель), — явление явно позднее, причем не исключена возможность ее именно восточнославянского происхождения. На стыке двух вариантов развития эпизода о встрече великих грешников Л.Н. Толстой в легенде “Крестник” в соответствии со своим учением о непротивлении злу насильем создает новый, третий вариант: встреченный героем грешник упорствует в своих заблуждениях, однако герою словами и поступками удается переубедить его и наставить на путь истинный. Это означает и прощение самого героя, у которого новый подвижник принимает эстафету служения.

В тех случаях, когда герой мифа получает прощение при жизни, его земной путь завершается обычно в монастыре, где он особенно преуспевает в роли духовного наставника мирян, причем сама рассказанная история объявляется иногда его собственным произведением, составленным в назидание грешникам.

Как указывал Ю.М. Лотман, русский классический роман находится в “глубинном родстве с архаическими формами фольклора”

---

<sup>13</sup> Андреев Н.П. Легенда о двух великих грешниках // Изв. Ленингр. пед. ин-та. 1928. Вып. 1. С. 185-196. См. также работы М.М. Гина, посвященные некрасовской обработке этой легенды, например: Гин М.М. От факта к образу и сюжету: О поэзии Н.А. Некрасова. М., 1971. С. 215-242. (Глава 6 “Спор о великом грешнике”).

<sup>14</sup> Гудзий Н.К. Новые редакции повести о папе Григории // ТОДРЛ. М.-Л., 1958. Т. 15. С. 180-181, 189-190.

но-мифологических сюжетов”.<sup>15</sup> Модель мифа о Великом Грешнике оказалась при этом одной из актуальнейших.<sup>16</sup> Среди русских писателей, обращавшихся к нему, имена Гоголя и Некрасова, Ивана Аксакова и Лескова, Гончарова и Мельникова-Печерского, Толстого и Достоевского, Бунина и Куприна, Горького и Пастернака... Отдельные обработки мифа достаточно подробно рассмотрены в отечественном литературоведении (например, некрасовская легенда “О двух великих грешниках”), о некоторых из них приходилось писать и автору этих строк<sup>17</sup>, но многие еще ждут своего детального анализа. Здесь же кратко упомянем некоторые особенности бытования мифа в отечественной литературной традиции.

Во-первых, такая этическая категория как “грех” имеет для русского национального самосознания чрезвычайное значение, являясь одним из важнейших архетипических понятий, корни которого уходят в глубины этнического коллективного бессознательного. Поэтому герой-грешник нередко воспринимается как герой национальный, в индивидуальной судьбе которого определенным образом отразилась и преломилась историческая судьба его Родины. Это же справедливо и для женского варианта того же образа — очарованной красавицы, за душу которой ведут борьбу силы добра и зла (выделенная Р.Г. Назировым сюжетная схема “Колдун-предатель и его дочь”).<sup>18</sup> Ср. образы России в лирике Блока: стихотворения “Родина (...Опять, как в годы золотые...)” и “...Грешить бесстыдно, непробудно...”.

Во-вторых, такому герою явно отдается предпочтение не только перед обывателем, но и перед персонажами, в бытовом смысле “положительными”, чья художочная добродетель для русского художественного сознания почти всегда отмечена знаком некоторой неполноты и ущербности. За внешней личной безупречностью

---

<sup>15</sup> Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 330-331.

<sup>16</sup> Ср. Лотман Ю.М. Указ. соч. С. 338-340; Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе. Сравнительная история фабул. Дисс. в виде науч. докл. Екатеринбург. 1995. С. 38-41 (“фабула о возрождении грешника”).

<sup>17</sup> Климова М.Н. “Трагедия о Иуде, принце искаротском” А.М. Ремизова и его древнерусский источник // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Новосибирск, 1995. С. 89-100; Климова М.Н. Некоторые сюжеты с мотивом инцеста в русской литературе // “Вечные сюжеты” русской литературы (“блудный сын” и другие). Новосибирск, 1996. С. 90-94.

<sup>18</sup> Назиров Р.Г. Указ. соч. С.20-23; Климова М.Н. Некоторые сюжеты... С. 94-97.

нередко стоят душевная узость и равнодушие к людям. “Широкий” герой-грешник, напротив, открыт всем ветрам мира. Только ему, очарованному греховой прелестью жизни и познавшему ее соблазны и падения, открывается ее сокровенный смысл, ее, как сказал бы Федя Протасов, “изюминка”. Потому только он может понять другого и помочь ему.<sup>19</sup>

Третий момент касается русской концепции праведничества. Предложенное исходной церковной схемой решение: спасение грешника в отказе от соблазнов жизни — в русской классической литературе привилось плохо. Во всяком случае, такая монашеская доблесть как аскетизм для русского художественного сознания по меньшей мере подозрительна. Благочестивый лик отшельника, озабоченного лишь собственным усовершенствованием, нередко лишь маска, скрывающая угрюмую физиономию честолюбца или тайного человеконенавистника. Подлинный праведник русской литературы не бежит от сложностей и противоречий жизни в пустынное уединение, а отважно погружается в тревоги мира, забывая о себе в заботах о других. Отсюда нередкое противопоставление праведничества мнимого и истинного: столпник Ермий и скomorох Памфалон у Лескова, угрюмый затворник Ферапонт и старец Зосима у Достоевского, отец Сергей и Пашенька у Льва Толстого. То, что найденное отечественной словесностью решение: подлинное служение Богу есть бескорыстное и самоотверженное служение людям, не осталось только прекраснотушной мечтой, доказывает, например, судьба русской поэтессы Елизаветы Юрьевны Кузьминой-Караваевой, ставшей “монахиней в миру” — легендарной Матерью Марией.

И, наконец, последнее. Среди русских обработок мифа о Великом Грешнике немало произведений с открытым финалом или по разным причинам оставшихся незавершенными: “Мертвые души”, “Братья Карамазовы”, “Отец Сергей” и др. Приведа своего героя к открытию смысла его существования, русская литература обычно оставляет его на пороге новой жизни, в преддверии грядущего подвига человеколюбия. Третья часть мифологической схемы — “спасение” — остается нераскрытой, а “лучезарный идеал подлинно прекрасного человека” — невоплощенным. Вероятно, это не только проявление невольной и естественной слабости перед изображением идеального, но и свидетельство особой диалектичности русского

---

<sup>19</sup> См. *Лотман Ю.М.* Между свободой и волей: Судьба Федя Протасова // Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту, 1994. С. 11-23.



художественного мышления, связанного с осознанием текучей неостановимости самой жизни. Счастье, к которому стремится национальный герой, не сводимо к узким и статичным рамкам обыденного личного благополучия, а стоящая перед ним цель — совершенство человека и человечества — процесс, в принципе незавершимый.

Сказанным, разумеется, не ограничивается своеобразие русских интерпретаций общехристианского мифа о Великом Грешнике. Данная статья — лишь попытка первого приближения к этой важной теме, вскрывающей новые грани гуманистической традиции отечественной литературы с ее верой в неисчерпаемые душевные возможности человека.

*Л.В.Тимова*

## **МОТИВ ПОХИЩЕНИЯ СОЛОМОНОВОЙ ЖЕНЫ В ДРЕВНЕРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Мотив похищения жены, связанный в древнерусской литературе с именем библейского царя Соломона относится к числу странствующих международных мотивов. На Руси он реализован в трех Повестях:

1. Русская повесть о похищении Соломоновой царицы Китоврасом (далее будем называть ее условно по похитителю “Китоврасовской” повестью).

2. Южнославянская повесть об увозе Соломоновой жены царем Кипрским (далее “Кипрская” повесть).

3. Повесть о рождении и похождениях царя Соломона — русская компиляция (литературный цикл), включившая в свой состав большинство известных в XVII веке на Руси сюжетов о библейском царе. Мотив похищения жены Соломона развивается на основе “Кипрской” повести, похитителем является индийский царь Пор (далее “Поровская” повесть).<sup>1</sup>

Мотив похищения Соломоновой жены можно представить в виде следующей сюжетной схемы.

---

<sup>1</sup> Подробная характеристика повестей дана в нашей статье, см.: *Ярошенко-Тимова Л.В.* Повесть об увозе Соломоновой жены в русской рукописной традиции XVII-XIX вв. // ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 257-273.

Соломон имеет красавицу жену (женится на красавице), об этом узнает один из царей и похищает его супругу, Соломон получает известие о том, где находится его жена, отправляется в королевство похитителя со своим войском, которое оставляет неподалеку от владений соперника, наказав воинам явиться к нему по третьему сигналу рожка. Сам же Соломон, переодевшись странником, идет ко дворцу. Жена узнает его, приглашает к себе, и предательски передает в руки своего незаконного мужа, который решает казнить Соломона, удается избежать казни: по третьему сигналу рожка к нему является его войско и Соломон жестоко расправляется с изменницей-женой, царем-похитителем и его помощником.

Самая ранняя русская версия мотива похищения Соломоновой жены представлена “Китоврасовской” повестью. Она наиболее приближена к устным повествовательным формам и по стилю, и по содержанию. Ее фольклорный генезис бесспорен. Причем в данном случае следует говорить об обращении к сказке бытовой, сформировавшейся за счет волшебной.<sup>2</sup>

Персонажи повести напоминают сказочных героев: главное действующее лицо — премудрый царь Соломон, а его соперник — царь Китоврас — оборотень: “...во дни царствует над людьми, а в нощи обращаешся зверем Китоврасом (кентавр — получеловек, полужверь — Л.Т.) и царствует над зверми.”<sup>3</sup> Помощник Китовраса — волхв, он может заколдовать, расколдовать, “помрачить всех людей”, напустить внезапно сон и т.п. Как видим, в Повести волшебный элемент хотя и ограничен, но еще достаточно силен.

Стиль Повести также близок стилю устно-поэтических произведений, встречаются этикетные описания, характерные для устного народного творчества, например, встреча гостя “по чину”.

И рече Соломон : “Купчи, прииди ко мне заутра обедать”. Волхв же той удари челом царю погди на корабль свой радуся. Во утрии же день прииде волхв той ко царю обедати. Царь же повеле его посадить его в честнем месте и дая ему великую честь... (л.190об.)<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Мелетинский Е.М. Заметки о средневековых жанрах, преимущественно повествовательных // Проблемы жанра в литературе Средневековья. М.: Наследие, 1994. С. 15.

<sup>3</sup> Здесь и далее текст “Китоврасовской” повести цитируется по лучшему списку, хранящемуся в библиотеке Саратовского университета (собр. рукописей № 390, л. 189 об.). Далее ссылки на эту рукопись даются в тексте.

<sup>4</sup> Ср.: Илья Муромец. М., 1958. С. 254. (сер. “Литературные памятники”).

Широко используется в Повести и цифровая символика, характерная для русского фольклора: трижды трубит Соломон в рожок, призывая на помощь свое войско, готовит три “осила” для расправы со своими противниками и т.д.

Есть все основания предположить устное существование на Руси сюжета о похищении Соломоновой жены Китоврасом до его литературного оформления в XVII веке.<sup>5</sup>

Списками XVII века представлена и южнославянская повесть, называемая в рукописях “О премудром царе Соломоне, его жене и царе Кипрском”,<sup>6</sup> наряду с “Китоврасовской” повестью развивающая мотив похищения Соломоновой царицы.

Каково же принципиальное различие в творческой интерпретации этого мотива в русской и южнославянской повестях?

Прежде всего различие наблюдается в характеристике персонажей: в “Китоврасовской” повести царь Соломон с точки зрения христианской морали — безупречный герой, поэтому похищение его жены объясняется исключительно демоническим наваждением.

В “Кипрской” повести рассказывается о галантных “похождениях” Соломона до женитьбы, о прелюбодеяниях с женами различных царей: Соломон — говорится в “Кипрской” повести

...где слыша у другаго царя лепу царицу, приходяше и лежаще с нею, с царицею, и взимаху перстень. И егда отхождаху в землю свою и пушаше ко царю тои, поведаше знамя. И всем царем тако творяше.<sup>7</sup>

На первый взгляд мотивировка похищения Соломоновой жены кажется очевидной — это расплата за прежние преступления. Тем не менее автор Повести дает иную трактовку похищения Соломоновой царицы, согласующуюся с умонастроением средневекового книжника: “Жена красна — престол есть сатанин” — на этой мысли старается автор сконцентрировать внимание читателя и возвращается к ней неоднократно. “Лепота много соблазна сотворит” — предостерегает царь Давид своего сына, выбравшего себе жену “всего света краше”.

Слышав же кипрский царь яко поял еси себе Соломон жену *велии красну* и *лепу* (курсив мой — Л.Т.) и рече велможам своим: “Аще бы мне кто сотворил тако,

---

<sup>5</sup> Ярошенко-Титова Л.В. Указ. соч. С. 259-262.

<sup>6</sup> В русских списках Повесть озаглавлена обычно более конкретно: “О премудрости Соломоной и о прелюбодеянии жены его, како изведется от Соломона к кипрскому царю”.

<sup>7</sup> Здесь и далее “Кипрская” повесть цитируется по списку РНБ, Q XVII. № 213, л. 302, далее ссылки на эту рукопись даются в тексте.

шед во Иерусалим да взял бы мне жену Соломонову, понял бы себе царицею" (л.302об.-303).

В "Китоврасовской" повести мотивировка похищения Соломоновой жены традиционная для средневековья. Это страсть, вызванная исключительно дьявольским наваждением:

И в некоторое время уведаша царь Китоврас, что у Соломона жена велики прекрасна и, вражним советом разъярися Китоврасово сердце, хотя ея у себя видети (л.189об.).

Лишь в одной из поздних редакций "Китоврасовской" повести автору показалась неубедительной подобная мотивировка — сатанинское наваждение — и он ввел в Повесть новые эпизоды, с помощью которых раскрываются истинные чувства Соломонова соперника. Китоврас приезжает в гости к Соломону. Увидев его жену и, по достоинству оценив ее красоту, воспыал любовной страстью.

...и от того часу распались его сердце люблением к цареве жене, нача ее всею своею душею лобити и ста во уме своем держать, дабы как царицу у Соломона скрасть. — И невозможе злыя своия мысли наложить, и от того приключися ему скорбь, понеже лишился хлеба и неможи быть у Соломона.<sup>8</sup>

Различны в "Кипрской" и "Китоврасовской" повестях и характеристики женских образов. В "Кипрской" повести доминирующей становится тема женской злобы. Так, когда "посланник" кипрского царя, прельщая Соломонову жену богатством и красотой своего властелина, говорит, что его государь не женат, она тотчас же осведомляется: "Хочет ли мене ваш царь взяти?" (л.103об.), и получив утвердительный ответ, принимает все условия "умыкания".

В "Китоврасовской" повести мотив "злой жены" смягчен: похищение царицы происходит без ее согласия. Посланный Китоврасом слуга

...пирова у царя и помрачи его и все люди его сном великим и всех предстоящих ту, и взя царицу отнесе ея в корабль свои и положи ея на постелю. И скоро отиде от Иерусалима. Во утрии же день царица пробудися от сна в корабли. И нача велики плакати. И прииде к ней волхв тои и нача утешать лукавыми словесы. И прииде к царю Китоврасу и даде ему Соломонову жену (л.190об.).

Как видно из сопоставления текстов, признаки, отличающие "Китоврасовскую" повесть от "Кипрской" касаются характеристики персонажей Повести. В оформлении основного мотива Повести — похищения жены — русская версия стремится развивать тему невиновности жены Соломона — похищение свершилось против ее

---

<sup>8</sup> Цит. по: Яцимирский А.И. Мелкие тексты и заметки по старинной славянской и русской литературе // ИОРЯС, 1906. Т. 11. Кн. 2. С. 304.

воли. Тем не менее это стремление не находит положительного завершения.

Жена смиряется со своею участью и более того, выдает Соломона его противнику, своему новому мужу, смиренно она принимает и наказание, в отличие от лукавой, хитрой царицы из "Кипрской" повести, которая после казни кипрского царя

прискочиша к царю Соломону и нача ему ласкати и льстити. И рече ему: "Господин мой царю Соломоне, не веси ли, яко от руки моя вдастся тебе царство Кипрское, и злодея моего царя Кипрского погубил еси и рада есми велми о тебе, света своего осматривши. И много ему глагола льстивыми словесы...(л.307).

Третья повесть "О рождении и похождениях царя Соломона" создана русским книжником XVII века, где увоз Соломоновой супруги находится в контексте большого литературного цикла сказаний о царе Соломоне. Повесть осложнена невероятным нагромождением самостоятельных сюжетов о неверных женах: здесь изменяет Вирсавия царю Давиду, изменяет жена Индийского царя Пора (в отдельных редакциях в этот же ряд вписывается и жена Давидова боярина) и др.

Мотив похищения Соломоновой жены полностью утрачивает традиционную для древнерусской литературы трактовку ("дьявольское наваждение", как в "Китоврасовской" повести).

Если кипрский царь похищает жену Соломона, прельстившись ее необыкновенной красотой, эта мотивировка является доминирующей, то увоз Соломоновой супруги Пором объясняется уже исключительно мстостью Соломону, который женившись, послал царю Пору обручальное кольцо и сопровождающее его послание:

В прошлое лето был есми в твоём царстве и со царицею твоею пребыл и перстень с правыя руки снял золотой любимый твой.

Получив такой неожиданный подарок, царь Пор, казнив изменницу-жену, посылает своего верного слугу "выкрасть" жену Соломона. А Соломонова царица уже даже и не спрашивает, возьмет ли ее в жены царь Пор. Узнав как богат и славен индийский царь, она заявляет: "Пойду за вашего царя!"

Именно такое освоение мотива похищенной жены — "коварной жены" Соломона стало возможным, на наш взгляд, в ХУП веке, во время активного освоения переводной западноевро-



пейской средневековой литературы, внедряющей сюжетное повествование о “злых женах”.<sup>9</sup>

Можно утверждать, что эпический сюжет похищения жены, имевший распространение в мировой средневековой литературе, затем обретает письменное литературное оформление, связывается с именем Соломона и получает книжную мотивировку для дальнейшего развития: похищение жены объясняется мстью за его распутство. Литературный образ Соломоновой супруги получает окончательный статус неверной жены.

Повести, праистория которых корнями уходит в фольклор (а именно к этому типу повестей относятся Повести об увозе Соломоновой жены) на разных уровнях испытывают влияние народной эпики и с легкостью вновь уходят в устную стихию. В XVIII веке в фольклорном ключе обрабатываются все версии повестей о похищении Соломоновой царицы, и снова в сказках ощущается стремление к “оправданию” главной героини: то ее бесы уносят в Аполяцкое королевство к аполяцкому государю, то она “умыкается” к царю “за которого прежде хотела выйти замуж, когда была девицей”.<sup>10</sup>

Таким образом, мировой эпический мотив похищения жены, связанный на Руси с именем библейского царя Соломона, пришедший на русскую почву в устной форме (“Китоврасовская” повесть) и книжной (“Кипрская” повесть) получает широкое развитие в рукописной литературной традиции XVII-XVIII вв., а затем в конце XVIII — XIX вв. вновь возвращается к своим корням, окончательно связав свою судьбу с устным народным творчеством.

---

<sup>9</sup> Как ни парадоксально, древнерусское сюжетное повествование до XVII века не развивало темы “злых жен”, эта тема известна в основном афористической литературе.

<sup>10</sup> См.: *Повесть о царе Соломоне*. М., 1991. С. 121; *Титова Л.В.* Фольклорные обработки XVIII века Повестей о рождении и похождениях царя Соломона // *Источники по истории русского общественного сознания периода феодализма*. Новосибирск, 1986. С. 247.

*Е.К. Никанорова*

**СЮЖЕТ “ИМПЕРАТОР И АББАТ”  
В СБОРНИКЕ АНЕКДОТОВ О ПЕТРЕ ВЕЛИКОМ  
И.И.ГОЛИКОВА**

Составляя сборник анекдотов о Петре I, Голиков включает в него и предание о том, как “слуга награждается достоинством морского офицера, а господин его определяется в матросы”<sup>1</sup>, известное ему со слов А.И. Нагаева<sup>2</sup>. В силу важности этого текста для последующего анализа, приводим его полностью в том виде, как он был опубликован в 1-м издании анекдотов 1796 г.

Между множеством разосланных монархом в чужие края молодых россиян, из всякого звания людей, для изучения разного рода наук, художеств, рукоделий и торговли, находился один из достаточных калужских помещиков, по фамилии Спафариев. Отец его дал ему слугу из калмыков, человека ума острого, ко всему способного и весьма верного и приверженного дому их.

Сей калмык, никогда почти не отлучаясь от господина своего, воспользовался преподаваемым ему учением, а паче касательно до морской науки; к чему наиглавнейше и назначен был г. Спафариев. Напротив же сей господин его, или не имея способностей и рачения, или по старинным предубверениям, яко дворянин достаточный, считая для себя сего рода науку низкою и излишнею, ни в чем не успел, колико впрочем не напоминал ему о том калмык его. А как по прошествии назначенных учению лет, возвратился с прочими сей Спафариев в Петербург и должен был выдержать экзамен в присутствии самого монарха в Коллегии Адмиралтейской, то калмык сей пожелал быть при сем испытании, дабы мог он выводить из замешательства господина своего напоминовением ему, что должно отвечать на вопросы, а может быть и для того, дабы иметь случай выставить и себя; но как бы то ни было, он вошел с прочими пред присутствием монарха, посредством проворства своего, то есть забрал с собою все рисунки, черченные при учении господином его, которые и доставили ему вход сей.

И так, прежде нежели дошла очередь до господина Спафариева, калмык для напоминания ему нужного употреблял те секунды, в которые монарх, ходивший п

---

<sup>1</sup> Голиков И.И. Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего Великого Государя. М., 1796. Т. 17. № 67. С. 257-260. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>2</sup> А.И.Нагаев (1704-1781) — адмирал, из небогатой дворянской семьи, закончил Морскую академию, в 1721 г. был произведен в мичманы, в 1729 г. плавал на фрегате в Архангельск под началом капитана 2-го ранга Д. Калмыкова. Был директором морского шляхетского кадетского корпуса, членом Адмиралтейской коллегии, главным командиром кронштадтского порта (Подробнее см.: Энциклопедический словарь / Изд. Ф.А.Брокгауз, И.А.Ефрон. СПб., 1894. Т. 20. С. 421.)

палате, оборачивался к ним спиной; государь однако же сие приметив, спросил калмыка, зачем он здесь? "Я, — отвечал он, — всемилостивейший государь, принял смелость войти сюда с господином своим для поправления его в случае замешательства его в ответах." — "Да разве ты что разумеешь?" — "Я, ваше величество, быв неотлучен от господина моего, старался воспользоваться преподаваемым ему наставлением.

Монарх, удивися сему, стал сам его расспрашивать по части морских познаний; и к великому удовольствию своему нашел его весьма в том знающим. После сего подобно же начал монарх испытывать господина его и нашел, что сколько слуга его был знающ, столько он несведущ; какое же правосудный государь учинил решение? Калмыку сему не только пожаловал вольность, но и чин мичмана во флоте, а господина его, повелев написать матросом, отдать в команду ему, дабы он постарался научить его тому, что сам разумеет.

Калмык сей в 1723 году был уже морским капитаном, а потом дошел по службе и до контр-адмиралского чина, и прозвался Калмыковым.

Очевидно, что речь в этом анекдоте идет о Денисе Спиридоновиче Калмыкове, который, происходя из детей боярских, в 15 лет поступил в Навигацкую школу, через четыре года был отправлен в Англию для изучения штурманского дела, по возвращении в 1713 г. получил чин мичмана. В конце своей карьеры Калмыков становится контр-адмиралом и главным командиром кронштадтского порта.<sup>3</sup>

Достоверным является и факт экзамена учеников, обучавшихся за границей<sup>4</sup>, хотя вряд ли он мог иметь место в Адмиралтейств-коллегии, учрежденной только в 1718 г.<sup>5</sup>

Совпадая в общих чертах с реальной биографией Д.С. Калмыкова, судьба героя предания вместе с тем существенно отличается от нее: потомок знатного боярского рода предстает здесь крепостным слугой дворянского недоросля.

Изменение социального статуса главного героя происходит, скорее всего, под влиянием сказочного сюжета "император и аббат"<sup>6</sup>, сыгравшего определяющую роль и в складывании повествовательной структуры предания в целом.

---

<sup>3</sup> См.: *Русский биографический словарь*. Репринтное воспроизведение издания. 1914 г. М., 1994. С. 402.

<sup>4</sup> Ср. описание экзамена вернувшихся из-за границы гардемарinov у И.И. Неплюева, записки которого были в сокращении опубликованы Голиковым в сборнике анекдотов о Петре I (№ 116. С. 426-429).

<sup>5</sup> См.: *Веселаго Ф.* Краткая история русского флота. М.-Л., 1939. С. 55.

<sup>6</sup> См.: *Андерсон В.* Император и аббат: История одного анекдота. Казань, 1916. Т. 1; *Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзомысле* / Исслед. и подготовка текстов М.О. Скрипиля. Л., 1969.

Для доказательства сравним композиционную схему традиционного сюжета в том виде, как она представлена в Сравнительном указателе сюжетов<sup>7</sup>, и голиковского варианта его.

Голиков

1. Характеристика действующих лиц по социальному положению.
2. Испытание (экзамен): сначала в роли истинного ответчика выступает слуга, после раскрытия обмана ("подмены") на вопросы царя отвечают поочередно тот и другой.
3. Решение царя, заключающееся в перераспределении ролей

Сравнительный указатель сюжетов

Царь задаст игумену вопросы(...) отвечает подставное лицо — мужик (солдат, мельник, пастух, водовоз, бродяга); царь узнает обман и ставит отгадчика начальником над монахами вместо игумена (№ 922).

Как видим, в том и в другом случае повествование строится на сочетании традиционных в фольклоре мотивов "подмены", "умных ответов" и "мудрого суда", объединенных ситуацией испытания царем своего подданного.

Испытание, которое Петр I устраивает дворянину, принимает характер состязания в знаниях между слугой и господином в форме ответов на вопросы царя.<sup>8</sup> Мотив состязания был намечен ранее, при определении вероятной цели присутствия калмыка на экзамене ("дабы иметь случай выставить себя"), и усилен одновременностью пребывания слуги и господина пред государем.<sup>9</sup>

Победа умного и усердного слуги над невежественным и нерадивым господином сообщает конфликту социально-этический характер.

Царю с самого начала отведена функция судьи, устраняющего допущенную судьбой несправедливость в распределении социальных ролей и воздающего каждому по заслугам, независимо от его происхождения.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. Л., 1979. № 922. Беззаботный (беспечальный) монастырь. Далее ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>8</sup> Ср.: М.О. Скрипиль определяет смысловое ядро традиционного сюжета как "состязание в мудрости между царем и ответчиком в форме загадывания и отгадывания загадок" (*Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзомысле*. С. 12.).

<sup>9</sup> В большинстве вариантов лицо, которому адресованы были вопросы царя, в момент испытания либо отсутствует вообще, либо скрывается где-нибудь неподалеку.

<sup>10</sup> Далеко не во всех вариантах сюжет заканчивается наградой одного и ущерб другому, решение царя может иметь редуцированный характер: он или остав-

Смысловым ядром сюжета оказывается, таким образом, заключительная его часть — мотив “перераспределения ролей”, вынесенный Голиковым в название анекдота.

Отнесение анекдота из голиковского сборника к числу вариантов традиционного сюжета ставит вопрос о причинах его актуализации в 30-х гг. XVIII в. (наиболее вероятное время его бытования в устной традиции)<sup>11</sup>, что, в свою очередь, предполагает рассмотрение данного текста на фоне последовательно расширяющихся контекстов (от тематического цикла в составе сборника до историко-литературного контекста Петровского времени в целом).

Рассказ о “господине и слуге” входит в цикл анекдотов, построенных на сходных мотивах испытания и награды (№ 62-68)<sup>12</sup> и объединенных темой “честь по достоинству”, сформулированной составителем сборника в названии одного из анекдотов: “Петр Великий, отдавая справедливость талантам, в ком бы оные ни были, употребляет одаренных оными к важнейшим должностям” (№ 63. С. 249). Главный герой цикла — молодой человек, наделенный “острым разумом”, занимает весьма скромное положение в силу своего происхождения. Замеченный царем, он, в ходе испытания, доказывает свое право на социально более значимую роль, которую и получает по определению государя.

Так, прогуливаясь по московским торговым рядам Петр “заметил проворство одного молодого сидельца, остановился у лавки его, вступил с ним в разговор, и из ответов его узнал его разум”, а получив от хозяина свидетельство о его “порядочном поведении”, определил молодого человека в Посольский приказ. “Из сего-то сидельца, — заключает Голиков, — вышел славный господин Петр Павлович Шафиров” (№ 64. С. 253-255).

В другом анекдоте Голиков рассказывает о встрече Петра с механиком-самоучкой Сердюковым: “Ответы его на все вопросы монарха были остры и основательны”, а когда государь “к удо-

---

ляет все “по-прежнему”, или, награждая отгадчика, оставляет игумена покое (См., например: *Петр Великий* в русских народных преданиях, легендах, сказках и анекдотах / Сост. И.Н. Райкова. № 99, 103, 104. Далее ссылки на это издание даются в тексте; *Русская сатирическая сказка* / Сост. Д. Молдавский. Л., 1979. № 11; *Сборник великорусских сказок* архива РГО / Изд. А.М. Смирнов. — Записки РГО по этнографии. Петроград, 1917. Т. 44. № 71).

<sup>11</sup> Плава в 1729 г. под началом Калмыкова, Нагаев, скорее всего, именно в это время слышал бытовавшее во флотской среде предание о своем капитане.

<sup>12</sup> К этому циклу примыкает анекдот о А.И. Румянцеве (№ 31 “Щедрость монарха в награждении заслуг”).

вольствию своему приметил в нем не одну расторопность и познание в торговле, но и природную еще склонность к механике”, то не замедлил “употребить таланты его в общую пользу” (№ 66. С. 256).

Наиболее близким к сюжету анекдота о господине и слуге оказывается рассказ, помещенный в самое начало цикла и построенный на мотивах “перераспределения ролей”, “награды” (поощрения) и “наказания” (№ 62 “Поступок государя с одною дворянкою, отдавшей в службу сына своего”). Развитие действия начинается с того момента, на котором оно закончилось в анекдоте о Калмыкове. Дворянский недоросль, будучи записан в полк, оказался “по команде зависящим” от бывшего слуги Ивана, который “проворством и расторопностью своею дослужился в сем же самом полку до сержантов”. Полагая, что “сержант его все тот же Ванька, который был и прежде, и что потому не может он им повелевать”, дворянин не захотел исполнять приказов, и “сержант за ослушание жестоко наказал его палкою”. Государь, узнав обстоятельства дела, “приказал обоим их к себе представить” и, “быв на то время весел”, спросил: “Да как ты его бил?” Сцену повторного наказания завершают наставительные слова Петра: “... За непослушание везде бьют” (С. 246-248).

Образ молодого человека, добивающегося признания (честь и славы) благодаря личным достоинствам и заслугам (“острому уму” и “добрым поступкам”) сближает анекдоты голиковского сборника с повестями Петровского времени<sup>13</sup>, с той лишь разницей, что в анекдотах “испытание” устраивает государь, а в повестях оно предпослано герою судьбой.

В завершение тематического цикла “честь по достоинству” Голиков приводит слова известного историка И.Н. Болтина.

Петр Великий... отдавая достоинствам почесть, не предубеждался лицепринятием или пристрастием; низкого и высшего состояния люди, свои и чужестранные, в решении сем не имели у него перевеса: свидетельствует сие многие из низкого звания возведенные на высшие достоинства, из коих особливо известны Боур, Меншиков, Остерман (№ 68. С. 262-263).

---

<sup>13</sup> Достаточно показательно само название одной из повестей: “История о некоем шляхецком сыне, како чрез высокую и славную достоинства, из коих особливо известны Боур, Меншиков, Остерман” (№ 68. С. 262-263). Это суждение, выполняющая роль морализирующего свою науку заслужил себе великую славу и честь и ковалерский чин и како за добрые поступки пожалован королевичем в Англии” (*Русские повести первой трети XVIII века* / Исслед. и подготовка текстов Г.Н. Монсеевой. М., 1965. С. 295. См. также: с. 191, 195, 201, 212, 297).



Это суждение, выполняя роль морализующего вывода, вместе с тем переключает внимание читателей с фигуры “молодого человека” на личность самого государя и тем самым вводит эти рассказы в более обширную группу анекдотов, объединенных темой “мудрого (праведного или милостивого) суда”<sup>14</sup> и образом “справедливого государя”.

Тема праведного суда является доминирующей в сборнике Голикова и в аналогичном ему собрании рассказов о Петре I Нартова и реализуется в ряде устойчивых сюжетов, включающих мотивы “наказания” и “награды”.<sup>15</sup>

Рассказы, строящиеся на мотиве “наказания”, составляют своего рода обрамление анекдотам рассмотренного цикла (№ 59-61, 70-74, 83, 85), и если награда заключается в пожаловании чинами, привилегиями и деньгами, то наказание находит выражение в лишении провинившегося званий, чинов и имущества.

Так, капитан гвардии Спицын, “за ябедничество и насилие, учиненное невинному”, был разжалован в армейские прапорщики, при этом “велено было перед Преображенским полком и сенаторами снять гвардейский мундир с обидчика” (№ 85. С. 326).

Отдельную группу составляют анекдоты о князе Меншикове (№ 70-74), судьба которого, в глазах Голикова, служит примером того, как “природные дарования” сначала возносятся безвестного сироту на “самые первейшие степени знатности”, но “подлое сердце” и бессовестные поступки (“похищение казенного интереса”) не позволяют удержаться на высоте достигнутого положения и сохранить доверие государя (№ 70-74).

В такой интерпретации анекдоты о наказании оказываются созвучными литературе 70-80-х гг. XVIII в., когда на первый план — в прозе, драматургии и поэзии — выходит мотив “чистой души”, “доброго сердца” и “прямой совести”, нашедший афористическое выражение в словах Стародума: “Прямую цену уму дает благонравие. Без него умный человек — чудовище (...). Достоинство сердца неразделимо. Честный человек должен быть совершенно честный человек”.<sup>16</sup> Если для литературы первой трети XVIII в. (время возникновения анекдотов о Петре I и бытования их в устной традиции)

---

<sup>14</sup> См.: Голиков. № 13, 20, 21, 29, 33, 44, 46-51, 55, 58-61, 78, 79, 82-85, 92, 93, 97, 98, 100-103, 109, 111, 112, 115, 117.

<sup>15</sup> Рассказы Нартова о Петре Великом / Изд. Л.Н. Майкова. СОРЯС, 1899. Т. 52. № 10, 37, 90, 101, 143 и др.

<sup>16</sup> Фонвизин Д.И. Недоросль / Русская проза XVIII века. М., 1971. С. 264.

среди дарований, возвышающих человека, на первом месте был “острый разум”, то к концу столетия (время формирования и выхода в свет сборников анекдотов о нем) ситуация меняется, и главным признается уже “достоинство сердца”.

Таким образом, сюжет “император и аббат” явился для Голикова обобщением ряда конкретных случаев (как реальных, так и вымышленных), своего рода ситуативным инвариантом. Не случайно его центральное место в группе анекдотов на тему “справедливого царского суда” — это своего рода кульминация цикла. Построенный на мотивах “наказания” и “награды” одновременно, анекдот о господине и слуге служит ярким примером соблюдения царем закона, равного для всех. В глазах Петра I “воздаяние по заслугам” — один из основных принципов правления, и долг государя — в неуклонном следовании этому принципу.

Я вам от Бога приставлен, — говорит Петр во время экзамена Неплюеву, — и должность моя — смотреть того, чтобы недостойному не дать, а у достойного не отнять... ибо Бог того от меня за всех вас востребует, чтоб злому и глупому не дать места вред делать (№ 116. С. 435).

В разработке темы “мудрого суда” и в создании образа “справедливого государя” Голиков опирался не столько на письменную, сколько на устную традицию, используя устойчивые для преданий и сказок сюжеты и мотивы, прежде всего, мотивы “пожалования” (награды), “наказания” и “перераспределения ролей”.<sup>17</sup>

В ряде повествований о Петре I царь наказывает провинившегося боярина (немчина, генерала) бесчестьем (“срамом”), ставя его “позади последнего солдата”.<sup>18</sup>

Боярин у осударя заорточился, сел под елочку да сладкие пирсги убирает. Увидел осударь его леность и приказал ему обрядиться пирожником да на ямах пироги разносить. От такого сраму стал боярин куда как изделен.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> “В народной исторической прозе мотив пожалования, одаривания контрастен мотиву наказания, который нередко входит в структуру сюжета в сочетании с мотивом мудрого суда на основе принципа: действие — его результат. Субъект здесь достаточно устойчив: это царь, вождь. Объект может варьироваться преимущественно в рамках образа классового антагониста, который противопоставляется не только народу, но при определенных исторических обстоятельствах и самому царю” (Криничная Н.А. Русская народная историческая проза: Вопросы генезиса и структуры. Л., 1987. С. 212).

<sup>18</sup> См.: Майнов В. Поездка в Обонежье и Корелу. СПб., 1877. С. 235, 236; Соколова В.К. Указ. соч. С. 74-75.

<sup>19</sup> Майнов В. Указ. соч. С. 236. Любопытно предположение о возможной связи этого предания с Меншиковым: “... Легко может быть, что до народа дошли слухи

В предании, записанном П.И. Якушкиным в Орловской губернии, речь идет о наказании целого сословия дворян, не захотевших идти на войну и оставшихся дома. Петр их “спервоначалу одноворцами поделил, а после и в самые крестьяне повернул”.<sup>20</sup>

Если причиной наказания являются, как правило, своеволие, лень и жестокость, то, напротив, усердие в службе, “проворство и исправность” всегда вознаграждаются царем, и нередко пожалование имеет характер повышения в чине и звании.

Несколько таких преданий было записано Голиковым и вошло в состав его сборника анекдотов о Петре I (№ 27, 28, 79).<sup>21</sup> При использовании сказочных сюжетов “умные дела и слова” (“куда тратятся деньги”, “гуси с Руси” и др.) (Сравнительный указатель сюжетов. № 920-929). персонаж получает награду от Петра не за исправную службу, но за смекалку, находчивость или мудрость, проявленные им в ситуации испытания или состязания (Голиков. № 30; Райкова. № 91,95,97).<sup>22</sup>

Объединенные образом “справедливого государя”, традиционные мотивы легко контаминируются друг с другом, образуя новые сюжетные варианты. Так, например, мотив “перераспределения ролей” в одном случае соединяется с мотивом “неузнанного царя” в сюжете “солдат и царь” (Райкова. № 54)<sup>23</sup>, в другом — с сюжетом “куда тратятся деньги” (Райкова. № 96)<sup>24</sup>. Сказка “Петр I, священник и дьякон” строится на сочетании двух традиционных сюжетов

---

о происхождении Меншикова и следствием этого явилось... приведенное нами предание” (Там же).

<sup>20</sup> *Сочинения П.И. Якушкина* / Изд. В. Михневича. СПб., 1884. С. 310.

<sup>21</sup> В их числе оказался вариант широко известного на Севере предания о “замечательном воеводе” (№ 79). Ср.: *Барсов Е.В.* Петр Великий в народных преданиях и сказках Северного края / Тр. Этнографического отд. имп. о-ва любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. М., 1877. Кн. 4. С. 35.

<sup>22</sup> В сказочном варианте сюжета царь жалует находчивого солдата генеральским чином, прощая ему нарушение воинской дисциплины (*Андреев Н.П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929. № 1670); в варианте предания — сохраняет ему жизнь (Голиков. № 30).

<sup>23</sup> *Сравнительный указатель сюжетов.* № 952. В благодарность за спасение своей жизни Петр отправляет солдата “в свой полк на казенный счет заступить на то место полковником, а того полковника — на его место рядовым” (Райкова. С.67). Вариант: *Добровольский В.Н.* Смоленский этнографический сборник. СПб., 1891. Ч. I. С. 381-383.

<sup>24</sup> *Сравнительный указатель сюжетов.* № 921 А. В варианте, приведенном И.Н. Райковой, царь делает мужика “главным сенатором”, а сенаторов отдает ему под начало (Райкова. С. 151).

— “император и аббат” и “царь-кум”, причем последний выполняет функцию завязки основного действия.<sup>25</sup>

Подводя итоги, следует признать, что актуализация сюжета “император и аббат” в литературе XVIII в. находится в прямой зависимости от характера восприятия Петровской эпохи и личности царя-преобразователя.

Переосмысление традиционного сюжета осуществляется посредством включения его в разноуровневые контексты. В пределах одного сборника это сюжет о молодом человеке, который, благодаря личным заслугам, преодолевает социальное неравенство, и о “правосудном” государе, оценивающем каждого по достоинству. Рассмотренный на фоне ряда сборников аналогичного состава и содержания, анекдот о господине и слуге оказывается созвучным рассказу о Полтавском пире Петра I, построенному на том же мотиве “перераспределения ролей”, только в масштабе государств, наций в целом: “побежденный становится победителем”, а “ученик превосходит учителей”.<sup>26</sup> “Награда”, таким образом, достается тому, кто проявил способности в науках и усердие в труде, что и позволило с честью выдержать испытание и преодолеть препятствия.

В общем историко-литературном контексте XVIII в. мотив “перераспределения ролей” становится частным случаем, вариантом общего — как для письменной, так и для устной традиции — лейтмотива “перемены”, осуществленной Петром I во всех сферах жизни.

Так, у Феофана Прокоповича мотив “перемены” находит выражение в образе России — статуи, “изрядным мастерством от тебе (Петра I — *Е.Н.*) переделанной”<sup>27</sup>, а в одном из северно-русских преданий символом всеобщего переустройства становится образ дерева, посаженного “маковкою” вниз.

Перед тем, как заводить порядки на Олонце, он (Петр I — *Е.Н.*) долго смотрел на небо и после взял за макушку молодую сосну, в толщину оглобли, в рост человека, вырвал ее из земли и посадил опять в землю торчмя головою, вверх кор-

---

<sup>25</sup> *Русская сатирическая сказка* / Сост. Д. Молдавский. № 11.

<sup>26</sup> Подробнее см.: *Никанорова Е.К.* Полтавский пир Петра I в историко-литературном контексте XVIII в. / Гуманитарные науки в Сибири. 1995. № 4. (Сер. филолог.) С. 18-23.

<sup>27</sup> *Феофан Прокопович. Слово на похвалу блаженных и вечнодостойных памяти Петра Великого* / *Русская старопечатная литература XVI — первая четверть XVIII в.* Панегирическая литература Петровского времени. М., 1979. С. 298.

нем. "Если сосна приживется, дело удастся!" Поглядели люди: корни стали маковою и дело пошло как по маслу!<sup>28</sup>

Таким образом, биография Д.С. Калмыкова, вполне обычная для своего времени, попадая в сферу притяжения традиционного сюжета, трансформируется по законам сказочного жанра, а сказочный сюжет, будучи включен в новый историко-литературный контекст, начинает восприниматься как "повествование о настоящем", обнаруживая — в очередной раз — способность к переосмыслению.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> *Северные предания* (Беломорско-Обонежский регион) / Изд. подготовила Н.А. Криничная. Л., 1978. № 189. С. 133.

<sup>29</sup> См.: Лурье Я.С. Оригинальная беллетристика XV в. / Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. С. 365; Скрипиль М.О. Литературная история "Повести о Басарге" / Повесть о Дмитрие Басарге и сыне его Борзомысле. С. 66; Шайкин А.А. "Повесть о Дмитрие Басарге и о сыне его Борзомысле" и народная сказка / ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 221; Соколова В.К. Указ. соч. С. 95.

*Е. В. Капинос*

## СЛОВЕСНАЯ АРХИТЕКТОНИКА БАТЮШКОВА И МАНДЕЛЬШТАМА

Слово “архитектоника” Мандельштам часто употребляет в статьях и в “Разговоре о Данте”. “Архитектоника” не является синонимом композиции, поскольку предполагает ряд черт, свойственных формообразованию классической поэзии<sup>1</sup>, таких как особое отношение к поэтическому языку, при котором удается избегать абсолютизации личностного начала, видение пространства как места соотносительности культурных реалий. Проблемы словесной архитектуры представляют собой любопытный аспект для сравнения Батюшкова и Мандельштама, поскольку перечисленные черты можно найти в стихах обоих поэтов.

---

<sup>28</sup> *Северные предания* (Беломорско-Обонежский регион) / Изд. подготовила Н. А. Криничная. Л., 1978. № 189. С. 133.

<sup>29</sup> См.: *Лурье Я. С.* Оригинальная беллетристика XV в. / Истоки русской беллетристики: Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе. С. 365; *Скрипиль М. О.* Литературная история “Повести о Басарге” / Повесть о Дмитрии Басарге и сыне его Борзомысле. С. 66; *Шайкин А. А.* “Повесть о Дмитрии Басарге и о сыне его Борзомысле” и народная сказка / ТОДРЛ. Л., 1974. Т. 29. С. 221; *Соколова В. К.* Указ. соч. С. 95.

<sup>1</sup> Здесь выражение “классическая поэзия” употреблено в широком смысле. В. М. Жирмунский выделяет два основных типа поэтического творчества: “поэзию классическую и романтическую”. “Классический поэт имеет перед собой задание объективное: создать прекрасное произведение искусства, законченное и совершенное, самодовлеющий мир, подчиненный своим особым законам”. *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 134.



Для Батюшкова в изображаемом важно нахождение логической соотнесенности между предметами или понятиями. Рассмотрим стихи “Из греческой антологии”. Например, в четвертом отрывке “Явор к прохожему”:

Смотрите, виноград кругом меня как вьется!  
Как любит мой полуистлевший пень!  
Я некогда ему давал отрадну тень;  
Завял... но виноград со мной не расстается.  
Зевеса умоли,  
Прохожий, если ты для дружества способен,  
Чтоб друг твой моему был некогда подобен  
И пепел твой любил, оставшись на земли.

Логический ход, разбивающий стихотворение на две части (соотношение “я” — “виноград” (тогда и теперь) сравниваются с соотношением “ты” (прохожий) — “друг твой”, а “я” сопоставлено с “ты”), подчеркнут и рифмовкой, и несколькими в небольшом тексте лексическими повторами.<sup>2</sup> Ясная логическая схема и четкая композиция, отстраняющая непосредственное впечатление каталогизирующей игрой ума, придает изображаемому “объективность”, пробраз которой — объективность и законченность греческой эпиграммы<sup>3</sup> (форма, взятая за основу Батюшковым). Но эффект “объективности” чуть заметно нарушен в глубине стихотворения.

Кроме строго обоснованной темы памяти об умершем в стихотворение вдвинута тема тления не как антитеза (что не нарушило бы логичности), а как легкий резонанс. Слово “полуистлевший”, стоящее в центре аллитерации на “т” и “п” (“пень”, “тень”, “пепел” и пр.), элементом незаконченности в семантике подводит описываемое состояние логического равновесия к самому пределу, что

---

<sup>2</sup> Стихотворение разбивается на два четверостишия с опоясывающей рифмовкой. Причем, в первом случае две мужские рифмы обрамлены женскими, во втором — наоборот, и при этом средние рифмы обоих четверостиший (“пень”/“тень” и “способен”/“подобен”) соотнесены между собой благодаря односложности слов в первом случае и краткости грамматических форм — во втором. Кроме того, первая часть скреплена повтором слова “виноград” в первом и четвертом стихах, а центр второй части перемещен в середину второго четверостишия: повтор в 6-й и 7-й строках “дружества” и “друг”.

<sup>3</sup> Т.Г. Мальчуковой подробно описаны эти свойства греческой эпиграммы: “Греческого эпиграмматиста интересует не чувство, но объективная картина, рельефно и даже скульптурно обрисованная... Законченность античной эпиграммы — признак не формальный, но содержательный. В этом она противостоит японскому хоку, содержание японских стихов не завершено, оборвано, поэты играют на недоговоренности. Мальчукова Т.Г. Филология как наука и творчество. Петрозаводск, 1995. С. 143-144).

усиливается и глаголом “завял”, который в отношении к герою является просто частью элегического штампа, а рядом с “виноградом” (предметом, правда, тоже предельно условным) чуть заметно оживляет свое первоначальное значение тления и увядания. Все это делает зыбкой первую логическую основу, однако не доведено до такой степени, чтобы ее нарушить. Образ совершенной, но тронутой увяданием (и оттого живой и хрупкой) красоты присущ поэзии Батюшкова. На резонансных переходах от целостного совершенства до начала разрушения построены многие стихи, например, “Последняя весна”, “К Гнедичу”, “Ты пробуждаешься, о Байя, из гробницы” и др.

Часто Батюшков в семантически напряженные точки лирических сюжетов помещает различные предметы: “тимпан” в “Вакханке”, “Амуры на часах” в “Ложном страхе”, даже не раз спародированный “крокодил” в “Счастливец”:

Сердце наше — кладезь мрачной:  
Тих, спокоен сверху вид,  
Но спустись на дно... ужасно!  
*Крокодил*<sup>4</sup> на нем лежит.

Эти предметы поставлены как неосуществленные намеки и одновременные запреты интериоризации. В третьем, предшествующем анализируемому нами, стихотворении “Из греческой антологии” такой прием тоже использован Батюшковым, он делит стихотворение “Свершилось, Никагор и пламенный Эрот...” на две части (вторая часть начинается словами: “**Вы видите: кругом** рассеяны небрежно / Одежды пышные надменной красоты”). Четвертый же отрывок подобным образом начинается (**Смотрите, виноград кругом** меня как *вьется*”), что дает почувствовать предельно свернутую, парадоксально доведенную до границы с неявным и поэтому почти скрытую, но все-таки острую напряженность момента.

Таким образом, в архитектонике стихотворения Батюшкова заключено и точное следование законам “целокупности” формы (“гармоническая точность”, по словам Пушкина), и легкое расшатывание логического построения, и игра с запретом на интериоризацию в изображении вещи, что создает впечатление косвенности лирического высказывания и косвенности лирической личности.

Сходные черты можно увидеть и у Мандельштама. Рассмотрим одно из стихотворений:

---

<sup>4</sup> Здесь и далее в цитатах выделения мои — Е.К.

А посреди толпы, задумчивый, брадатый,  
 Уже стоял гравер — друг меднохвойных досок,  
 Трехъярой окисью облитых в лоск покатый,  
 Накатом истины сияющих сквозь воск.  
 Как будто я повис на собственных ресницах  
 В толпокрылатом воздухе картин  
 Тех мастеров, что насаждают в лицах  
 Порядок зрения и многоподства чин.

Здесь, как и у Батюшкова, ясно прослеживается жесткая композиционная основа. Первые две строки соотнесены с двумя последними и создают обрамление, содержанием которого является романтическая поза художника на фоне толпы. Романтического развития лирического сюжета за этим не следует. Вместо обыгрывания темы противостояния заострены черты “позы как позы”, как расположения. “Толпа”, посреди которой стоит “задумчивый” гравер в первых двух стихах, в последних как бы вторгается в пределы самой гравюры (“насаждается” мастерами) или в пределы того континуума, который открывается из уже созданных картин, в их “толпокрылатом воздухе”. Две первые и две последние строки — тоже своеобразные логические основы, переведенные в пространственный план. Внутрь жесткого обрамления (твердого даже в лексике: “гравер”, “досок”, “порядок”, “чин”) вдвинута расслаивающаяся (“трехъярой”) текучесть (“окисью облитых”, “покатый”, “накатом”, “воск”).

Как и у Батюшкова, у Мандельштама можно найти детали, стоящие на пути интериоризации. Каждый предмет претерпевает целый ряд инвариантных коллизий в многоступенчатом и сложном способе создания гравюры, противоречащем стремительности и остроте линии резца. Один из постоянных, появившихся еще в “Камне” образов Мандельштама — ресницы.<sup>5</sup> Определение ресниц — “собственные” вносит в стихотворение интимную ноту и напоминанием о внешнем облике самого поэта, и напоминанием о стихах, посвященных Тинатине Джорджадзе (“Я потеряла нежную камею...”) и Ольге Ваксель ( “Жизнь упала, как зарница...”). Но в то же время “повис на собственных ресницах” — это метафора прищуренного взгляда (ср. “Чего тебе еще? Скорей глаза сощурь./ Как

<sup>5</sup> Возможно, что именно Батюшков открыл поэтический горизонт для “ресниц” в одной из самых известных своих элегий “Пробуждение”:

Зефир последний сваял сон  
 С ресниц, овсянных мечтами...

близорукий шах над перстнем бирюзовым...”<sup>6</sup> ). Кроме того, ресницы мешают чистоте профильной линии, если “лирическое я” представить объектом гравера. Путем бесконечного дифференцирования, “размывания” четких границ предметов отстраняется конкретность и обнажается “чистое бытие” (О. Мандельштам). “Собственные ресницы” оказываются лишь одним из ряда одинаково возможных и одинаково отзывчивых атрибутов лирического героя. Все это может служить примером косвенности лирического высказывания Мандельштама.

Таким образом, стихи Мандельштама и Батюшкова объединяет абстрактная объективность построений, в глубине которых скрыты искажения, доводящие поэтические образы до границы с противоположным, но этой границы не нарушающие, что создает ощущение “объективности” изображения.

---

<sup>6</sup> Прочитирован отрывок из стихотворения Мандельштама “Лазурь да глина, глина да лазурь...”

*Т.Г.Мальчукова*

## О ТРАДИЦИИ ЛУКРЕЦИЯ В ПОЭЗИИ ПУШКИНА

Тема “Пушкин и Лукреций” одновременно и неизвестна пушкиноведению, и знакома. Знакома потому, что Лукреций — виднейший представитель античного эпикуреизма, а эпикуреизм у Пушкина отмечали едва ли не все писавшие о Пушкине. При этом, когда доходило до имен, называли обычно Горация и справедливо: Гораций был главным источником “лирического” эпикуреизма для европейской и русской поэзии и через нее, и независимо от нее, для самого Пушкина. Связям Пушкина с поэзией Горация посвящено немало специальных работ, пишут об этом и в общих работах. Но связи с Лукрецием при этом не рассматриваются, редким исключением является в этом смысле недавняя монография Лесскиса, упомянувшего и процитировавшего Лукреция для иллюстрации положений эпикурейской философии, но не как предмет специального интереса Пушкина.<sup>1</sup> Между тем здесь имеется интересная и сложная

---

<sup>6</sup> Прочитирован отрывок из стихотворения Мандельштама “Лазурь да глина, глина да лазурь...”

<sup>1</sup> Лесскис Г.А. Пушкинский путь в русской литературе. М., 1993. С. 271, 290, 360.

литературоведческая проблема. Во-первых, за Горацием часто угадывается Лукреций, бывший для своего последователя предметом творческого, то есть сильно модифицированного, свободного подражания и философского спора. Во-вторых, Пушкин интересовался и самим Лукрецием, упомянул его как новатора в своей характеристике римской литературы<sup>2</sup>, имел его произведения в своей библиотеке — латинский текст с французским переводом и выборку из поэмы “О природе вещей”, составленную Руссо и опубликованную в собрании его сочинений в XIV томе: листы книг разрезаны, помет нет.<sup>3</sup>

Сложность изучения нашей темы определяется тем, что Лукреций как философ и поэт природы, человека, истории человечества получил в истории европейской мысли и слова множество различных отражений; эти отражения часто были посредствующими звеньями в восприятии Пушкиным источника или создавали дополнительные, осложняющие оттенки в мысли и образе. Исследование этой проблемы в целом требует обширной монографии. в рамках этой статьи постараемся наметить отдельные ее аспекты и рассмотреть отражения поэзии Лукреция в романе “Евгений Онегин”, в случае необходимости выходя за его пределы.

На важность лукрецианской традиции для своего стихотворного романа указал сам Пушкин, упомянув Лукреция в первоначальном варианте XXII строфе VII главы — в перечне избранных книг героя, которые “в дорогу он возил”:

Юм, Робертсон, Руссо, Мабли  
Бар<он> д'Ольбах, Вольтер, Гельвеций,  
Лок, Фонтенель, Дидрот, Ламот  
Гораций, Кикерон, Лукреций (6, 438).

В окончательном списке Лукреций вместе с другими авторами серьезной философской литературы был заменен более близкими герою произведениями современной беллетристики, но надо думать, остался в круге чтения самого поэта.

---

<sup>2</sup> Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 17 тт. М., 1994-1996. Т. 11. С. 36. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

<sup>3</sup> См.: Модзалевский Б.Л. Библиотека А.С.Пушкина. СПб., 1910. С. 162, 325-326; № 619 — *Lucrece. De la nature des choses, Poeme; traduit en prose par de Pongerville avec une notice litteraire et bibliographique par Ajasson De Grandsagne. Paris, 1732. 2 T.; № 1332 — Oeuvres completes de J.-J. Rousseau, Citoen de Geneve. Edition ornee de gravures. Paris, 1818-1820; T. 14. “Me langes”. P. 193-216. — Courts fragments de Lucrece.*

Искать отражения этого чтения должно главным образом в области общих тем — природы и смерти. Имели значение для Пушкина и сравнительно редкие в античной литературе, но тем более заметные для новоевропейского читателя психологические наблюдения Лукреция над человеческой природой. С них мы и начнем наш обзор лукрецианских мотивов в пушкинской поэзии.

## 1. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ МОТИВЫ

Стремясь исцелить своих современников от страха смерти и религии, от душевной тревоги и заботы, римский поэт был внимателен к болезням души, объясняя их реальными причинами. Вот что писал он о страданиях души в своей философской поэме “О природе вещей”:<sup>4</sup>

Кроме того, что душа и телесным подвержена болям,  
Часто случается так, что она от предчувствий страдает,  
Места от страха себе не находит, заботой томится,  
И за проступки ее угрызения совести гложут.  
*Praeter enim quod morbis cum corporis aegret,  
Advenit id quod eam de rebus saepe futuris,  
Maceret inque metu male habet curisque fatigat  
Praeteritisque male ad missis peccata remordent.*

Заметил Лукреций и такую болезнь своего века, как отвращение, скуку жизни — *taedium vitae* и проистекающую отсюда страсть к путешествиям, болезненную, как считалось в то время, не знающее самоцельного туризма. Об “охоте к перемене мест” Лукреций пишет подробно, характеризуя своих современников (3, 1058-1070):

Не сознавая чего они сами хотят, постоянно  
К мест перемене стремясь, чтоб избавиться этим от гнета  
Часто палаты свои покидает, кому опостылел  
Собственный дом, но туда возвращается снова внезапно,  
Не находя вне его никакого себе облегчения;  
Вот он своих рысачов сломя голову гонит в именье,  
Точно спешит на пожар для спасенья горящего дома,  
Но начинает зевать, и порога еще не коснувшись;  
Иль погружается в сон тяжелый, забыться желая,

---

<sup>4</sup> Латинский текст поэмы Лукреция “О природе вещей” “*De rerum natura*” и ее перевод Ф. А. Петровского цитируются по изданию: *Lucreti. De Rerum Natura Libri VI. Recognovit versibusque rossicis convertit Theodorus Petrowski. Ex officina Academiae scientiarum FRSS. 1945.* — Лукреций. О природе вещей. Редакция. Л.: Изд-во АН СССР, 1945. Т. 3. С. 824-827. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.



Или же в город спешит поскорее опять возвратиться.  
Так-то вот каждый бежит от себя и, понятно, не может  
Прочь убежать, поневоле с собой остается в досаде,  
Ибо причины своей болезни, недужный, не знает.

Quid sibi quisque velit nescire et quaerere semper  
Commutare locum quasi deponere possit.  
Exit saepe foras magnis ex aedibus ille,  
Esse domi quem pertaesumst subitoque revertit,  
Quippe foris nilo melius qui sentiat esse.  
Currit agens mannos ad villam praecipitanter,  
Auxilium testis quasi ferre ardentibus instans,  
Oscitat extemplo, tetigit cum limina villae,  
Aut abit in somnum gravis atque obliviae quaerit,  
Aut etiam properans urbem petit atque revisit.  
Hos se quisque modo fugitat, quem scilicet, ut fit,  
Effugere haud potis est; ingratum haeret et odit  
Propterea, morbi quia causam non tenet aeger...

Было известно Пушкину и отражение этих лукрецианских мыслей в популярнейшей оде Горация "К Помпею Гросфу":

Что ж стремимся мы в быстротечной жизни  
К многому? Зачем мы меняем страны?  
Разве может кто от себя сокрыться,  
Родину бросив?  
Лезет на корабль боевой забота,  
За конями турм боевых стремится,  
Легче чем олень и быстрее, чем ветер  
Тучи несущий.<sup>5</sup>

Quid brevi fortes iacularum aevo  
Multa? Quid terras alio calentes  
Sole mutamus? Patriae quis exsul  
Se quoque fugit?  
Scandit aeratas vitiosa naves,  
Cura nec turmas equitum relinquit  
Ocior cervis et agente nimbos  
Ocior Euro.<sup>6</sup>

Эти психологические наблюдения античных поэтов, очевидно, составили опору для пушкинской характеристики душевного состояния Онегина в XIII строфе XIII главы:

---

<sup>5</sup> Перевод А. Семенова-Тян-Шанского. *Квинт Гораций Флакк*. Оды. Эподы. Сатиры. — Послания: Пер. с латинского. М., 1970. С. 115. Далее переводы Горация цитируются по этому изданию. В этом же издании (С. 401-402) помещено и вольное переложение этой же оды И.И. Дмитриевым, думается, известное Пушкину наряду с латинским подлинником, изучаемым еще в Лицее.

<sup>6</sup> *Die Gedichte des Q. Horatius Flaccus*. Hrsg. v. G. Schimmelpfengs. Leipzig-Berlin: Teubner, 1919. Т. 2. С. 16, 17-24. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страниц.

Им овладело беспокойство,  
Охота к перемене мест  
(Весьма мучительное свойство  
Немногих добровольный крест).  
Оставил он свое селенье,  
Лесов и нив уединенье,  
Где окровавленная тень  
Ему являлась каждый день,  
И начал странствия без цели,  
Доступный чувству одному;  
И путешествия ему,  
Как все на свете надоели;  
Он возвратился... (6, 170-171)

Второй пример опоры на лукрецианский источник представляет, на наш взгляд, XXVII строфа XIII главы, хотя на поверхности здесь реминисценция ветхозаветного мифа:

О люди! все похожи вы  
На прародительницу Эву:  
Вас непрестанно змий зовет  
К себе, к таинственному древу:  
Запретный плод вам подавай,  
А без того вам рай не в рай (6, 177).

Но обобщающая трактовка библейского сюжета (не без доли юмора, ибо чета женского характера перенесена на мужчину) создается серьезной сентенцией:

Что нам дано, то не влечет,

а она восходит к мыслям Лукреция:

Мы ж никогда не довольны жизни дарами  
*Nec tamen explemur vitae fructibus unquam* (3, 1007).  
Пренебрегая наличным, о том, чего нет, ты мечтаешь.  
*Sed quia semper aves quod abest, praesentia temnis* (3, 957).  
То, чего нет у нас, представляется нам вожденным,  
Но, достигая его, вожденно мы ищем другого,  
И неуемной всегда томимся мы жаждою жизни  
*Sed dum abest quod avemus, id exsuperare videtur*  
*Cetera; post aliud, cum contigit illud, avemus,*  
*Et sitis aequa tenet vitae semper hiantis* (3, 1082-1084).

Последнюю цитату приводит в "Опытах" Монтень, сопровождая ее разъясняющим пересказом.

С чем бы мы ни познакомились, чем бы ни наслаждались, мы все время чувствуем, что это нас неудовлетворяет, и жадно стремимся к будущему, к неизведанному, так как настоящее не может нас насытить...<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Монтень Мишель. Опыты. М.-Л., 1958. Т. 1. С. 378.

В цитате Монтеня Пушкин мог увидеть свидетельство универсальности психологического наблюдения Лукреция, и в своем изложении подчеркнул его общезначимость, юмористически смыкая в едином законе современного героя с мифической матерью человеческого рода.

Присоединим к этим “онегинским” реминисценциям Лукреция также и отражения ряда других его психологических, нравственно-философских мотивов в позднем творчестве Пушкина.

Лукреций среди странностей и безумств любви называет влюбленность в чахлую, умирающую красавицу:

Неги изящной полна тщедушная или больная  
Самая “сладость” для них, что кашляет в смертной чахотке.  
*Ischnon eromenion tum fit, cum vivere non quit*  
*Prae macie; rhadine verost iam mortua tussi.* (4, 1166-7)

Чуткий к контрастам и парадоксам чувств, Пушкин передоверяет эту черту Дон Гуану:

Бедная Инеза  
Ее уж нет. Как я любил ее...  
... Странную приятность  
Я находил в ее печальном взоре  
И помертвевших губах. Это странно.  
Ты, кажется, ее не находил  
Красавицей (7, 139).

И подробно развивает эту же тему в “Осени”, объясняя свою любовь к этой поре прощальной красоты природы:

Мне нравится она  
Как, вероятно, вам чахоточная дева  
Порою нравится. На смерть осуждена,  
Бедняжка клонится без ропота, без гнева.  
Улыбка на устах увянувших видна;  
Могильной пропасти она не слышит зсва;  
Играет на лице еще багровый цвет,  
Она жива еще сегодня, завтра нет. (3, 319-320)

Возвращаясь к маленьким трагедиям, отметим в них еще ряд лукрецианских мотивов. Соседство любви и смерти в “Каменном госте” (любовное свидание на кладбище, любовь “при мертвом”) может быть понято как частный случай истолкованного Лукрецием как общий закон природы взаимодействия жизни и смерти, Вечного соседства младенческого крика и погребального стога, гроба и колыбели (2, 576-579).

В монологе “Скупого рыцаря” упомянуты в сравнении эпикурейские боги, живущие в междумириях, спокойно как мудрецы, не вмешиваясь в людскую жизнь:

Усните здесь сном силы и покоя,  
Как боги спят в глубоких небесах... (7, 112)<sup>8</sup>

Должно отметить и тематическое соответствие в описании чумы в Афинах в конце поэмы Лукреция и в пушкинском "Пире во время чумы".

## 2. ВРЕМЕНА ГОДА

Описание времен года составляют часть общей для Пушкина и Лукреция темы природы.

Поэма Лукреция "О природе вещей" содержала не одно философское объяснение "смысла" (ratio), или, как переводит Ф.А. Петровский, "внутреннего строя" природы, но и описание ее "вида" (species), ее многочисленных явлений. Так что в истории культуры Лукреций не только философ, но и поэт природы, первый, для которого она стала единственной темой. Потому и в силу таланта он и стал, по определению читателей, "смелым и свежим поэтическим властителем мира". А его произведение послужило образцом как для пейзажной лирики, так и для описательной дидактической поэмы, как античной ("Георгики" Вергилия), так и новоевропейской ("Времена года" Томсона или "Сады" Делиля).

Любимым временем года для Лукреция была весна. К ее описанию он обращается и во вступлении к поэме — в гимне к Венере, и при изображении младенчества природы в истории мира и человечества, и при изложении нравственных принципов и идеалов, и для иллюстрации физических законов. С прихода весны начинается изображение времен года в пятой книге поэмы (5, 737-747):

Вот и весна, и Венера идет, и Венеры крылатый  
Вестник грядет впереди, и, Зефиру вослед, перед ними  
Шествует Флора — их мать и, цветы на пути рассыпая,  
Красками пышными все наполняет и запахом сладким.  
Знойная следом жара и вся покрытая пылью  
С нею Церера идет, и годичные дуют Борей.  
Осень затем настает и проносится "Эвоз-Эван".  
Следуют после того и погоды и ветры другие.  
Громом гремющий Волтурн и Австр, блистающий молнией.

---

<sup>8</sup> Есть в этом монологе еще одна античная реминисценция. Образ царя, с холма созерцающего войско и корабли, возможно, восходит к рассказу Геродота (7, 44): "Дойдя до Абидоса, Ксеркс пожелал произвести смотр своему войску. Для этого уже раньше нарочно был воздвигнут здесь на холме трон из белого мрамора (его соорудили абидосцы по заранее отданному повелению). Там царь восседал, сверху вниз глядя на берег, обозревая войско и корабли".

Солнноворот, наконец, приносит снега, и в морозе  
Вновь цепенеет Зима и стучат ее зубы от стужи.

It ver et Venus, et Veneris praenuntius ante  
Pennatus graditur, Zephyri vestigia propter  
Flora quibus mater praespargens ante vias  
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.  
Inde loci sequitur calor aridus et comes una  
Pulverulenta Ceres et etesia flabra Aquilonum  
Inde Autumnus adit, graditur simul Eunius Euan.  
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,  
Altitonans Voltumnus et Auster fulmine pollens.  
Tandem bruma nives adfert pigrumque rigorem  
Reddit; Hiemps sequitur crepitans hanc dentibus algu.

Картины Лукреция послужили источником для изображения времен года в европейском искусстве. Так было замечено, что изображение весны у Лукреция стало основой для одноименной композиции Боттичелли.

Что касается изображения времен года в поэзии, то здесь и европейские литературы, а также русская, отправлялись не только от первообразца, но от его вариаций — эпических в “Георгиках” Вергилия и лирических в одах Горация. Приведем для примера известное Пушкину краткое описание времен года у Горация (Сарм. 4, 7) с начальным изображением весны, философской мыслью о вечности природы и лирическим сожалением о безвозвратно уходящей человеческой жизни:

Снег последний сошел, зеленеют луга муравую,  
Кудрями кроется лес;  
В новом наряде земля, и стало не тесно уж рекам  
Воды струить в берегах;  
Грация с сестрами вновь среди Нимф уж дерзает, нагая,  
Легкий водить хоровод.  
Холод Зефиром сменен; весна поглощается летом,  
С тем, чтоб и лето прошло;  
И уже сыплет дары плодоносная осень, чтоб вскоре  
Стала недвижно зима  
(перевод А. П. Семенова-Тян-Шанского).

Diffugere nives, redeunt iam gramina campis  
Arboribusque comae;  
Mutat terra vices et decrescentia ripas  
Flumina praetereunt;  
Gratia cum Nymphis geminisque sororibus audet  
Ducere nuda choros.  
Immortalia ne speres, monet annus et alnum  
Quae rapit hora diem.  
Frigora mitescunt Zephyris, ver proterit aestas  
Interitura, simul

Pomifer autumnus fruges effuderit, et mox  
Bruma recurrit iners (Carm. 4, 7.1-12).

Можно думать, что и Лукреций и Гораций были в творческой памяти Пушкина, когда поэт в XII главе “Евгения Онегина” в кратком описании изображал быструю смену времен года:

#### XXIX

Но лето быстрое летит.  
Настала осень золотая.  
Природа трепетна, бледна,  
Как жертва пышно убрана...  
Вот север, тучи нагоняя,  
Дохнул, завыл — и вот сама  
Идет волшебница зима.<sup>9</sup>

#### XXX

Пришла, рассыпалась; клоками  
Повисла на суках дубов  
Легла волнистыми коврами  
Среди полей вокруг холмов;  
Брега с недвижною рекою  
Сравняла пухлой пеленою;  
Блеснул мороз. И рады мы  
Проказам матушки зимы (6, 151-152).

Изображение Зимы у поэта севера в соответствии с местным колоритом соотнесено с изображением весны у поэтов юга (ср.: “Но наше северное лето/ Карикатура южных зим”). Действительно, в описании ее прихода у Пушкина можно уловить некоторые общие черты с описанием прихода весны у Лукреция, разумеется, *mutatis mutandis* — с необходимыми изменениями. Зима у Пушкина персонифицирована в большей степени, чем лето и осень, как у Лукреция весна, она названа “матушка” — как у Лукреция *Flora mater*; она “идет”, “пришла”, “рассыпалась” снегом, как флора рассыпает цветы, расстелила свой “волнистый ковер”, как весна устилает поля и холмы зеленым, пестреющим цветами ковром. Как все в природе радуется весне, так у Пушкина “рады мы проказам матушки зимы”.

В анализируемом кратком описании времен года у Пушкина весна отсутствует. Это определено сюжетом и, кроме того, пример пушкинской экономии: описание весны помещено в начале VII главы. В начальном описании весны имеются горацкие реминисценции: “сбежали снега” — точно соответствует горацкому “*diffugere vives*”. Повторена композиционная функция вступления —

---

<sup>9</sup> В черновом варианте могущая Зима — персонифицированно.

как в начале поэмы “О природе вещей”, во вступительном гимне к Венере, и сгущены лукрецианские образы и мотивы. Здесь и сама природа, одновременно философское понятие и мифологизированный персонаж, и улыбка природы — постоянный мотив Лукреция и ее пробуждение в основных сферах: лес, долины, животные, птицы, и трактовка весны как утра года (по римскому календарю, начинающему год с мартовских календ) и поры Венеры — любви. Кажется, к лукрецианским мотивам можно отнести и пушкинское сравнение “как будто пухом зеленеют”, если оно не является собственной находкой поэта или развитием фольклорного образа. Если же последнее верно, то лукрецианский образ из истории мироздания и человечества, младенчества, весны мира (5, 783-791) будет к пушкинскому интересной аналогией:

В самом начале травой всевозможной и зеленью свежей  
Всюду покрыла земля изобильно холмы и равнины:  
Зазеленели луга, сверкая цветущим покровом,  
Там и породам различных деревьев на воздухе вольном  
Дан был простор состязаться в своем необузданном росте,  
Как обрастают сперва пушком, волосами, щетиной  
Четвероногих тела и птиц оперенные члены,  
Так молодая земля травой и кустами сначала  
Вся поросла, а потом породила и смертных животных...  
*Principio genus herbarum viridemque nitorem*  
*Terra dedit circum collis camposque per omnis,*  
*Florida fulserunt viridanti prata colore,*  
*Arboribusque datumst variis exinde per auras*  
*Crescendi magnum immissis certamen habenis.*  
*Ut pluma atque pili primum saetaque creantur*  
*Quadrupedum membris et corpore pennipotentum,*  
*Sic nova tum tellus herbas virgultaque primum*  
*Sustulit, inde loci mortalia saecula creavit...*  
(*Multa modis multis varia ratione coorta*) (5, 783-791).

К названным античным литературным аллюзиям присоединяется в пушкинской интродукции к VII главе горацианский контраст между вечностью, вечным обновлением природы и увяданием, “кратковечностью” человека, а также гомеровский образ “листьев древесных” (“Илиада”, VI, 146-149, XXI, 463-466), как символ погибающего и обновляющегося в других поколениях человеческого рода, осложненный его отражениями у античных авторов (Вергилий, Гораций)<sup>10</sup> и новых поэтов (Шенье, Арно)<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> См.: Вергилий. Энеида, VI, 309 и след.; Гораций. Наука поэзии, 60 и след.



Все эти античные параллели можно было бы принимать на уровне глубокого субстрата мотивов современной поэзии, на уровне интертекстуальных связей, может быть и неосознаваемых поэтом, если бы сам Пушкин не дал отсылку к античной культуре в IV строфе VII главы, упомянув там “эпикурейцев-мудрецов” и “деревенских Приамов”.

### 3. ТЕМА СМЕРТИ

Как известно, мысль о смерти занимала Пушкина с ранних лет и получила многообразное отражение в его творчестве, начиная с лицейских стихов. Еще раз напомнил об этом О.Г. Постнов, исследовавший различные ее трактовки.<sup>12</sup> Наши наблюдения, касающиеся интерпретации темы смерти в романе “Евгений Онегин”, могут быть дополнением к названным работам и по материалу исследования, и по его методу. Ибо, на наш взгляд, отношение к смерти, как и ее литературная интерпретация определяется не столько бытом и не столько узкими жанровыми традициями, к примеру, элегии, сколько религиозно-философскими концепциями, и главное, верой или неверием в бессмертие души и посмертное существование. Восприятие смерти как явления печального, отмечаемое в христианском мире к концу XVIII — началу XIX вв., очевидно связано с ослаблением веры в жизнь вечную и нарастающей секуляризацией сознания, все более ориентирующегося на ценности жизни земной. Разумеется, степень секуляризации сознания у разных людей и разных сословий была различной, отсюда и замеченное русской литературой различное отношение к смерти в мире дворянском и крестьянском, деревенском и городском; у Пушкина это различие проявляется в контрастном сопоставлении столичного и деревенского, родового кладбища в стихотворении “Когда за городом задумчив я брожу”.

Как мог реагировать на происходящие в общественном сознании сдвиги поэт и поэт такой силы ума и творческого гения, как

---

<sup>11</sup> См. Элегию Шенье, посвященную де Панжу (XXXIII по изданию Латуша; русский перевод в кн.: *Шенье Андре. Сочинения*. 1819. М., 1995. С. 107.) и стихотворение А.-В. Арно “Листок”.

<sup>12</sup> См.: *Постнов О.Г.* Тема смерти в ранней лирике А.С. Пушкина // “Вечные” сюжеты русской литературы: “Блудный сын” и другие. Новосибирск, 1996. С. 59-68; *Постнов О.Г.* Мотив смерти в стихотворении А.С. Пушкина “Череп” // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 69-78.

Пушкин? Ответ на этот вопрос предполагает, как справедливо замечено в упомянутых статьях, собирание и осмысление всех творческих и биографических свидетельств отношения поэта к смерти. Пока этого не сделано, рискуем высказать несколько общих соображений в надежде, что они помогут нам понять отдельные высказывания поэта.

В осмыслении смерти известная Пушкину религиозно-философская и литературная традиция располагала несколькими, обобщенно говоря, идеалистическими и материалистическими концепциями. Главным среди идеалистических учений было христианское верование в бессмертие души и вечную жизнь. Было известно Пушкину и стоическое понимание смерти как возвращение тела к природе, а души к мировому разуму. Большое значение для Пушкина как и для европейской поэзии в целом, имела античная мифологическая традиция — поэтическая религия древних греческих и римских авторов — запечатленные в эпических и лирических произведениях картины Аида, муки нечестивцев, блаженное пребывание в Элизии душ героев и мудрецов, рассказы о явлении душ умерших живым и пр. Близкие представления имелись и в славянской мифологии.

Материалистический взгляд на смерть представляло учение Эпикура, более известное европейской культуре по поэме Лукреция “О природе вещей”, в которой вся третья книга была посвящена рассуждению о смерти, доказательствам материальной природы души и духа и их уничтожению со смертью тела. Из этого положения эпикурейцы делали философский вывод: нет посмертного существования, нет Аида и Тартара, загробного мира и загробных мук, не надо верить мифам поэтов, не надо верить и бояться религии; не надо бояться и смерти, ибо смерть не имеет к нам отношения: пока мы есть, смерти нет, а когда есть смерть, то нет нас.

Надо сказать, однако, что эта перспектива полного уничтожения личности пугала даже адептов эпикурейской философии, и они обращались к утешительной мысли о продолжении жизни личности в памяти потомства, в памятниках материальных или духовных, поэтических: эту тему в полемике с эпикурейскими концепциями развивал в своих знаменитых одах “К Мecenату” (Лебедь) и “К Мельпомене” (“Памятник”) Гораций (Carm. 2, 20; 3, 30), а вслед за ним и Овидий (“Метаморфозы”, XV, 871-879).

В противоположность такому смягчению, даже отстранению материалистического взгляда на смерть личности, в античной культуре имело место и крайнее его огрубление. В кинической пародий-

ной литературе, в сатирах Мениппа акцентировались натуралистические атрибуты смерти — черепа, скелеты. Говорилось об уничтожении в смерти всех земных ценностей — славы, власти, силы, красоты, богатства, мифологические рассказы об Элизии трактовались в крайне комическом виде. Традиция менипповой сатиры через диалоги Лукиана (особенно “Разговоры в царстве мертвых”) была усвоена европейской литературой и дала множество отражений, одним из которых были сатирические рассуждения Гамлета в сцене с могильщиком; отсылку к ним находим у Пушкина во второй главе “Евгения Онегина” (XXXVII строфы) и в стихотворении “Череп”, а примеры освоения нашим поэтом “мениппеи” в целом находим в ранней поэме “Тень Фонвизина”, эпиграмме “В Элизии Василий Тредиаковский” или повести “Гробовщик”.

Обладая “протеическим” талантом поэта, Пушкин, и при наследственной и воспитанной христианской вере в бессмертие души, легко животворил в своих сочинениях разные представления о посмертном существовании, о той “стране, откуда никто не возвращался”. Как мыслитель он понимал, что проблема вечности, по цитируемому им слову Рабле, “этого великого *может быть*”, не разрешима для разума, но решается верой, чувством: “Зачем не верить вам, поэты?” Таков итог столкновения материалистических религиозных и античных мифологических концепций смерти в поэме “Таврида” и связанных с нею отрывках “Надеждой сладостной младенчески дыша” и “Люблю ваш сумрак неизвестный”.

С этим опытом осмысления религиозно-философских проблем подошел Пушкин к написанию романа “Евгений Онегин”, Наследующего среди других и традицию античного эпоса, героического — Гомера и философского — Лукреция. В этой традиции смерть — не только объект философских размышлений, но и предмет эпического изображения, настолько важный, что он формирует начало и конец повествования, образуя композиционную рамку.

Так “Илиада” Гомера начинается предсказанием гибели героев: “свершалася Зевсова воля”, а также изображением чумы в ахейском лагере, а заканчивается погребением Гектора. Поэма Лукреция “О природе вещей” начинается мольбой к Венере прекратить гибель римского народа в гражданской войне, а заканчивается она описанием чумы в Афинах. Подобие такой композиционной рамки находим и в “Евгении Онегине”: “В начальные и последнюю строфу стихотворного романа входят реминисценции названных эпических памятников”. В первой строфе тема смерти эвфемистически пред-

ставлена во внутренней речи героя: “когда не в шутку занемог” и “уважать себя заставил”, а во второй — герой охарактеризован как “наследник всех своих родных” — “всевышней волею Зевеса”.

В конце романа мысль о смерти возникает неожиданно, вопреки сюжету, оставляющему героев на середине жизненного пути, в лирическом раздумье автора:

Блажен, кто праздник жизни рано  
Оставил, не допив до дна  
Бокала полного вина... (6, 190)

Образность этих стихов — через ряд посредствующих звеньев — восходит к лукрецианскому сравнению смертного с гостем на пиру жизни, который, насытившись, должно покинуть, — так говорит здесь природа, обращаясь к человеку:

Что ж не уходишь как гость, пресыщенный пиршеством жизни,  
И не вкушаешь, глупец, равнодушно покой безмятежный?

Cur non ut plenus vitae recedis  
Aequo animoque capis securam, stulte, quietem? (3, 938)

Из посредствующих звеньев упомянем наиболее важные для Пушкина. Это IX ода Жильбера, “выбранная из нескольких псалмов”, с трансформацией объективного лукрецианского сравнения в субъектно-лирически одушевленную метафору:

Au banquet de la vie, infortune convive,  
J'apparus un jour, et je meurs.<sup>13</sup>

В буквальном переводе:

На пир жизни, несчастный гость,  
Я явился однажды и я умираю.

Стихи Жильбера наряду с поэмой Лукреция были основой для модификации этого образа у Андре Шенье в оде “Молодая узница” — “La jeune captive”:

Au banquet de la vie a peine commence  
Un instant seulement mes levres out presse  
La coupe en mes mains encor pleine.<sup>14</sup>

(На пиру жизни, едва начавшемся, миг только мои губы касались кубка, в моих руках еще полного). Этот образ рано оборванной жизни соотносим и с трагической судьбой самого Шенье. В пер-

---

<sup>13</sup> См.: *Французская элегия XVIII-XIX веков* в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 64.

<sup>14</sup> *Poesies de Andre Chenier*. Edition critique par L. Becq de Fouquieres. Paris, 1872. P. 449.

вом издании его стихов его издатель и биограф Латуш заключил вступительную статью следующими словами.

Так погиб этот юный лебедь, задушенный кровавой рукой революции. Счастливы от сознания того, что его кумирами были только правда, родина и Музы, он, говорят, идя на казнь, радовался своей участи. Так прекрасно умереть молодым. Так прекрасно стать безвинной жертвой своих врагов и вернуть судящему нас Богу жизнь, еще полную иллюзий.<sup>15</sup>

Издание и статью Латуша Пушкин прекрасно знал: книга была в его библиотеке, а раньше (при работе над переводами из Шенье и посвященной ему исторической элегией) — в пользовании. Возможно, что слова Латуша оживили в творческом сознании поэта мысль о счастье умереть молодым, встречающуюся и в античной, и в христианской культуре, и лично ему близкую: “И смерти мысль мила душе моей”, — так писал Пушкин в свои 20 лет. Избранное в концовке романа слово “блажен” (у Латуша нейтральные “heureux” и “beau” — “счастливый” и “прекрасно”) вызывает в памяти евангельские “макаризмы” — “блаженства”, с их парадоксальной логикой, противоречащей обыденному сознанию. Все это вносит новые оттенки в образ “гостя на жизненном пире”, известный Пушкину и по французским источникам, и по русским отражениям, и по собственной творческой практике. До “Евгения Онегина” этот образ встречается в его поэзии дважды. В элегической интерпретации в лицейском послании “Князю А.М. Горчакову”:

Мне кажется: на жизненном пире  
Один с тоской явлюсь я, гость угрюмый,  
Явлюсь на час — и одинок умру (I, 196).

И во второй раз — при описании Элизей в поэме “Таврида” в опубликованном элегическом ее отрывке “Люблю ваш сумрак неизвестный”, где сквозь сравнение с пиром жизни просвечивает пир смерти — *banquet de la mort* (как перефразировал исходное выражение князь Вяземский в пародийной арзамасской речи).<sup>16</sup> У Пушкина о душах усопших сказано:

И в сновиденьях утешают  
Сердца покинутых друзей;  
Они, бессмертие вкушая,  
Их ожидают в Элизей,  
Как ждет на пир семья родная  
Своих замедливших гостей (2, 227).

---

<sup>15</sup> Перевод Е. Гречаной в кн.: *Шенье Андре. Сочинения. 1819 / Изд. подгот. Е.П. Гречаная. М., 1995. С. 15.*

<sup>16</sup> См.: *Арзамас. Сборник в двух книгах. М., 1994. Кн. I. С. 327.*

Приведенный пример показывает, что в творческом сознании Пушкина лукрецианский источник сосуществовал рядом с многочисленными его отражениями в современной поэзии и воспринимался сквозь ее призму. Естественно возникает вопрос, незаслонила ли, не отменяла ли эта призма источника полностью и если нет, то как сказалось его знание в интерпретации образа. При ответе на этот вопрос будем иметь в виду следующее: 1. Пушкин ценил способность Дельвига угадывать особенности античного источника “сквозь” современные подражания и переводы и, очевидно, и сам обладал аналогичным талантом. 2. Пушкин утверждал единство цели и средств европейской поэзии: “цель ее одна, средства те же”; он знал ее *loci communes* — “общие места” и ценил своеобразное их выражение, понимая трудность этой задачи по Горацию: *difficile est prorgie communia disere*. Знание первообразца давало поэту свободу в творческом восприятии и претворении образа, так что нужно вести речь не о подражании Жильберу или Шенье, а о творческом состязании с современными поэтами, из которого Пушкин неизменно выходил победителем, как и в нашем случае толкования лукрецианского источника. 3. С текстом поэмы Лукреция Пушкин был знаком по чтению поэмы в целом и в отрывках.

Надо также учесть многочисленные латинские цитаты из Лукреция у новоевропейских авторов. Так в “Опытах” Монтеня глава XX (1 тома) “О том, что философствовать — это значит учиться умирать” построена на латинских цитатах из Горация и Лукреция, есть среди них и интересующее нас метафорическое сравнение смертного с сотрапезником на жизненном пиру. У Монтеня, как и в поэме Лукреция (3, 931-962), говорит сама Природа, и речь ее представляет собой пересказ античного текста с вкраплениями латинских стихов, к примеру:

Если вы познали радости жизни, вы успели насытиться ими,  
так уходите же с удовлетворением в сердце:  
*Cur non plenus vitae conviva recedis.*<sup>17</sup>

Все сказанное позволяет заключить, что латинский источник присутствовал в творческом сознании Пушкина наряду с его европейскими отражениями (а не внутри них) и вместе с ними формировал оригинальную пушкинскую модификацию образа. Его участие сказалось в строках “Тавриды” в восстановлении первоначальной сравнительной формы, а также в концовке “Евгения Онегина” в

---

<sup>17</sup> Монтень Мишель. Указ. соч. Т. I. С. 117.

возвращении от лирического субъекта к обобщающей объективности повествования с лирическим подтекстом (уже не “я”, а “каждый”, “кто” — и “я” тоже) и от элегической жалобы к мужественной резиньации, философскому спокойствию, составляющим эмоциональный переход к прощальной грустной улыбке.

Различимы лукрецианские истоки (опять независимо и через призму современной элегической поэзии) и в художественной трактовке Пушкиным центрального эпизода романа — смерти Ленского. В его предсмертных стихах смерть определяется как “тьмы приход” — так Пушкин представлял себе эпикурейское небытие — “ничтожество”, как называл он его в “Тавриде”. А описание смертной судьбы поэта разворачивается не в соответствии с поэтической религией бессмертия души, сохраняющей и за гробом память и земные чувства, а по Лукрецию, который эти представления поэтов и художников отрицал (З, 624-633), в противовес утверждая, что “ни чувства, ни жизнь без тела для душ невозможны”:

— *Haud igitur per se possunt sentire neque esse* (З, 633).

Эти различные, поэтическая и философская, трактовки смертного существования, вечности сопоставлялись Пушкиным в XI строфе VII главы романа, особенно подробно в ее черновом варианте:

Мой бедный Ленской! — за могилой  
В пределах вечности глухой  
Услышал ли твой дух унылый  
Обет изменницы земной  
Или за Летой усыпленный,  
Поэт забвением блаженный  
Уж не смущается ничем  
И мир закрыт ему и нем.  
По крайней мере из могилы  
Не вышла в сей печальный день  
Его ревнующая Тень  
И в поздний час, Гимену милый,  
Не испугали молодых  
Следы явлений гробовых (6, 422).

При доработке поэт выпустил последние шесть стихов, сократив представление поэтической традиции и усилив философскую. В окончательном варианте появляется соответствующий лукрецианской концепции посмертного “бесчувствия” образ — “поэт, бесчувствием блаженный” (6, 143) и ключевой для эпикурейской философии эпитет “равнодушный”: у Лукреция природа учит человека



относиться к смерти с “равной душой” — “*aequo animo*” (3, 939); в пушкинском тексте называется реальное место и время равнодушия:

Так! Равнодушное забвенье  
За гробом ожидает нас (6, 143).

Заметим, что в тексте пушкинского романа лукрецианские реминисценции присутствуют со всеми особенностями, указанными Бахтиным для “чужого слова” — осложненные многочисленными отражениями в истории мысли и словесности, в авторском диалоге спора или согласия.

Еще более сложное переплетение, цельный сплав античной традиции и христианской культуры поэта находим в XXXVIII строфе II главы романа, в лирическом отступлении:

Увы! На жизненных браздах  
Мгновенной жатвой поколенья,  
По тайной воле Провиденья  
Восходят, зреют и падут;  
Другие им во след идут...  
Так наше ветреное племя  
Растет, волнуется, кипит  
И к гробу прадедов теснит.  
И наши внуки в добрый час  
Из мира вытеснят и нас! (6, 48)

В комментарии к названной строфе как источник лирико-философского размышления Пушкина Ю. Лотман с оговоркой “видимо” называет речь Боссюэ “О смерти”.<sup>18</sup> Основанием служит цитата из нее “ЧТО ж мы такое!.. Боже мой” в черновых вариантах к XIV строфе из этой же главы, указанная В. Набоковым. Не оспаривая мнения авторитетного комментатора, заметим, однако, что сам Боссюэ в речи “О смерти” пересказывает мысли Лукреция на эту тему в третьей книге поэмы “О природе вещей”. Так, размышляя о краткости жизни человека, Боссюэ окружает ее безднами небытия, помещая ее краткий миг, подобно Лукрецию, между бесконечностью времен, предшествующих его рождению, и веками, последующими за его кончиной (3, 832-845). Говоря о законе смены поколений, французский писатель помнит обращение природы к человеку у Лукреция “*agedum gnatis concede: necessest* (3, 962) — “Эй, уступай потомкам: необходимо” и ее грубовато-фамильярную интонацию передает таким же грубовато-фамильярным жестом в следующей картине: “Кажется, будто дети толкают нас в плечо и говорят

---

<sup>18</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина “Евгений Онегин”: Комментарий. Л., 1983. С. 207.

нам: “Уходите, теперь наша очередь”.<sup>19</sup> Пушкину эта картина, резковатая для проповеди, запомнилась. Откликом на нее была строфа, оставшаяся в черновом варианте “Из мира вытолкнут и нас” (6, 298). Но затем поэт отказался и от натуралистической окраски картины и фамильярно-шутливого тона, обратившись, напротив, к трагическим и символическим образам жатвы в библейской традиции (Ин. 3, 13; Мф. 9, 38; 13, 30; Отк. 14, 15), несомненно известным и католическому проповеднику, но в данном “лукрецианском” контексте им не упоминаемым.

Метафора “на жизненных браздах” восходит к евангельским притчам о сеятеле и о пшенице и плевелах. Разъясняя эту последнюю, Христос говорит: “Поле есть мир, доброе семя, это сыны Царствия, а плевелы — сыны Лукавого” (Мф. 13, 38). Здесь же имеется и образ жатвы как символ смерти и страшного суда: “Жатва есть кончина века, а жнецы суть Ангелы” (Мф. 13, 39). Есть в Евангелии и другое толкование образа жатвы — как человечества, жаждущего апостольской проповеди: “Жатвы много, а делателей мало; итак молитесь Господина жатвы, чтобы выслал деятелей на жатву свою” (Мф. 9, 38). Несмотря на различие смыслов жатва в евангельских текстах одинаково понимается как осуществление Божьей воли, единственное и неповторимое событие, относимое к началу христианства или концу мира, в линейном, даже эсхатологическом времени.

Осваивая христианскую символику жатвы “по тайной воле Провиденья”, Пушкин выявляет скрытую в образности сева, произрастания, жатвы — идею периодичности. Происходит это благодаря вовлечению циклического времени, характерного для истолкования смены поколений — по образцу вечного обновления природы в круговороте времен года — в античном эпосе. У Гомера люди уподобляются листьям древесным, рождаемым весной и гибнущим осенью (“Илиада”, VI, 146-149; XXI, 463-466). В философском эпосе Лукреция находим мысли о вечном обновлении природы, о чередех племен, о закономерном расцвете и увядании, о смене в короткое время живущих поколений, передающих друг другу, как в эстафетном беге, светильник жизни:

...Так весь мир обновляется вечно.

Смертные твари живут, одни чередуясь с другими

---

<sup>19</sup> “...les enfants... semblent nous pousser de l'épaule, et nous dire: Retirez — vous, c'est maintenant notre tour // Oeuvres de Bossuet Tome deuxieme. Oraisons funebres. Sermons. Paris, 1856. P. 495.

Племя одно начинает расти, вымирает другое,  
И поколения живущих сменяются в краткое время,  
В руки из рук отдавая, как в беге, светильник жизни.

...Sic rerum summa novatur  
Semper, et inter se mortales mutua vivunt.  
Augescunt aliae gentes, aliae minuuntur,  
Inque brevi spatio mutantur sacra animantium  
Et quasi cursores vitae lampada tradunt (2, 75-79).

Здесь, как будто на глазах, происходит выпрямление кругового, природного, времени в линейное, историческое время — понимание, подхваченное Горацием, который пишет в своем знаменитом “Памятнике” о “неисчислимой череде годов” и “беге времени”. Включая время природное и время историческое во время сакральное, Пушкин достигает предельно обобщенного и вместе с тем конкретизированного образа истории человечества как непрерывной смены поколений — сева, произрастания и жатвы — “на жизненных браздах”.

С этого времени идея преемственности поколений (раньше доминировала более частная идея литературной преемственности) прочно войдет в круг поэтических размышлений Пушкина о смерти, внося в их траурную мелодию мажорную, оптимистическую ноту. Очень отчетливо звучит она в стихотворении “Брожу ли я вдоль улиц шумных”, и притом в явном примыкании к Лукрецию:

Ребенка ль милого ласкаю,  
Уже я думаю: прости!  
Тебе я место уступаю:  
Мне время тлеть, тебе цвести.

Вспомним стихи Лукреция о законах природы, которые одни тела

заставляют стареть, а другие цвести им на смену,  
Все же не медля и тут. Так весь мир обновляется вечно...  
Illa senescere at haec contra florescere cogunt,  
Nec remorantur ibi. Sic rerum summa novatur (2, 74-75).

и слова из речи Природы в третьей книге (3, 962)

с равной душой уступай (место) потомкам — это необходимо. — Aequo animoque aedum gatus concede: necessest.

Философические стансы Пушкина принято связывать с чтением “Опытов” Монтеня. Но любопытно, что как раз идеи преемственности жизни в главах книги Монтеня, посвященных смерти, нет. Между тем Пушкин выдвигает эту идею на передний план, подерживая ее замеченным Лукрецием диалектическим законом сосуществования (и взаимодействия) жизни и смерти:

Мешается стон похоронный  
С жалобным криком детей, впервые увидевших солнце.  
Не было ночи такой, ни дня не бывало, ни утра,  
Чтобы не слышался плач младенческий, смешанный с воплем,  
Сопровождающим смерть и мрачный обряд погребальный.

...miscetur funere vago  
Quem pueri tollunt visentes luminis oras;  
Nec nox ulla diem neque noctem aurora secutast,  
Quae non audierit mixtos vagitibus aegris  
Ploratus mortis comites et funeris atri (2, 576-579).

Эти образы гроба и колыбели вместе с другими лукрецианскими мотивами — вечной (долговечной) природы и равновесия духа — равнодушия (*aequus animus*) образуют великолепный финал пушкинского стихотворения:

И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть,  
И равнодушная природа  
Красою вечного сиять.

Заключая наш обзор лукрецианских мотивов в поэзии А.С. Пушкина 1820-1830 гг., подведем некоторые итоги:

Во-первых, в круг чтения поэта, и источников его размышлений и образов можно суверенностью ввести поэму Лукреция "О природе вещей".

Во-вторых, выявление лукрецианских источников отдельных пушкинских образов и мотивов дает возможность уточнить и углубить их внутренний смысл, а также оценить авторскую модификацию традиции на широком фоне интертекстуальных связей.

В-третьих, опора на традиции философского эпоса Лукреция как в медитативной лирике Пушкина, так и в лирических отступлениях романа "Евгений Онегин" позволяет квалифицировать эти отступления как лирико-философские.

ОБ ОДНОМ ИЗ ВОЗМОЖНЫХ ИСТОЧНИКОВ  
ПИСЬМА ТАТЬЯНЫ К ОНЕГИНУ  
(Г. Р. Державин "Ирод и Мариамна")

Как заметил В. Н. Топоров, "в текстах Пушкина обнаружимы следы явно не читанных им источников, и наоборот, следы "скрытых" ("скрываемых") и, несомненно, прочтенных им источников".<sup>1</sup> Однако чаще речь идет даже не о заимствованиях, но об очень характерной для Пушкина ориентации на другой текст, об учете им (нередко минимально выраженной) этого текста и о тех тонких сдвигах и трансформациях, которым подвергается "чужое" в "своем" тексте.<sup>2</sup>

Одной из таких ориентаций является возможное использование Пушкиным в письме Татьяны к Онегину мотивов и выражений из трагедии Г. Р. Державина "Ирод и Мариамна".<sup>3</sup> Имеется в виду монолог Мариамны (д. II, явл. 7). Средний раздел письма Татьяны (от слов: "Другой! Нет, никому на свете..." до слов: "Быть может, это все пустое...") обнаруживает сходство с монологом Мариамны в следующих моментах:

1. Утверждение о предначертанности любви девушки к ее избраннику.

2. Наличие ряда предзнаменований, подтверждающих эту предначертанность, среди которых:

а) сновидения, в которых девушка видит взор любимого и слышит его голос;

б) мечтания о нем во время молитвы и уединения.

3. Мгновенное "узнавание" любимого при первой встрече, сопровождаемое душевным потрясением.

---

<sup>1</sup> Топоров В. Н. О "скрытых" литературных связях Пушкина // Пушкинские чтения в Тарту: Тез. докл. науч. конф. 13-14 ноября 1987 г., Таллин, 1987. С. 8

<sup>2</sup> Топоров В. Н. Еще раз о связях Пушкина с французской литературой: (Лагарп-Буало-Ронсар) // Russian Literature 1987. V. 22. P. 379-446

<sup>3</sup> Державин Г. Р. Сочинения: В 8 тт. СПб., 1867. Т. 4. С. 362-363

Татьяна

То воля неба: я твоя;  
Вся жизнь моя была залогом  
Свиданья верного с тобой;  
Я знаю, ты мне послан Богом...

Ты в сновиденьях мне являлся,  
Незримый, ты мне был уж мил...

Ты чуть вошел, я вмиг узнала,  
Вся обомлела запыхалась,  
И в мыслях молвила: вот он!

Мариамна

Не с самых ли тех пор, как я познала свет,  
Как из пелен своих во цвете дев явилась,  
В супруги я тебе судьбой определилась?  
Так верь мне, верь сему: едва я стала жить,  
Уж мне назначено судьбой тебя любить,  
Лишь чувства нежные во мне вскрываться стали,  
Желания мои лишь счастья взалкали, —  
Уж некий тайный глас в груди моей вещал,  
Любовником тебя, супругом называл.

Не знала я тебя, но я тебя искала,  
Не зрела я тебя, но зреть тебя желала.

Но ты предстал лишь мне, — и се как некий бог  
Единым взглядом мне все чувства возжог;  
Супруга моего, которого искала,  
В речах твоих, в чертах, в поступках я узнала,  
И сердце трепетом вещало мне: "Се он!"

Однако приведенным фрагментом сходство монолога Мариамны с некоторыми местами из романа Пушкина не исчерпывается. В ряде строф, предшествующих эпизоду написания письма и рисующих рождение и развитие любви Татьяны, обнаруживается также много сходного с тем, что говорит Мариамна. Так, например, слова:

Тебя мне одного судьба не представляла,  
Недоставало мне лишь искры в сердце той,  
Которая б весь дух воспламенила мой.

находят соответствие в следующих стихах из "Евгения Онегина":

Давно сердечное томленье  
Теснило ей младую грудь.  
Душа ждала... кого-нибудь  
И дождалась...

(ЕО. гл. III, стрф. VII-VIII)

Кроме того, Мариамна в своих мечтах отождествляет себя с библейскими героинями Вирсавией и Сусанной, в то время как Ирод, которого она еще не встретила, представляется ей Авессаломом — юношей выдающейся красоты (см. II Цар. XIV, 25-26). У Пушкина Татьяна после встречи с Онегиным переносит на него свойства своих любимых романтических героев: Вольмара, Малек-Аделя, Де Линара, Вертера, Грандисона.

Все для мечтательницы нежной  
В единый образ облеклись,  
В одном Онегине слились  
(ЕО. гл. III, стрф. IX).

Себя Татьяна воображает "героиней своих возлюбленных творцов: Кларисой, Юлией, Дельфиной" (ЕО, гл. III, стрф. X). Пушкин наглядно показывает процесс формирования образа, который затем Татьяна в своем письме будет представлять от рождения ей известным.

Известно, с каким интересом относился Пушкин к творчеству своего старшего современника. В период создания третьей главы "Евгения Онегина" он "перечел всего Державина", о чем писал А.А. Дельвигу в первых числах июня 1825 года.<sup>4</sup> В указанном письме Пушкин формулирует две идеи, могущие иметь непосредственное отношение к работе над романом и к использованию в нем текстов Державина: "Читая его, кажется, читаешь дурной, вольный перевод с какого-то чудесного подлинника" и "Державин, со временем переведенный, изумит Европу...".

В обоих случаях указывается, что "мысли, картины и движения истинно поэтические", должны и могут быть выражены другим языком (например, одним из европейских языков). Сквозь шероховатости державинского слога проглядывает "какой-то чудесный подлинник" и в этом для Пушкина заключается особый модус бытия его поэзии. Вспомним, что подобным образом существует в романе и письмо Татьяны. Читателю предлагается только перевод его, тогда как подлинник написан по-французски (см. ЕО, гл. III, стрф. XXVI). Перевод свой автор определяет как "неполный, слабый" (там же, стрф. XXXI). Ср. в письме к Дельвигу "дурной, вольный перевод" — как определение поэзии Державина. Если иметь в виду, что средний раздел письма Татьяны содержит вольное переложение некоторых фрагментов из державинского монолога Мариамны, то можно построить следующую систему образов, проливающую некоторый новый свет на взаимоотношения Пушкина и Державина — поэтов:

"какой-то чудесный подлинник"  
"дурной, вольный перевод" (поэзия Державина)  
оригинал письма Татьяны по-французски  
"неполный, слабый перевод" (стихи Пушкина).

---

<sup>4</sup> См. Пушкин А.С. Собр. соч.: В 10 тт. М., 1962, Т. 9. С. 161.



Кроме того, в строфе V главы VIII «Евгения Онегина» поэт сливает воедино образы Татьяны и своей Музы:

И вот она в саду моем  
Явилась барышней уездной,  
С печальной думою в очах,  
С французской книжкою в руках.

Если сопоставить этот образ Татьяны с Татьяной из третьей главы, где она мыслит и пишет переосмысленными стихами Державина, напрашивается вывод: Татьяна — пушкинская Муза является помимо всего прочего еще и переводом поэзии Державина на русский язык, чтобы изумить не только Европу, но и Россию тоже.

*Т.И.Печерская*

**МОТИВ СМЕРТИ-ВОСКРЕСЕНИЯ В ПОЭТИКЕ СНА  
Ф.М.ДОСТОЕВСКОГО  
(ПЕРВЫЙ СОН РАСКОЛЬНИКОВА)**

Важной составляющей поэтики сна у Достоевского является система повторов, проявляющаяся на всех уровнях — сюжетном, композиционном, пространственно-временном. Мотив рассматривается нами как одна из форм повтора. Предметом исследования в дальнейшем будет мотивная организация поэтики сна, точнее функция повтора одного мотива в различных вариантах воплощения — литературном, культурологическом, религиозном.

Ближайшим литературным источником сюжетного мотива сна в “Преступлении и наказании” является стихотворение Некрасова “О погоде”. Проследим жанровую трансформацию уличной сценки в сне героя. При ближайшем сопоставлении сходство оказывается минимальным, хотя сохраняется общий рисунок, обеспечивающий мгновенное узнавание сюжетного заимствования. Основа сценки: избивание лошади, изнемогающей под непосильной ношей, кураж хозяина, смех праздных прохожих. В описании Достоевского меняется угол зрения, что существенно влияет на композицию в целом и оценку происходящего. Картина избивания увидена глазами ребенка, а не праздного наблюдателя-резонера. Все происходящее перемещается в сновидческое пространство, в котором и восприятие, и изображение воспроизводятся по особым законам.

...совершалось все так, как всегда бывает во сне, когда перескакиваешь через пространство и время и через законы бытия и рассудка, и останавливаешься лишь на точках, о которых грезит сердце.<sup>1</sup>

Каким образом эти два условия (пространство сновидения и смена угла зрения) влияют на изображение? Изменена композиция сцены. Описание начинается не с лошади, а почему-то с телеги.

...подле кабачного крыльца стоит телега, но странная телега. Это одна из больших телег, в которые впрягают больших ломовых лошадей и перевозят в них товары и винные бочки. Он всегда любил смотреть на этих огромных ломовых коней, долгогривых, с толстыми ногами, идущих спокойно, мерным шагом и везущих за собою какую-нибудь целую гору, нисколько не надсаждаясь, как будто им с возами даже легче, чем без возов. Но теперь, странное дело, в большую такую телегу впряжена была маленькая, тошая, саврасая клячонка, одна из тех, которые — он часто это видел — надрываются иной раз с высоким каким-нибудь возом дров или сена, особенно коли воз застрянет в грязи или колее, и при этом их так больно, так больно бьют всегда мужички кнутами, иной раз даже по самой морде и по глазам... (5, 56-57).

Как видим, Некрасовский сюжет почти целиком уместается в пояснении странности "теперешней" картины, другими словами, реализуется почти цитатно во вставке-отступлении. Вся последующая сцена существенно изменена за счет фантастического, характерного для сновидений у героев Достоевского, преувеличения усилий, затраченных на совершаемое действие. В данном случае преувеличены усилия, прилагаемые к самому избиванию лошади. Избиение с самого начала превращается в убийство, но и для убийства тшедушной лошаденки эти усилия явно избыточны: принимаются сечь в шесть кнутов, затем бьют оглоблей ("... оглобля снова поднимается и падает в третий раз, потом в четвертый..."), топором ("Топором ее, чего! Покончить с ней разом"), железным ломом ("...что есть силы с размаху огорошивает свою бедную лошаденку"), добивают с азартом ("Несколько парней... схватывают что попало — кнуты, палки, оглоблю...") Чувовищность избивания подчеркивается бессмысленностью действия, крайней избыточностью. Пьяное безумие участников расправы передается по возрастающей, кураж переходит в азарт, удовольствие от избивания-убийства.

Преувеличение, нарушение меры придают сцене, сохраняющей натурализм, почти условный, символический характер, что позволяет соотнести ее с балаганным действием. Сюжетная опора мотива балагана также связана с устойчивым элементом балаганного

---

<sup>1</sup> Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 тт. М., 1982. Т. 12. С. 510. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

представления — комическое избивание жертвы. Ярко выражена и балаганная атрибутика “представления”: праздничное гуляние, “...толпа разодетых мешанок, баб, их, мужей и всякого сброду. Все пьяны, все поют песни...” (5, 56). Подчеркнута картинность, кукольность персонажей: Миколка “с толстою такою шеей и с мясистым, красным, как морковь, лицом”, баба “толстая, румяная”, в “кумачах, кичке с бисером”. Вся сцена разыгрывается под возрастающий хохот, улюлюканье, подначивание толпы. Абсурдность происходящего в том, что убийство будто и не осознается как реальное. После крика Миколки: “По морде ее, по глазам хлещи, по глазам” следует возглас: “Песню, братцы!.. Раздается разгульная песня, брякает бубен, в припевах свист. Бабенка щелкает орешки и посмеивается” (5, 59).

Мотив балаганной игры как дьявольской закреплен в христианской культуре и встречается у Достоевского во многих произведениях. Вполне символично описана дьявольская механика балагана в “видении” повествователя из “Петербургских сновидений в стихах и прозе”.

Кто-то гримасничал передо мною, спрятавшись за всю эту фантастическую толпу, и передергивал какие-то нитки, пружинки, и куколки эти двигались, а он хохотал и все хохотал.<sup>2</sup>

Следует выделить и те мотивы, которые вводятся пространственной композицией, не вполне характерной для снов у Достоевского. Рассмотрим пространственный контекст сцены у кабака. В самом начале сна дается развернутое описание места событий:

Городок стоит открыто, как на ладони, кругом ни ветлы; где-то очень далеко, на самом краю неба, чернеется лесок. В нескольких шагах от последнего городского огорода стоит кабак, большой кабак, *всегда*<sup>3</sup> производивший на него неприятнейшее впечатление и даже страх... Там *всегда* была такая толпа, так орали, хохотали, ругались, так безобразно и силно пели и так часто дрались; кругом кабака шлялись *всегда* такие пьяные и страшные рожи... Возле кабака дорога, проселок, *всегда* пыльная, и пыль на ней *всегда* такая черная. Идет она, извиваясь, далее, и шагах в трехстах огибает вправо городское кладбище. Среди кладбища каменная церковь с зеленым куполом, в которую он раза два в год ходил с отцом и матерью к обедне, когда служились панихиды по его бабушке, умершей уже так давно, и которую он никогда не видал. При этом *всегда* они брали с собой кутью на белом блюде, в салфетке, а кутья была сахарная из рису и изюму, вдавленного в рис крестом (5, 56).

Очевидно, что пространственная картина, хотя и не задействованная буквально в центральной сцене, чрезвычайно важна семантически. Общий принцип смещения от “реального” к фантасти-

<sup>2</sup> Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 тт. Л., 1979. Т. 19. С. 71.

<sup>3</sup> Здесь и далее в цитатах курсив мой — Т.П.

ческому просматривается в том, что в сне изменен целый ряд обстоятельств. Так, например, в “реальности” Раскольников вряд ли мог “под вечер” идти на кладбище с отцом, с ними нет и матери. С точки зрения ретроспективного времени картина выглядит еще более странной. Он идет с отцом, который в настоящем времени уже умер, и теперь может быть соотнесен с умершими бабушкой и маленьким братом. Характерно, что все временные отступления в описании сопровождаются словом “всегда”. Однако это обозначение не вводит “реальность”, а, скорее, наоборот, исключает ее, создает надвременное, застывшее, неподвижное состояние пространства.

Оба пространства — кладбища и кабака — композиционно противопоставлены и, кроме прочего, разделены цветовым контрастом: “серенький день”, черная пыль, красный цвет лиц, крови — белая кутья, белое блюдо, зеленый купол церкви. Однако в смысловом отношении пространства сближены. Именно в надвременном слое “всегда” вводится мотив страдания-смерти-воскресения.

Время, когда Раскольников с родителями ходил на кладбище и в церковь, вероятно, связано с родительской субботой. Основные дни поминовения усопших приходятся на Великий Пост, первую неделю после Пасхи, перед Троицей. Гуляние, которое наблюдает Раскольников, возможно после Пасхи, поэтому речь может идти о Радонице (или родительской субботе перед Троицей). О Пасхальном поминовении усопших Иоанн Златоуст говорит так:

Почему отцы наши установили, оставив молитвенные дома в городах, собираться нам сегодня вне города на могилах мучеников и других христиан? Потому что Господь Иисус Христос сошел к мертвым: поэтому здесь собираемся и мы.<sup>4</sup>

В этот день приветствуют умерших радостной вестью о Воскресении Господа (Радоница — радость). Как известно, кутья служит напоминанием о воскресении умершего. Как зерно, чтобы образовать колос и дать плод, должно быть положено в землю и там истлеть, так и тело умершего должно быть предано земле и испытать тление, чтобы затем восстать для будущей жизни.

В этом смысловом контексте оба пространства связаны мистериальными событиями, осуществившимися когда-то на земле и осуществляющимися в вечности (Великий Миротворный Круг) — времени “всегда”. Мистериальный мотив Голгофы обозначен в сцене избияния-убийства. Его проявления уже были названы: толпа, издевательство, избияние невинной жертвы, непосильная ноша, кро-

---

<sup>4</sup> Творения Святого Иоанна Златоуста. Слово 70-е, об усопших. Цит. по: *Православный церковный календарь*. М., 1995. С. 102.

вавый цвет, окрашивающий всю сцену. Нужно отметить, что подробное, натуралистическое описание чудовищных страданий, острый интерес к физической стороне смерти постоянно соотносены у Достоевского с размышлением о таинственном, непостижимом преодолении ее — воскресении. В романе “Идиот” есть описание картины Гольбейна Младшего “Мертвый Христос”, существенно важная для нас в плане сопоставления.

В картине же Рогожина о красоте и слова нет; это в полном виде труп человека, вынесшего бесконечные муки еще до креста, раны, истязания, битье от стражи, битье от народа, когда он нес на себе крест и упал под крестом, и, наконец, крестную муку в продолжении шести часов (по крайней мере по моему расчету)... На картине это лицо страшно разбито ударами, вспухшее, со страшными, вспухшими и окровавленными синяками, глаза открыты, зрачки скосились; большие, открытые белки глаз блещут каким-то мертвенным, стеклянным отблеском. Но странно, когда смотришь на труп этого измученного человека, то рождается один особенный и любопытный вопрос: если такой точно труп (а он непременно должен был быть точно такой) видели все ученики его, его главные будущие апостолы, видели женщины, ходившие за ним и стоявшие у креста, все веровавшие в него и обожавшие его, то каким образом могли они поверить, смотря на такой труп, что этот мученик воскреснет? Тут невольно приходит понятие, что если так ужасна смерть и так сильны законы природы, то как же одолеть их? Как же одолеть их, когда не победил их теперь даже тот, который побеждал и природу при жизни своей, которому она подчинялась, который воскликнул: “Талифа куми”, — и девица встала, “Лазарь, гряди вон”, — и вышел умерший (7, 95).

Камень преткновения для человеческого сознания — уничтожение, истление тела. Воскрешение Лазаря — центральное для романа событие Евангелия. Его смысл разворачивается вне законов физического мира (“И всякий живущий и верующий в меня не умрет вовеки”), но сами события представляются чудесными, непостижимыми именно потому, что попорченным оказывается физический закон смерти — разрушение тела.

Сестра умершего Марфа говорит ему: “Господи! уж смердит; ибо четыре дни, как он во гробе”. Она энергично ударила на слове: четыре (5, 317)

Перевод душевного плана в физический особенно ярко проявляется у Достоевского в изображении физического страдания, насильственной смерти. Наиболее отчетлива инверсия “тело—душа” в снах героя. В этом отношении рассматриваемый сон не является исключением. В каком-то смысле это инверсия причины и следствия. В снах Достоевский воспроизводит один из принципов мифологического мышления, которому, по словам О. Фрейденберг, присуще

тождество причин и следствий.<sup>5</sup> В интерпретации Юнга в дологическом (мифологическом) мышлении результат первичнее причины.<sup>6</sup> Так, во фразе “это от месяца такая тишина” — не а-логичность, а до-логичность. Поврежденность тела и души, как правило, соотносятся у Достоевского с болезнью. Поврежденная душа — безумие, бред; поврежденное тело — жар, горячка. Состоянию сна часто предшествуют то и другое. В сюжетном выражении погубленная душа оплотняется через погубленное тело — растление, самоубийство, убийство.

Состояние, пережитое Раскольниковым во сне, может быть названо катарсическим. Пережив мистическое предчувствие смерти, герой ощутил и путь ее преодоления.

Он почувствовал, что уже сбросил с себя это страшное бремя, давившее его так долго, и на душе его стало вдруг легко и мирно. “Господи! — молил он, — покажи мне мой путь, а я отрекаюсь от этой проклятой... мечты моей! (5,61)

Его тело еще хранит пережитую смерть: “Все тело было как бы разбито...”; “Он был бледен, глаза его горели, изнеможение было во всех членах...”. Но душа уже освободилась от смерти, ожила.

Свобода, свобода! Он свободен теперь от этих чар, от колдовства, обаяния, от наваждения!(5,61)

В свернутом виде сон заключил всю историю духовного пути героя, обозначил ее начало и финал. Собственно романтный сюжет разворачивает срединную часть пути. В контексте же нашего рассуждения важно указать на то, как достигает Достоевский емкости, глубины образного выражения смысла в сне. Прослеженная многослойность мотивной структуры сна позволяет предположить, что сон как составляющая сюжета наделен у Достоевского особыми функциями. Выявлению этих функций предпослано наблюдения относительно некоторых закономерностей, проявляющихся в соотношении мотивов.

Различные мотивы, составляющие многослойную структуру, в основе своей стягиваются к единой доминантной смысловой основе. Она отличается общими признаками сюжетообразования. Так, мотивы литературные (жанровая сценка у Некрасова), культурные (балаган), религиозные (Голгофа, Воскресение) в событийной основе воспроизводят ряд повторяющихся действий, событий (избиение-убийство, смерть), устойчивый состав участников (безумная толпа,

---

<sup>5</sup> Фрейдберг О.М. Происхождение наррации // Мифы и литература древности. М., 1978.

<sup>6</sup> Юнг К.Г. Подход к бессознательному // Архетип и символ. М., 1991.



любопытствующие наблюдатели, невинная жертва, тот, кому дано увидеть истинный смысл происходящего), тождественность состояний (агрессия, жестокость; молчаливое страдание, покорность; страдание, мучительное переживание страшной несправедливости). Количество мотивов может при узнавании увеличиваться в зависимости от диапазона ассоциаций, но мотивы могут и не восприниматься совсем. При этом сохраняется основной смысловой объем сна, так как событийно-смысловая основа мотивов соотнесена с сюжетной основой романа в целом.

Можно сказать, что Достоевский предельно экономен в сюжетном действии, но чрезвычайно разнообразен в мотивных вариациях. Именно мотивные варианты сюжетной основы сообщают тексту смысловую перспективу. Нанизанные на стержень одного события, мотивы позволяют увидеть проявление одного закона, единого действия в самых разных проявлениях.

Вполне определенно можно говорить об иерархии мотивов, определяющей соподчинение по вертикали. В эмпирическом пространстве событий герою может быть свойственно неведение относительно ценностной сути происходящего (смещение следствий и причин). Авторское понимание ориентировано на соотношение личных пониманий с возможностью сущностного постижения замысла Творца о человеке и мире. Именно поэтому в основе произведений Достоевского всегда лежит “прасюжет” — событие Евангелия, осуществляющееся теперь и всегда. Мотивы наращивают смысловые интерпретации, ветвятся и расходятся в разные сферы исторического, социального, культурного, религиозного опыта человечества.

Сны не только сгущают, концентрируют сюжетные смыслы. Фантастическое, ирреальное изображение разворачивает события в обратной перспективе: тайное изображается как явное, душевное как физическое. Восхождение от видимого к невидимому осуществляется в обратной проекции. Эти особенности построения снов у Достоевского необходимо учитывать при “опознании” и истолковании мотивной структуры. Мотив разворачивается от конца к началу при сохранении событийной линейности. Другими словами, мотив в целом оказывается подчиненным временному закону, событийно-сюжетная основа — пространственному. Так, например, сверхсмысловая опора мотива смерти-воскресения выражена во времени “всегда” и сюжетно отнесена к прошлому (детство) во сне и будущему в “реальности”. Событие духовной жизни спроецировано

в физический план и реализуется во временном слое “теперь”. Только осознание этого события во времени “всегда” позволяет различить перспективу будущего в сюжетном воплощении.

На основании этих наблюдений можно сказать, что мотивная структура сна у Достоевского по основной функции связана с моделированием уникального пространственно-временного универсума, в котором экзистенциальное чувство оплотняется до состояния физического ощущения.

Ю.В. Шатин

СВЕТОТЕНЬ АНДРЕЯ БЕЛОГО.  
СТАТУС ЛИРИЧЕСКОГО МОТИВА В ТЕКСТЕ

21 сентября 1922 года в кратком предуведомлении к очередному сборнику стихотворений Андрей Белый дал проницательную характеристику своей поэзии. "Внутренне зная, что всё мной написанное, вырастало во мне из внутреннего ядра, прораставшего многими ветвями и лишь на периферии разветвившегося на множество отдельных листков (стихов), — зная то, я постарался объединить стихи в циклы и расположить эти циклы в их взаимной последовательности так, чтобы всё, здесь собранное, явило вид стройного дерева: поэмы души, поэтической идеологии. Всё, мной написанное, — роман в стихах: содержание же романа — *моё искание правды*, с его достижениями и падениями. Пусть читатель откроет сам содержание частей моего романа. Я даю ему в руки целое: понять, что представляет собою оно, — дело читателя".<sup>1</sup>

Целое, попавшее в руки читателю, оказывается, однако, слишком коварным, поскольку при традиционном восприятии и интерпретации получаются результаты, несоизмеримо малые в сравнении с масштабами сделанного Андреем Белым в поэзии.

Поскольку традиционные представления о ценности поэтического произведения не в последнюю очередь связываются с широтой словаря и глубиной значения, обнаруженного в том или ином тексте, поэтика Андрея Белого в очень малой степени отвечает обоим требованиям. Лексический репертуар Белого крайне беден, а спосо-

---

<sup>1</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы. М.-Л., 1966. С. 533.

бы образования поэтических значений унылы, однообразны и легко предсказуемы.

За вычетом нескольких стихотворений тексты Белого строятся по одной и той же схеме. Центральным мотивом стихотворения становится огонь, чаще всего, но не всегда излучающий свет, а по контрасту к нему лёд, поглощающий солнечный свет и порождающий тьму, либо особое холодное свечение, антонимичное тёплому свечению солнца. Созданная таким образом светотень, вернее, противоборство тьмы и света — основа лирического сюжета в стихотворном романе Белого, в сравнении с которой все другие мотивы становятся факультативными и несущими лишь локальный смысл, значимый в пределах фрагмента. Примеров подобного противоборства столь много, что ограничусь лишь тремя, взятыми из разных сборников.

Огонёчки небесных свечей  
снова борются с горестным мраком.  
И ручей  
чуть сверкает серебряным знаком  
(Бальмонт. 1930 // Золоте в лазури).

Огни показались. И долго  
Горели с далёких плотов;  
Сурово их тёмная Волга  
Дробила на гребнях валов  
(Каторжник. 1908 // Пепел).

Уже бледней в настенных тенях  
Свечей стекающих игра.  
Ты, цепenea на коленях,  
В неизречённом до утра.  
Теплом из сердца вырастая,  
Тобой, как солнцем облечён,  
Тобою солнечно блистая  
В Тебе, перед Тобою — Он  
(Асе. 1916 // Звезда).

В приведённых случаях (а их в десятки раз больше) оппозиция *свет ↔ тьма* становится архисемой, благодаря которой собственно и осуществляется лирический сюжет. Вариации этой архисемы развивают сюжет в двух измерениях — во-первых, свет и тьма обрастают в текстах эпитетами, расширяющими пространство текста; во-вторых, внутри данных значений формируются побочные оттенки смысла, углубляющие сюжет, поскольку значимость *света* и *тьмы* может быть различной — от конкретных пейзажных зарисовок до метафизических символов, обращённых к трансцендентному.

Ничего удивительного или специфического в таком образовании сюжета нет: в той или иной мере так строили сюжет большинство русских символистов. Специфическое, пожалуй, только в том, что функция эпитета Белого отлична от традиционной роли этого тропа в художественном тексте: он не несёт ни уточняющего смысла и не усиливает экспрессивно-эмоциональный ореол. Функция эпитета здесь сугубо орнаментальна. Однообразные нити такого орнамента видны невооружённым глазом. Свет зари — один из любимых образов Белого — чаще всего сопровождается цветовым эпитетом: алый, румяный, рубиновый, пунцовый, пурпурный, багряный, багровый, кровавый.

Строго говоря, даже профессиональный живописец не сможет объяснить, чем, скажем, пурпурный цвет отличается от пунцового, а багряный от багрового. Но отличие как таковое и не интересует поэта, главное здесь — выделить при помощи эпитета зарю из общего контекста, задержать на ней внимание, а вовсе не определить, логически или эмоционально обозначить её.

Такую же бедность спектра можно наблюдать и в отношении тьмы. Тьма у Белого — густая, туманная, серая, пепельная, бледная, мутная, дымная, свинцовая, тяжёлый олова слой, хмурая, угрюмая, холодная, тяжкая. При довольно большом количестве слов цветовая гамма каждый раз оказывается бедной, поскольку основой картины является светотень, а не разнообразие цветов. Сам же цвет Белого изначально двойственен: он изначально отягчён символическим значением, но само символическое значение может стать объектом пародии и иронии, что вовсе не исключает придания ему впоследствии метафизического статуса.

Как известно, в “Драматической симфонии” (1902 г.) Белый пародийно воспроизвёл беседу двух теософов.

1. Один сидел у другого. Оба спускались в теософскую глубину.
2. Один говорил другому: “Белый свет — свет утешительный, представляющий собой гармоническое смещение всех цветов...”
3. Пурпурный цвет — ветхозаветный и священный, а красный — символ мученичества.
4. Нельзя путать красное с пурпурным. Здесь срываются.
5. Пурпурный цвет нуменален, а красный феноменален.”
6. Оба сидели в теософской глубине. Один врал другому.<sup>2</sup>

Буквально через год Белый написал статью “Священные цвета”, где развил тему принципиального несовпадения цветообозна-

---

<sup>2</sup> Белый А. Симфонии. Л., 1991. С. 176

чений при изображении ноуменального и феноменального мира: профанированный символ вновь был поднят на метафизическую высоту. Сейчас мы не будем касаться ни научной обоснованности в суждениях Белого о цвете, ни того, насколько последовательно Белый воплотил свою теорию в поэтическую практику. Гораздо важнее другое: вопрос о цветообозначении — и шире — о функции эпитета выносится за пределы лингвистического языка в сферу языка художественного, причём кодом, с помощью которого воспроизводится эстетический дискурс Белого, становится его теоретическое наследие.

Это наследие помогает объяснить другую проблему: в каких случаях архисема *свет* ↔ *тьма* употребляется в прямом, а в каких — в переносном значениях и каким образом эти два способа употребления связываются в картину целого стихотворного романа, о котором поведал Белый.

Можно говорить о двух тенденциях в поэтике Белого. Одна из них предельно буквализирует мотив сочетания тьмы и света, превращая светотень в чисто живописный приём. Другая, напротив, предельно символизирует данный мотив, полностью отрекаясь от его онтологии в пользу гносеологии. Примеры обеих тенденций достаточно наглядны, а контекст, в котором они себя проявляют, оказывается довольно маркированным.

Так, для проявления первой тенденции очень важным оказывается присутствие источника искусственного освещения, благодаря которому свет лишается мистической значимости.

Пересечёт перстами гарь,  
На зеркале блеснёт алмазом...  
Там: — газовый в окне фонарь  
Огнистым дозирует глазом.  
(Меланхолия. 1904)

Слепнут взоры: а джиорно  
Освещён двухсветный зал.  
Гость придворный непритворно  
Шепчет даме мадригал, —  
Контредансом, контредансом  
Завиваясь в "Chinoise",  
Искры плещут по фаянсам  
По краям хрустальных ваз  
(Праздник. 1908).

Над крышею пурговый конь  
Пронёсся в ночь... А из камина  
Стреляет шёлковый огонь  
Струёю жалящей рубина (Ссора. 1908).

Пределом в развитии такой тенденции станет превращение предмета в пятно рисуемой картины, где цвет подавляет собою всё, в том числе и контуры заданных фигур или фигуры.

Звонит колоколец невнятно.  
Я болен — я нищ — я ослаб.  
Колеблются яркие пятна  
Вон там разорвавшихся баб  
(Путь. 1906).

А он зефира тише  
Наводит свой лорнет:  
С ней в затенённой нише  
Танцует менуэт  
(Старинный дом. 1908).

Светотеневое пятно как основа создаваемой поэтической картины как бы намеренно отстраняет её от всякой метафизики, мистики, символики, демонстрируя царство вещи. Противоположная тенденция — увести от мира вещей в мир символов, используя для этого светотень, также достаточно красноречива.

А — я, а — я? Былое без ответа...  
Но где оно?... И нет его... Ужель?  
Невыразимые, — зовут иных земель  
Там волны набегающего света  
(Война. 1914).

Ты светел в буре мировой  
Пока печаль тебя не жалит.  
Она десницей роковой  
В темь изначальную провалит  
(Просветление. 1907).

В строфах — рифмы, в рифмах — мысли  
Созидают новый свет  
(Созидатель. 1904).

Когда свет однозначно становится синонимом гнозиса, он теряет сколько-нибудь отчётливые онтологические черты, тень (тьма) в этом случае также подвергаются резкой символизации.

Свет лучезарен. Воздух сладок...  
Роняя профиль в яркий день,  
Ты по стене из тёмных складок  
Переполазёшь, злая тень  
(Искуситель. 1908).

Сгинь, — покоя не нашедший,  
Оболтавший свой позор, —  
Бестолковый, сумасшедший,  
Теневой гипнотизёр  
(Брюсов. 1931).



Распредмечивание изображаемого мира усиливает символический элемент текста, но сама архисема *свет ↔ тьма* не подвергается сколько-нибудь заметной деформации при переходе от создания феноменального мира к ноуменальному и обратно. Такая общность архисемы придаёт обоим мирам общие черты, главными из которых являются абсолютная статическая неподвижность и столь же абсолютная ахрония.

Статическая неподвижность создаётся, как мы уже видели, бесконечным повтором двух антонимических мотивов при относительной бедности поэтической лексики и поэтической семантики. Ахрония же манифестируется не только хронологичным порядком расположения текстов (здесь, как и у А.А. Блока, заранее конструируется целое текстовое пространство стихотворного романа, клетки которого в разное время заполняются — или не заполняются вообще — определёнными текстами; такая своеобразная поэтическая таблица Менделеева), но главным образом тем, что время в большинстве стихотворений оказывается остановленным, поскольку заданная архисема никак не развивается. В этом мире остановленных (или поломанных) часов целое предшествует части, а последовательность диктуется принципом конструкции, но не логикой реального восприятия времени, подобно тому, “как лирическое стихотворение зачастую возникает в душе поэта с середины, с конца (и первые строки, сложенные в душе, редко бывают первыми строками написанного стихотворения), так в общем облике целого творчества хронология не играет роли; должно открыть в сумме стихов циклы стихов, их взаимное сплетение, и в этом-то открытии лика творчества и происходит наша встреча с поэтами”.<sup>3</sup>

С точки зрения восприятия поэзии обыденным сознанием такую конструкцию стихотворного романа следовало бы признать очень унылой и однообразной (хотя бы в сравнении с магическим кристаллом “Евгения Онегина”). Единственным аргументом против обыденного восприятия могло бы стать нечто, что постоянно присутствует в текстах Белого, и что противостоит унылым повторам. Это нечто есть ритм. Вернее, ритмическое целое текста, весьма вольно и, на наш взгляд, весьма неудачно обозначенное Белым как *мелодия*.

В отличие от понимания ритма формальной школой (ритм, по Тынянову, конструктивный фактор, формирующий тесноту стихо-

---

<sup>3</sup> Белый А. Стихотворения и поэмы. С. 552.

вого ряда) ритм для Белого связывается не с конструкцией стиха, а с инспирацией как второй ступенью мистического познания. Согласно антропософской схеме познание включает три стадии: а) *имагинацию*, где мы открываем нашу мысль, очищаем ее от грубой шелухи чувственности, материальной данности и получаем в результате, если воспользоваться словами другого поэта, “образ мира, в слове явленный”; б) *инспирацию*, где хаос благодаря мере и гармонии преобразуется в космос, и в) *интуицию*, где происходит слияние познаваемого мира с познающим субъектом, а ноуменальность мира отождествляется с феноменальностью художественного целого.

Момент инспирации, т.е. внутреннего времени превращения мистической данности в данность текста, очень важен в эстетической системе Белого, хотя его репрезентация в поэтике эксплицируется достаточно редко. В стихотворном романе Белого лишь в двух случаях можно отчётливо говорить о переносе инспирации из сферы эзотерической теории (собственно антропософии) в сферу эзотерической практики (собственно поэтики). Эти два случая — стихотворение с одноимённым названием “Инспирация”, датированное июнем 1914 года и стихотворение “Я”, относящееся к декабрю 1917 года.

Стихотворение “Инспирация” интересно прежде всего тем, что восемь его катренов симметрично распадаются на две части. Первая развивает тему последовательного восхождения от плана земного, дольного к плану небесному, горнему. Во второй части, начиная с четвёртого четверостишия, небо и земля отождествляются.

В земле —  
Упадающей Глыбе —  
О небо, провижу тебя.

Соединение двух планов знаменует введение нового мотива — души.

Из светочей,  
Блесков,  
И молний, —  
Сотканная, — плачет душа.

Наконец, мотив памяти осуществляет переход лирического сюжета в сферу трансцендентного.

Всё вспомнилось: прежним приветом  
Слетает  
В невольный  
Мой стих —

Архангел, клокочущий светом, —  
На солнечных  
Крыльях  
Своих.

Смена времени произнесения в 7-й и 8-й строфах (первый стих оказывается ровно в три раза длиннее каждого из трёх последующих, тогда как в 1-й-6-й строфах соотношение обратное — максимальная длительность приходится на последний стих) должна демонстрировать процесс смены миров как результат инспирации. Всё, начиная от поверхности земли и кончая безмирными синими зыбями, в том числе душа поэта и его стихи, аккумулируется и концентрируется в единой точке. Этой точкой оказывается архангел, клокочущий светом.

Второе стихотворение ещё отчётливее иллюстрирует процесс инспирации. В начале сюжета перед нами картина хаоса.

В себе, — собой объятый  
(Как мглой небытия), —  
В себе самом разъятый,  
Светлею светом "я".

Следующая строфа усиливает впечатление распредмечивания и распада.

В огромном тёмном мире  
Моя рука растёт:  
В бессолнечные шири  
Я солнечно простёрт.

"Я" становится свечением в бессолнечном, тёмном и хаотическом мире, чтобы затем через мотив воскрешения воссоединиться в интуитивном акте с "Ты", Грядущим.

"Я" — это Ты, Грядущий  
Из дней во мне — ко мне —  
В раскинутые кущи  
Над "Ты еси на не-бе-си".

Повторимся, оба примера выбраны не случайно. В них ярче всего обнажается скрытый в остальных случаях тайный, эзотерический смысл. Не пытаюсь сейчас реконструировать прагматический (коммуникативный) аспект лирики Андрея Белого, вернёмся к аспекту семантическому. При поверхностном подходе, учитывающем лишь словесное развитие мотива, поэтическая семантика стихотворений оказывается, как уже отмечалось, повторяющейся и единообразной. Семантические компоненты тропов и фигур, используемых поэтом, предельно заужены. Такая зауженность может свидетельствовать либо о том, что вербальный статус высказывания здесь са-

модостаточен, и тогда поэзия Белого — не более, чем практическая иллюстрация его антропософских изысканий, мало повлиявших на формирование и функционирование художественного языка, либо о том, что сам мотив и его линейная словесная развёртка лишь знак более высокого и значимого уровня.

Нам представляется, что из двух взаимоисключающих решений целесообразнее выбрать второе, хотя бы потому, что сам Белый решительно настаивал на том, что в стихе “ритм нам дан в пересечении со смыслом; он — жест этого смысла; в чём же место пересечения? В интонационном жесте смысла; а он и есть мелодия”.<sup>4</sup>

Но если интонационный жест смысла в стихотворении важнее самого смысла, то мы сталкиваемся с интересным теоретическим явлением: в лирическом стихотворении мотив не высвечивается всеми гранями своих смыслов, но поглощается ритмическим целым, уничтожается им как статическая ценность. Вот почему отношения между парадигматикой мотивов поэта и синтагматикой текста должны выглядеть как отношения повышенного семиологического напряжения. Текст есть механизм, где семантика мотива не столько проясняется, сколько пожирается огнём мелодии. Результатом такого горения и является выделение особой лирической энергии, которая овладевает читателем не в переносном, а в буквальном смысле слова.

Настоящий вывод, значимый для лирики Андрея Белого и тех, кто шёл за ним в этом направлении — Цветаева, Пастернак и отчасти Маяковский, — нуждается, конечно, в проверке на качественно ином хронологическом, тематическом и аксиологическом материале лирики, прежде чем стать определённым законом поэтического творчества вообще.

---

<sup>4</sup> Там же. С. 547.

**МОТИВ “ВЫВЕРНУТОСТИ НАИЗНАНКУ”  
В РОМАНЕ ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА “ПИРАМИДА”**

Любая попытка изолированного исследования той или иной стороны художественного произведения, так сказать, путем вычленения ее из общей идейно-эстетической системы, чревата опасностью потерять из виду его целостность, и это тем более необходимо иметь в виду, когда речь заходит о таком объемном и “трудном” произведении, как роман Л. Леонова “Пирамида”, по собственному выражению автора, его “последней книге”, явившейся плодом почти полувекового труда и вобравшей весь жизненный и творческий опыт девятидесятилетнего писателя. Л. Леонову удалось дожить до конечных итогов уникальнейшего в истории человечества социального эксперимента и убедиться в роковой опасности возведения в божественный абсолют всякого конкретно-эмпирического знания о мире. В соответствии с замыслом “романа-наваждения в трех частях” (Загадка. Забава. Западня) писатель стремится убедить, что легкомысленная забава с первоисходными законами жизни неизбежно ведет человечество в западню, избежать которую ему дано лишь на путях упорного поиска ответа на загадку бытия. В связи с этим человек предстает здесь в такой многомерности своего внутреннего мира, в такой раскованной свободе духовных устремлений, представлений о смысле и конечных целях своего пребывания на Земле, какие оказываются достижимыми лишь в произведении, обладающем подобной глубиной своей новаторской и полемической сути, сложностью повествовательной структуры, сюжетно-жанровым своеобразием, символической емкостью образа.

В общей перспективе исследования такого сложного художественного строения, как роман “Пирамида”, “вычлененное”, “изолированное” рассмотрение его идейно-эстетического своеобразия выступает как своего рода литературоведческая необходимость и в конечном счете способствует углубленному восприятию анализируемого произведения как целостного единства. Именно поэтому представляется целесообразным остановить внимание на такой, казалось бы, совсем частной для понимания романа проблеме, как идейно-эстетическая значимость в нем мотива “вывернутости наизнанку”.

Сложная мотивная структура романа "Пирамида"<sup>1</sup> вне сомнения станет со временем объектом пристального и длительного притяжения исследовательской мысли, обусловив появление разных по своей жанровой сути трудов, где найдут свое место и словарь мотивов произведения, и комментарий к тексту, и словарь интертекстуальных отсылок, поскольку, мысля человека не по горизонтали злободневных интересов, а по вертикали исторического развития, писатель не стеснял себя в использовании разного рода сопоставлений текущего времени с вечностью, прибегая к аллюзиям, параллелям, цитации, парафразу, вариациям "на тему" и т.д. Эта несвойственная российской литературе последних десятилетий глубина "вовлеченности в предшествующую культуру"<sup>2</sup>, открыто заявленная установка на использование прецедентного текста, акцентированное стремление соотнести создаваемые образы, характеры и судьбы героев с общечеловеческими моделями поведения, зафиксированными в архетипах, мифах, библейских и литературных мотивах, словом, все то, что получило в современной филологии терминологическое обозначение интертекстуальности, восходит к ведущим концептуально-стилевым признакам романа, определяющим его идейно-эстетическую доминанту.

По функциональной эффективности использования архетипа, мифопоэтического образа, вечных сюжетов невольно, но и логично напрашивается сравнение леоновской "Пирамиды" с романом Джеймса Джойса "Улисс" — "с его символической концентрацией, позволяющей автору в одни сутки романного действия, в пределах одного города втиснуть почти всю историю человечества".<sup>3</sup> Действительно, в одном бестолково-сумбурном дне пары дублинцев, изображение которого вправлено в общую раму гомеровской "Одиссеи", символизирована одиссея человеческой жизни, образ

---

<sup>1</sup> См. Якимова Л.П. Мотив сделки человека с дьяволом в романе Л. Леонова "Пирамида" // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 146-159; Якимова Л.П. Мотив блудного сына в романе Л. Леонова "Пирамида" // "Вечные" сюжеты русской литературы: "Блудный сын" и другие. Новосибирск, 1996. С. 152-172; Якимова Л.П. Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова "Пирамида" // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4. (Сер. филологическая) С. 3-12; и другие работы.

<sup>2</sup> Шаадат Шамма. Новые публикации по интертекстуальности // Новое литературное обозрение. 1995. № 12. С. 388.

<sup>3</sup> Вахрушева В. Рецензия: Джеймс Джойс. Улисс. Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса и С. Хоружего. (Иностранная литература. 1989. № 1-12) // Новый мир. 1990. № 6. С. 71.

земного бытия человека, путь его взлетов и падений, побед и поражений. Но то же происходит и в романе Л. Леонова “Пирамида”: проецируя библейские модели человеческого поведения на действительность 30-х годов, путем изображения одного лишь десятилетия российской истории, писателю удастся воссоздать общую панораму целого века и на этом материале поставить самые-самые последние вопросы человеческого бытия — о смысле пребывания человека на Земле, об отношениях его с Богом, о месте Веры в человеческой жизни, противостоянии Добра и Зла.

Однако, принцип вовлеченности в глубины мировой культуры у Л. Леонова иной, весьма отличный от Д. Джойса. Если Д. Джойс идет путем предельной интенсификации одного архетипа — Одиссеи и непосредственно связанных с ней мотивов, то Л. Леонова отличает своего рода мотивная экстенсивность. Мотивы блудного сына, сделки с дьяволом, чуда, Апокалипсиса, а одновременно “маленького человека” и “гордого человека”, пирамиды и котлована проходят через весь роман, актуализируются в его сюжетной структуре, предстают в сложном сцеплении, пересечении и переплетении, создают по существу нерасчленимый на отдельные нити и линии мотивный клубок, являя такую модель мироздания и земного бытия, где каждый миг пронзен вечностью, а человека, обитающего в конкретном социуме, можно понять только “во всем объеме всечеловеческого опыта”.

Из столкновения разных точек зрения на человеческую природу в романе “Пирамида”, из всех споров и размышлений о сути “натуры людской”, читатель скорее всего сделает вывод о том, что помимо “надмирного и всевластного существа”, которому обязан человек своим появлением на Земле, автору и его героям важно еще и то, как человек это надмирное и всевластное начало ощущает, как верует в него, и в этом смысле и сам Бог, ангелы и бесы, категории Добра и Зла — плоды неостановимой деятельности людей на протяжении всего времени их пребывания на Земле. Божья благодать и мудрость предстают именно как концентрированное выражение творческого опыта прошлых веков, простершихся уже в такую непредставимую даль, что дают человеку ощущение Вечности и Неба: “Границы мироздания, — говорит один из самых размышляющих героев “Пирамиды” кинорежиссер Евгений Сорокин, — раздвигались по мере расширения нашего познавательного кругозора, т. е. способности людей освоить, наполнить собой распахнувшуюся пус-



тоту”<sup>4</sup> (2, 470). Здесь приходится признать, что антропология Л. Леонова оппозиционна как по отношению к той, что сложилась в период тоталитарного социализма, а следовательно, и в литературе социалистического реализма, так не свободна и от следов еретического мышления.

Если проекция старинных мотивов на изображаемую действительность, равно как и весь корпус интертекстуальных отсылок, в конечном счете подчинены в романе выстраиванию авторской концепции личности, то в той же мере это распространяется и на мотив вывернутости наизнанку: его функциональная эффективность бесспорна, он тоже “участвует” в осуществлении авторского замысла “библейским, по возможности, оком взглянуть на панораму мыслимого времени”. Но есть нечто, что заставляет воспринимать этот мотив особым образом.

В отличие от мотивов блудного сына, сделки с дьяволом, поединка противников, Апокалипсиса и др., непосредственно связанных с жизненным кредо героев, их судьбой, и обретающих в романном повествовании характер четко прочерченных сюжетных линий, этот мотив с первого взгляда не приметен, он пребывает как бы в тени других мотивов, и необходима особая аккомодация читательского зрения, чтобы уловить его и проникнуть в его смысл. И здесь может быть полезна аналогия с тем, как переводчик и исследователь Д. Джойса С.С. Хоружий интерпретирует природу юмора в романе “Улисс”, отмечая его малую коммуникативность, “приватизированность”, “незамечаемость” широким читателем и в этом смысле значение такого фактора как особая “глубина залегания” его в тексте. Мысль о сопоставимости романов Л. Леонова и Д. Джойса, “Пирамиды” и “Улисса”, находит свое подтверждение и во многих других случаях, хотя, разумеется, здесь речь идет лишь о сходной мере актуализированности древних мотивов, равности функциональной эффективности интертекстуальных отсылок, обеспечивающих глубину “символической концентрации” текста, а не о конечных семанτικο-содержательных результатах авторской работы, выразившихся у этих двух писателей XX века в совершенно разных концепциях человека, несхожей антропологии, когда один из них все-таки не выходит из рамок реалистического метода, хотя и с

---

<sup>4</sup> Леонов Леонид. Пирамида. Роман-наваждение в трех частях. М., 1994. Т. 1. 735 с.; Т. 2. 688 с. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы.

заметным оттенком экзистенциализма, а другой создает структуралистскую модель человека.<sup>5</sup>

Мотив вывернутости наизнанку отличается от других именно “глубиной залегания”: благодаря тонкой и порой трудно уловимой современным читателем реминисцентной игре, словесной забаве, глубоко зашифрованному смыслу намеков он не прочитывается “налицо”, а остается в “изнанке” текста, увеличивая количество его идейно-эстетических загадок. Функционирование этого мотива в романе и составляет его внутреннюю, поэтико-семантическую энигму. Мотив рассчитан на улавливание, на разгадывание, на восприятие “проницательным” читателем и при определенном типе чтения рискует быть “пропущенным”, “неучтенным”.

Относительно изображаемого десятилетия 30-х годов — этого козырного времени тоталитарной системы писатель говорит: “Ничье воображение не смогло бы превзойти причудливую действительность тех лет” (1, 81), и перед читателем открывается картина фантазмагорического мира, где реальное и иррациональное сосуществуют, переплетаются и переходят друг в друга, где канально-лагерные реалии не уступают страстям ада, а подвально-тюремные секретцы по недоступности и непостижимости своей соперничают с небесными, где вековые модели человеческого поведения трансформируются до неузнаваемости, до вывороченности “наоборот”, до “вывернутости наизнанку”, и эта вывороченность и вывернутость жизни обретает тотальный характер, становится обликом времени; где нарушены законы естественного порядка вещей, уничтожены начала и принципы природности, где “приемом обратной диалектики” содержание подменяется формой, лицо — маской, цель — средствами, где все помечено “обратным знаком”, на всем лежит печать подмененности. Тотальной операции подмены, перевертывания, инверсирования оказывается подвергнутой жизнь и отдельного человека, и нации, и всей страны.

В характере и масштабе использования инверсии отчетливо проявляется сама суть художественного метода “Пирамиды” как реализма магического, экзистенциального: писатель вступает при этом в сферу онтологического, трансцендентного действия некоторых поведенческих, бытийных моделей. Разумеется, прав С.С. Хоружий, когда пишет, что “установка инверсии — глубокая и

---

<sup>5</sup> Хоружий С.С. Бахтин, Джойс, Люцифер // Бахтинология. Исследования, переводы, публикации. СПб.: Алетейя, 1995. С. 17.

важная вещь... Это одна из считанного числа простейших, элементарных бытийных реакций и фундаментальных парадигм мироотношения. Как подобает таким парадигмам, она укоренена в глубинных, мифотворческих горизонтах сознания: в каждом мифокультурном универсуме ей соответствует определенная мифологема, символизирующая ее, задающая ее архетип. И в универсуме библейско-христианской культуры эта мифологема — не что иное, как мифологема Люцифера. Первоисточная, архетипальная инверсия, мифологический прообраз инверсии как таковой — низвержение Сатаны с небес в преисподнюю; сам же Сатана... есть демон инверсии и даже ее демиург, поскольку у него имеется некое свое царство, в котором инверсия, инвертированность (перевернутость) — универсальный и обязательный закон”<sup>6</sup>.

Что называется, не в бровь, а в глаз. Это как будто прямо о романе Л. Леонова, где одну из первых “вакансий в будущем сочинении в качестве эзотерического персонажа” заполнил некий Шатаницкий, по представлению автора

...известный в стране, как корифей всех наук, главный атеист, по слухам, являющийся нынешним резидентом нечистой силы на святой Руси и даже видным участником знаменитого ангельского мятежа против небесного самодержавия(1, 19).

Отмеченный приметными чертами пришельца из потустороннего мира, он преисполнен решимости перевернуть всю земную жизнь. В неискоренимом намерении оправдать Зло и подменить им Добро, он намеренно размывает определенность границ между ними, стремится убедить своих оппонентов в сомнительности самого понятия Истины. Советом “года полтора по часу в день смотреть в обратную сторону бинокля”(1, 146) он пытается уверить в обманчивой разновеликости атома и галактики. С циничным недоверием к чуду и таинству предлагает убедиться в том, “как и чем обозначается с той стороны, с *изнанки* совершающийся здесь физический акт любви или смерти”(1, 146). Шатаницкий — настоящий гений выворачивания истины, подмены универсальных понятий; инверсия — и инструмент, и плод его мыслительных операций. “Риску вывернуть наизнанку” он готов подвергнуть и живую клетку, и все мироздание. Впрочем, размышлять о возможности вселенского “перекувырка в обратный знак”(1, 162) не заказано в романе и представителям ангельского чина в лице, например, Дымкова.

---

<sup>6</sup> Хоружий С.С. Указ. соч. С. 22.

Но пределом сатанинской изощренности в желании вывернуть мир наизнанку становится план Шатаницкого относительно подмены православия новой религией, ибо “главный атеист” считает, что “наравне с верой рабского ползучего преклонения вполне правомерна другая неистовая вера непреклонной вражды”(1, 151). Атеизм же в его чистом, бездуховном виде не оправдал себя: “Нам, — делится он своими соображениями, — мало одного безверия, едва ли причиняющего Главному хотя бы в блошиной степени зуд, чтобы почесаться”(1, 151). Коварство замысла состоит в том, чтобы осуществить подмену незаметно для людского множества, сделать Главного олицетворением интересов “противоположной стороны... собственно то же самое, только наоборот!”(1, 152).

При всей убедительности изображения эзотерической, инфернально-сатанинской сути Шатаницкого, обитающего в “адской дыре” какого-то засекреченного института и временами способного извергнуть на собеседника “духовитый жар серы с камфарой”(1, 610), писатель тем не менее не покидает реалистической почвы и читателю своему оставляет немалую возможность ощутить конкретно-историческую подоплеку поведения такого рода персонажей, социально обусловленную природу их характеров. Этот

...ускользающий от словесной характеристики иррациональный субъект, — делится своими наблюдениями автор, — вдруг представился мне вполне земным существом эпохальной тогда породы, которая посредством лести, оперативности и социально благополучных анкет стремительно, минуя дипломные проверки, достигала номенклатурных “высот” и умело создавала впечатление будто “занимается мироустройством человечества под началом кого-то выше и могущественнее, который с момента появления людей находится в серьезных неладах с их создателем (1, 27).

Но, разумеется, и в этом сугубо реалистическом свете ощущение подмененности, наоборотности и вывернутости построенного мира не исчезает, а представление о Шатаницком как “царе местного Мрака”, носителя “истины с обратной стороны”(1, 28) продолжает углубляться по мере развития романного действия до самого его конца.

Этому номенклатурному деятелю тоталитарной эпохи привычен мир, в котором господствуют “понуждение к благу”, “адское счастье”, “нормальное безумие”. Риторические фигуры остранения, инверсии, оксюморона как нельзя более отвечают алогической сути социальной реальности 30-х годов и при этом воспринимаются не как формальные приемы художественного текста, а как его непосредственные содержательно-смысловые начала. Примечательно, что в диалоге-поединке с о. Матвеем Шатаницкий, склоняя соперника к

подмене божьей истины бесовской забавой, прямо указывает на “оксиморон” как духовно-идеологическую ипостась встречи, структурообразующее начало нового общества:

И нужно вам прибегнуть просто к риторической фигуре под разванием оксиморон, — уговаривает он батюшку, — где сопоставлением понятий явно несовместимых, усиливается воздействие на аудиторию (1, 617).

Автору важно обратить внимание на то, что “всевластные главари утвердившегося режима” втайне видели своего соратника не во Всевышнем, а в его противнике, ориентировались не на небо, а на преисподнюю, что существует нерасторжимая связь между сатанинской программой по выворачиванию истины наизнанку и преобразовательской деятельностью “активистов насильственного счастья” (1, 20). Тотальная инверсия в соединении с социальным оксюморон (“насильственное счастье”!), приобретающим в романе устойчивый характер, создают тот образ “режима”, “системы”, “муравейного множества”, который совмещается лишь с понятием “нечеловеческого” общества. Не случайно в окружении Шатаницкого преобладают человеческие фигуры с “неразборчивым лицом”, “незапоминающимся лицом”, а свиту ближайшего его сподвижника Минотавра тоже составляют люди “почему-то все на одно лицо — секретари, экспедиторы и коменданты” (1, 42).

Впрочем, эта человеческая безликость входит в содержание миростроительной политики оказавшегося у власти человека с “лицом всегубительного Армилия”, возомнившего себя Богом и уверовавшего в свою способность изменить саму натуру людскую, создать новую породу людей, сменить вековую парадигму иерархического общественного устройства на уравнительную, равенство людей перед Богом вывернуть на всеобщее равенство всех перед всеми, накормив всех “похлебкой универсального счастья”. Фигура Сталина занимает особое место в ряду иррациональных и реальных персонажей романа. Как историческое лицо он не вызывает сомнения в своей жизненной достоверности, но по объективному содержанию деятельности он органично воспринимается в сфере действия бесов разного масштаба — от Шатаницкого до Минотавра, как Хозяин эзотерически-инфернального мира.

Слишком многое в замыслах, планах и реальных действиях “нового владыки” предрасполагало к тому, чтобы задуматься над смыслом “церковного предания о так называемых *последних временах* с воцарением тысячекого Антихриста” (1, 410). Немало способствовало восприятию личности Сталина в этом контексте и не-

однократная соотнесенность его с фигурой Великого инквизитора из романа Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы”. Можно сказать, что с появлением Великого инквизитора антихристово-сатанинская, “бесовская” ментальность оказалась прочно связанной с традицией своевольного экспериментирования над человеком, стремлением к революционным потрясениям вопреки естественной логике общественного развития, с иллюзорным упованием на всякого рода социальные “перестройки” по произвольно придуманному плану.

Отсюда ясно, какую роль в обнаружении inferнальной сути правления “непогрешимого властелина” играет мотив вывернутости наизнанку, при этом чаще всего дополнительно увеличивающий свою семантико-эстетическую эффективность путем и скрытой оксюморонности, лексической игры, и всякого рода реминисцентных забав в виде намеков, сопоставлений, аналогий, историко-культурных и литературных отсылок. Вот о. Матвей вспоминает библейский рассказ об Иосифе, мудро растолковавшем египетскому фараону его сновидение о семи тощих и тучных коровах как предвестие семилетнего голода и тем самым спасшем страну от надвигающейся гибели:

— Вот бы и нам такого Осипа, чтобы разъяснял правительству горестные сны наши, — со вздохом сожаления высказалась матушка...

— Осип-то и у нас имеется, да, видать, по грехам нашим ниспосланный с обратным назначением, — начал было Матвей Петрович... (1, 80).

Страх помешал герою выговориться до конца, “высказать во все самоубийственную мыслишку”, но за этой-то недосказанностью и открывается простор для читательских догадок. “Обратное назначение” — это метафора “бесовской, “не-человеческой” власти Осипа-Иосифа, и это, как доказывают исследователи, согласуется с народной традицией восприятия нелюбимого, неугодного, не оправдавшего надежд и чаяний царя как пришедшего в мир Антихриста, как предвестника “последних времен”.<sup>7</sup>

Именно сопричастность с народной традицией восприятия царя-Антихриста стимулирует творческую энергию писателя в области метафорически-сатирической, с постоянным оттенком оксюморонности, номинации “центральной личности переживаемой эпо-

---

<sup>7</sup> Гурьянова Н.С. Крестьянский антимонархический протест в старообрядческой эсхатологической литературе периода позднего феодализма. Новосибирск, 1988; Исупов К.Г. Русский Антихрист: сбывающаяся антиутопия// Антихрист. Антология. М., 1995.

хи". Автор проявляет поразительную изобретательность в использовании фигуры иносказания в разных ее формах — перифразы, эвфемизма и т. д.: Сталин — это "любимый отец всех детей на свете", "величайший человек всех континентов и революций, не говоря уже о временах и народах", "грозннейшее имя эпохи", "наш бессмертный друг и наставник", "главный, как говорится всех времен и племен", "бессонный властелин", "непогрешимый властелин, Вождь, Хозяин" и т. д. и т. п.

Как известно, "социальная практика Антихриста есть прежде всего *переименовывание* и торжество чужих имен над традиционной знаковой реальностью".<sup>8</sup> Появиться самому под чужим именем, и вывернуть наизнанку имя другого — это составляет доминанту сатанинского поведения, и Л. Леонов не упустил удобного случая обыграть этот мотив лжеиминации человека в сцене визита Никанора Шамина к Шатаницкому, с порога заверившего гостя о своей готовности ответно навестить его отца — "достопочтенного Финогея Васильевича":

— Папашу моего зовут наоборот, Васильем Финогеичем, — не преминул поправить Никанор.

— Ах, какая жалость, никак не скажешь по виду...

Въевшаяся в нутро привычка к переименовыванию-переиначиванию-перелицовыванию сказалась здесь как не упущенная возможность бесовской игры с человеком, издевательской ухмылки в его адрес. Однако и сам советский человек не упускает возможности на бесовские козни отреагировать адекватно, вступить в игру с самим Антихристом, на обманную политику ответить обманным чувством. Идя навстречу неискоренимому желанию Иосифа-Осипа именоваться Великим, Главным, Непогрешимым, он вкладывает в его номинацию такую, доведенную до экстагической силы экспрессивность, что не почувствовать ее чрезмерности просто невозможно, а нарушение чувства меры, как известно, характеризует сферу смеха в разных его проявлениях. Присутствие смехового начала в настораживающей изобильности иносказательных определений имени Вождя безусловно: оно проявляется как разоблачительная усмешка, ирония, сарказм, как смех сквозь ненависть и отчуждение от власти, и хочется добавить, что "здесь обнаруживается этологическая сторона смеха, его связь с социо-психологическими структурами, законами группового поведения человека".<sup>9</sup> И здесь же

---

<sup>8</sup> Исупов К. Г. Указ. соч. С. 8.

<sup>9</sup> Хоружий С. С. Указ. соч. С. 14.



выявляется особая природа смеха в романе Л. Леонова, типологически восходящая к тому его роду, когда смешно, но не до смеха, когда смех воздействует на разум и не задает чувство. Смеховая сторона романа неохотно поддается читателю в той же мере, в какой потаенно, прикрито живет в его тексте мотив вывернутости наизнанку.

В творческой концепции Л. Леонова народное восприятие Антихриста органично наслаивается на культурологическую компоненту толкования его сути как неразрывно связанной с подменной божьего равенства по принципу “всего всем”. Именно эта уравниТЕЛЬСКАЯ компонента доминирует в характере сталинской деятельности: в “создании стандартизированного поколения людей”, вскормленного на “похлебке универсального счастья”, видит он верный и безошибочный путь к безграничной власти над миром.

Однако, обманутым в своих ожиданиях оказывается и сам творец тотального обмана. Вывернутая логика всеобщего равенства путем многократных превращений ведет человека к вырождению, самоуничтожению — “самовозгоранию человечины”, в связи с чем эсхатологические страхи начинают терзать и самого Создателя новой жизни. С течением времени главный “алхимик людского блага” вынужден понять ошибочность поставленного эксперимента по выравниванию людей и признать истинность христианского учения, утверждающего равенство людей перед Богом, но не всех со всеми. В критический момент он способен даже наизусть цитировать библейский текст, в частности Евангелие от Иоанна, правда, со ссылкой на комментарий к его Вступлению “семинарского мудреца-эконома”: “...если в начале времени некое магическое *слово* зажгло пламень жизни, то оно же, вывернутое на изнанку, способно и угасить ее”. А далее Сталин сам комментирует “Апокалипсис” Иоанна уже применительно к сути поставленного в стране эксперимента.

Пущенным нами в Октябре в качестве подсобного средства обещанием *всего всем*, — говорит он, — мы взорвали плотину социального неравенства, которая перепадом старшинства испокон веков обеспечивала машину прогресса... (2, 600).

Можно сказать, что мотив вывернутости наизнанку достигает высшей полноты своего звучания именно здесь, в связи с изображением сомнений “кремлевского властелина” в действительности своей доктрины по переустройству мира на основе всеобщего равенства. Именно в этом месте романа появляется точная художественная формулировка мотива, пульсирует его главный нерв, определена его ключевая суть.

Реальная картина сконструированной по “общему плану” жизни, постигаемой лишь “приемом обратной диалектики”(1, 20), вплотную ставит Великого Кормчего перед вопросом “сгодится ли для труда конструктивно вывернутая наизнанку рабочая рукавичка”(2, 622), заставляет размышлять о путях возвращения мира на орбиту естественного развития, к жизни на лицевую сторону: “... если сильные пожирали слабых, то станет ли лучше, если наоборот”(1, 601). Вывернутое наизнанку изначально-первоисходное Слово, метафорически уподобленное вывернутой наизнанку рукавичке, которой оказывается уже не под силу производить конструктивную миростроительную работу, несет коннотацию с “представлениями о вывернутой одежде, как символе нечистой силы”.<sup>10</sup> Собственно, “вывернутая наизнанку рукавичка” предстает как дьявольское ухищрение, как метафора социально-исторического выверта, противоестественной замены одной – исконной парадигмы общественного развития на другую — ложную; того, что дано Богом, на то, что идет от Антихриста, является сатанинским обманом.

Зримое воплощение мотив вывернутости наизнанку находит в соотнесенности образов пирамиды и котлована, о чем уже доводилось писать ранее.<sup>11</sup> Если пирамида вырастает в символ общественной иерархии, предельного социального неравенства, то котлован предстает как разверстая пасть доведенной до крайности идеи социального равенства. Из того, как трактует Л. Леонов идею социалистического равенства, следует, что именно она пройдя в своей практической реализации через длинную череду превращений и трансформаций, грозит миру Апокалипсисом.

И вот, — размышляет старый египтолог Филуметьев, — сменившая древнюю веру и небесный рай социалистическая идея, успешно превратившая прежнюю Россию в обширный котлован под всемирный край братства, замахивается на беспощадный естественный отбор... меж тем как проблема множества заставит ближайших потомков всерьез задуматься о бескровном способе его ужесточения (2, 221).

Котлован и есть вывернутая наизнанку, перевернутая, опрокинутая вглубь земли пирамида, “адская дыра”, “преисподняя”, откуда несет “сернистой паровозной гарью”.

Под властью “свирепых апостолов справедливости” начало обманности, “наоборотности” неуклонно вытесняет природную суть жизни, тотальная подмена жизненных ценностей эрзацами и

---

<sup>10</sup> Зольникова Н.Д. Новейший старообрядческий толковый Апокалипсис // Сургут. Сибирь, Россия. Екатеринбург, 1995. С. 309-310.

<sup>11</sup> Якимова Л.П. Мотив пирамиды и котлована...

суррогатами и становится ее сутью: религия подменяется магией, всеобщим гипнозом, божественное Чудо — фокусом, церковь — цирком: “Выйди теперь площадной фокусник к благоговейно затихшей толпе, она и его наделила бы ореолом мессианства”(1, 213). Читателю становится ясно, почему в творчестве Л. Леонова такое большое место занимает изображение цирковой стихии и почему в образной системе романа так важны образы циркового фокусника Дюрсо и представителя обманного искусства социалистического реализма — режиссера Сорокина.

Достойно читательского удивления то, до какой степени глубоко оказалось заложенным в сознание писателя это ощущение вывернутости мира, в котором довелось прожить столь долгую жизнь, и какую духовную заряженность придает это авторское мироощущение романному повествованию.

При этом, возвращаясь к сделанной в начале статьи оговорке относительно ограниченных возможностей изолированного рассмотрения одного мотива и при том такого, который как бы скрывается в тени других мотивных ситуаций, следует сказать, что даже “держа в уме” всю сложность его отношений с каждым из них, нельзя не ощутить его отдельной, самостоятельной роли в символической концентрированности содержания романа, созданных в нем картин и образов.

*Б.М.Юдалевич*

## **СЮЖЕТНЫЕ МОТИВЫ В РАССКАЗАХ Б.ХАЗАНОВА**

Среди имен писателей так называемой третьей волны эмиграции Борис Хазанов не столь известен, как В. Аксенов, Г. Владимов, В. Максимов и другие мастера ныне возвращенной современной русской прозы. Однако это не умаляет достоинств его произведений, созданных по мнению критиков “большим писателем”<sup>1</sup>, отмеченных “силой и самобытностью художественного дарования”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> *Володин Борис.* Мне посчастливилось // *Химия и жизнь.* 1990. № 7. С. 95. (До вынужденной эмиграции в 1982 году Хазанов работал редактором в этом журнале.)

<sup>2</sup> *Сарнов Бенедикт.* Борис Хазанов // *Искусство кино.* 1989. № 8. С. 20.

Поэтика Б. Хазанова вбирает в себя традицию интеллектуальной прозы XX века с ее философским анализом состояния мира, истории современности. Для хазановских текстов характерны философские отступления, комментарии (повесть “Час короля”<sup>3</sup>), стилизация средневековых теологических трактатов (“Престол славы. Трактат о нищенстве, милосердии и монашеской жизни” в “Хронике N”<sup>4</sup>).

Заметно обращение автора в этой прозе к христианской символике, цитированию библейских и евангельских текстов; в “Хронике N” переосмыслиется притча о воскресении Лазаря, а в “Часе короля” возникают архетипические мотивы, связанные с образом апостола Петра, “привратника и ключаря небесного”.

При этом сюжетное развитие текстов (в том числе и рассказов из сборника “Страх”<sup>5</sup>, других циклов<sup>6</sup>) определяется прежде всего ситуациями драматического существования героев в тяжелейших жизненных реалиях: лагерного барака, оккупационного режима, “бытийной неразрешимости”, всеобщего тоталитарного бесправия, на чужбине.

Подобные сюжетные ситуации прямо или опосредованно связаны с биографией и жизненным опытом Б. Хазанова, бывшего узника ГУЛАГа, “внутреннего эмигранта”, писателя-диссидента, изгнанного из родной страны.<sup>7</sup> Естественно, что традиционные мотивы обретают в этих сюжетных ситуациях своеобразные интерпретации и определенную направленность. Даже нынешнее внешне благополучное проживание писателя в Германии не снимает остроты и болезненности проблем, постоянно ощущаемых русским автором. Не случайно он говорит: “Эмиграция перерубила мою жизнь... Я не могу вернуться в страну, где меня никто не ждет”.<sup>8</sup>

Б. Хазанов приходит к “тургеневскому” выводу, что для него “Истинное отечество — это русский язык”<sup>9</sup>, он — “невидимый град”, который невозможно отнять у художника.

---

<sup>3</sup> Хазанов Борис. Час короля // Химия и жизнь. 1990. № 7-8.

<sup>4</sup> Хазанов Борис. Хроника N. Записки незаконного человека // Октябрь. 1995. № 9.

<sup>5</sup> Хазанов Борис. Страх. Рассказы. М., 1990.

<sup>6</sup> Хазанов Борис. Рассказы // Октябрь. 1996. № 5.

<sup>7</sup> См. об этом подробно: *Основа надежды*. Беседа Леонида Межибовского с Борисом Хазановым // Лит. обозрение. 1991. № 10. С. 40-45; Хазанов Борис. *Exsiliium* // Новый мир. 1994. № 12. С. 144-156.

<sup>8</sup> *Новый мир*. 1994. № 12. С. 156.

<sup>9</sup> Там же.

Один из вариантов эмигрантской судьбы Хазанов представляет в рассказе “Полное собрание сочинений Тучина”<sup>10</sup>, герой которого русский писатель. Структура сюжета рассказа, криминальные мотивы на поверку оказываются своеобразной игрой автора с читателем. Текст Хазанова необычайно психологичен и исследует кризисное состояние души художника, его эскейпизм, момент крушения иллюзий. Внешний динамизм сюжета, “детективная архитектоника”, специфические мотивы нарочито поглощают “скрытый” слой текста о вечной загадке творчества, возможностях художника в альтернативном мире.

И здесь возникают иные сюжетные мотивы, даже диссонирующие с жизнеподобием повествования. Текст рассказа не позволяет вычленить “сюжет в сюжете”, напротив, его неординарность — в сплаве неоднородных сюжетных потоков, их наложении и пересечении.

Особую роль в рассказе приобретает герой-повествователь, некий господин лектор “издательства, где еще не утратили интереса к русским авторам”. (Лектор — alter ego автора: Хазанов, будучи за границей соредактором журнала, сам также опекал русских авторов). Для лектора становится очевидным, что произведения Тучина “обречены на неуспех” в России из-за сложности стиля, отражающего “зыбкий вероятностный мир”. Лектор справедливо предполагает: Тучин симулировал отъезд в Россию, безвестный творец своим бегством, одиночеством, уходом в сочинительство пытается противостоять жестоким жизненным обстоятельствам.

“Зыбкая, ненадежная реальность”, свойственная текстам Тучина, воплощается в рассказе в топос старых, предназначенных на слом кварталов; там на окраине города укрывается писатель. Эта сюжетная параллель разворачивается в метафору трущобного лабиринта, скученных домов, “чахлые садики, пристройки, брандмауэры...” Вновь возникает мотив-символ ущербности, безысходности, уходящей из-под ног почвы.

Понимая слабость бунта героя, Хазанов мастерски приходит ему на помощь, создавая в рассказе вариацию мифологического мотива легенды о Пигмалионе. В контексте мотива бегства художника развивается мотив незнакомки-Галатеи, которую видят в трущобах

---

<sup>10</sup> В фамилии героя угадывается определенное созвучие с набоковским Лужиным. Есть в этих повествованиях и сходство в мотиве “защиты” героев — их бегство от “непоправимого разлада с действительностью”, гибель.

вместе с Тучиным. (Образ таинственной незнакомки, одетой в пальто жены исчезнувшего писателя, значительно запутывает детективную линию сюжета).

Незнакомка — образ виртуальной реальности. Она рождена писательским воображением героя рассказа, но действует как живой персонаж. тем самым автор как бы иллюстрирует литературу будущего, примеряя ее сюжеты и “сценарии”. Но незнакомку оживил Тучин и для него она — Галатея. Амбивалентность этого образа “до предела” используется автором: он загадочно объединяет мифологическую традицию и удивительные возможности “технологии текстоустройства”.<sup>11</sup>

Незнакомка — ангел-хранитель Тучина, архетипически она ближе всего к булгаковской Маргарите. Незнакомка олицетворяет победу Тучина, достигшего пределов художественного совершенства: “он вдохнул жизнь в своих героев и героинь до такой степени, что они вмешались в его собственную жизнь”.<sup>12</sup>

Мифологический мотив обретает в сюжете непредсказуемую развязку: незнакомка-Галатея помогает уйти из жизни своему создателю. Смерть героя становится освобождением для Тучина — ведь “призрачный мир слов” не может быть постоянным укрытием от внешней деструктивности и опасности. Но художник, как известно, продолжается в собственных сочинениях, в добытой им свободе “продублировать свою личность, не копируя ее, не изображая прямо”.<sup>13</sup>

“Полное собрание сочинений Тучина” — и есть нереализованная в действительности, но воплощенная в альтернативном мире творчества жизнь и судьба русского писателя-эмигранта недавних лет.

Примечательно, что в этом “заграничном” рассказе содержится сюжетный эпизод прихода лектора в русское консульство, репродуцирующий мотив страха — неотъемлемый для “советских” текстов Б. Хазанова. В консульстве герой-повествователь вновь погружается в атмосферу подозрительности, насилия, обыска, допросов. Не случайно, что опознавательным знаком мотива страха здесь становятся воспоминания о папках (досье на политических эмигран-

---

<sup>11</sup> Термин взят из статьи Александра Гениса “Русский Борхес”. (См.: *Борхес и реальность* // Новый мир. 1994. № 12. С. 215.)

<sup>12</sup> Хазанов Борис. Рассказы // Октябрь. 1996. № 5. С. 76.

<sup>13</sup> *Основа надежды...* С. 45.



тов) с надписью “ХВ” — хранить вечно. “ХВ” расшифровывается изгнанниками как “Христос воскрес”: явная символика мученичества, хотя и не лишенная едкой иронии в отношении к власти.

Мотив страха героя за свое существование в условиях тоталитарного общества доминирует в рассказе Б. Хазанова “Страх”. В тексте особый настрой этому мотиву придают реминисценции и цитаты из романа немецкого писателя-антифашиста Г. Фаллады. Хазановскому герою, московскому студенту, видится сцена допроса в гестапо:

...посадят тебя на табуретку, а прямо перед тобой поставят рефлектор страшной силы, и ты будешь все время смотреть на него и изнемогать от жары и нестерпимого света. И при этом они будут непрерывно допрашивать тебя, они будут меняться, но тебя никто не сменит, как бы ты ни был измучен. А когда ты упадешь ... они поднимут тебя пинками и ударами...<sup>14</sup>

На эти видения накладываются небывалая июльская жара (“стоял июль 1948 года — безумное, смертоносное лето”), непривычная пустота коммунальной квартиры и неожиданный телефонный звонок (“он надрывался, как плачущее дитя...”).

Мотив страха, намеченный в сюжетной экспозиции аномальными предчувствиями героя, почти мистическими знаками беды, становится сквозным в тексте, определяет кульминацию свидания студента с любимой девушкой.

В телефонном звонке девушки, в приглашении на свидание просматривается также тревожная неожиданность, знаковая случайность. Приглашение нарушает жестокую регламентированность тоталитарного общества: герои принадлежат разным социальным кругам.

Жизнь ее была эфирна и таинственна. После лекций, легко сбега в толпе подруг по старой парадной лестнице аудиторного корпуса, Светлана — назову ее этим именем, модным в те годы, — исчезала в недоступном для меня мире, полном света и музыки... Не питала ко мне слишком теплых чувств... Думаю, что она забывала обо мне начисто, как только я исчезал у нее из виду...<sup>15</sup>

Радость редкого свидания, переполняющая Леонида, сменяется муками страха: герой узнает, что арестован накануне отец девушки, влиятельный функционер, “крупный чиновник”. Девушка пытается мужественно смягчить испуг героя; бывший благополучный мир подсказывает ей сказочную символику: двое, арестовавших ее

---

<sup>14</sup> Хазанов Борис. Страх. С. 7.

<sup>15</sup> Там же. С. 6.

отца, предстают в диалоге с героем — котом и лисой. Мотив страха бирает в себя трагикомический оттенок:

“Кот и лиса, — повторила Светлана. — Ты что забыл? В масках, с громадными пистолетами, расширяющимися на концах. В болотистой тине, ха-ха-ха?”<sup>16</sup>

Но в переживаниях героев страх усиливается, разрастается, приобретает катастрофическую опасность — “знакомство с семьей врага народа”.

Зловещая абсурдность происходящего вновь порождает видения: лицо комиссара тайной политической полиции, “человека, сгорбленного на стуле, тени в фуражках и струю слепящего света...”, значок с профилем Отца народов, закрытые наглухо вагоны, солдаты у колес...

Страх вызывает ассоциации мотива пути и мотива бездомья. Герой видит себя ссыльным, лишенным права жить в столице (“... во всей России для нас существовала только Москва. Она одна казалась родиной и единственным местом, пригодным для жилья”), ему мерещится заснеженная степь, тайга, “тоскливые деревни”.

Страх проникает и в трепетность отношений, близость героев, воплощается в метафору “сиротливых детей”, окруженных враждебным и жестоким миром. В мотиве страха возникает фольклорный символ: темный лес, на берегу ручья — беззащитные сестричка Аленушка и братец Иванушка. Страх соединяет героев, подталкивает их друг к другу, но и коверкает искренность чувств; герой своей трусостью унижает девушку, оскорбляет, делает ее равнодушной. Символика этой разрушенной любви — “голый, мерзкий диван”, оплывший на огне громадный никелированный чайник-уродец, задохшие галеты.

Страх разъединяет героев; мотив одиночества драматично заявляет о себе в судьбе героини.

Никто, конечно, не узнает — ни мама, никто. Да и какое это имеет значение?... Знаешь, Леня, — она посмотрела на меня сильно заблестевшим взглядом, и я заметил, что губы у нее вздрагивают, — я ни о чем не жалею. С тобой, так с тобой — не все ли равно...

Среди знаков мотива страха в тексте обозначается эвфемизм — чума (“В нашем доме чума”, — говорит Светлана герою).<sup>17</sup> За

---

<sup>16</sup> Там же. С. 12.

<sup>17</sup> В рассказе Б. Хазанова несомненно используется название философского романа А. Камю “Чума”. С. Великовский приводит слова Камю: “С помощью чумы я хочу передать обстановку удушья, от которого мы страдали, атмосферу опасности

ним скрываются не только повальные аресты в стране, репрессии, но и состояние людей, зараженных страхом, доношением, предательством, отравленных “заговором молчания”. Вот почему в тексте содержатся реминисценции и цитаты из романа Г. Фаллады, рисующего подобную обстановку в нацистской Германии.

В мотив страха органично входит и предательство героя:

Для меня теперь каждая минута, проведенная со Светланой, делала положение все более непоправимым. Ей-то нечего терять, а у меня оставался шанс...

Мотив страха трансформируется в мотив бегства героя: боясь ареста, он, прячась, ночью пробирается на вокзал, укрывается в поезде, увозящем его подальше от опасной любви, зараженного “чумой” дома, города-ловушки.

Анатомия страха становится овеществленной, озвученной, визуальной. Страх воплощается в черном автомобиле с “пленниками”, несущемуся по пустынным улицам огромного спящего города, пересекающем известную площадь. (“Во дворе, за закрытыми наглухо чугунными воротами, пленников выводили из машин, зажав им ладонью глаза.”) Страх гнездится в сумрачных домах, топоте спешащих сзади шагов, “в шуме водопада”, смывающего уничтоженные рукописи “дивных замыслов, неиспользованных сравнений, метафор, эпитетов.”

Мотив страха порождает и определенную символику в зрительном восприятии героя: луч, не знающий преград, проходящий сквозь стены, раскрытый люк, змея “вся белая, с глазами из алебастра”. Змея не раз появляется перед глазами героя.

Как утверждается в “Словаре символов” Х.Э. Керлота, со ссылкой на Юнга, “... в психологическом смысле змея является симптомом страдания, т. е. симптомом реактивации его разрушительных возможностей”.<sup>18</sup>

В этом же ряду образ-символ бронтозавра, с трудом приподнявшегося на передних лапах. Бронтозавр внешне схож с поверженным русскими богатырями Змеем Горынычем. Но здесь возникает иная символика, перекликающаяся с фольклорной образностью. Гигантское ископаемое олицетворяет в тексте большую страну, “доисторичность” утвердившейся в ней системы, ее немощь и одновременно агрессивность. Можно предположить, что в

---

и изгнания, в которой мы жили тогда...” (Великовский С. Грани “несчастливого сознания”. М., 1973. С. 107.) А. Камю говорит о годах оккупации Франции нацистами.

<sup>18</sup> Керлот Х.Э. Словарь символов. М., 1994. С. 213.

“подтексте” этого образа-символа содержится оппозиция: слава/бесславие — мощная героическая древняя Русь/измотанная, слабая земля русская, спустя много веков.

В этом образе-символе сказывается не только воспаленное восприятие героя, ожидающего расправы над собою, но и авторская оценка “огромной, и страшной, и беспомощной вместе” тогдашней родины. (Вспомним при этом запрещенную в то время пьесу-сказку Е. Шварца “Дракон”, гротесковый памфлет на бессилие и раболепие народа, раздавленного диктатурой.)

Семантическое разнообразие мотива страха, как ни парадоксально, не находит в рассказе выражения в снах. Традиционный мотив сна с богатейшей психологической символикой отсутствует; более того, автор не прибегает и к “новосну”, характерному для анти-тоталитарных утопий, а также используемому и в других жанрах. В “новосне” герои подвергаются насильственному, контролируемому сновидению, сон “национализируется”, над ним совершается известная операция “промывания мозгов”. Как отмечает А. Жолковский “почти одновременное обращение ряда разных писателей XX века к мотиву навязывания снов неудивительно — тема носилась в воздухе. И это была типичная **НОВАЯ ТЕМА**, ничего подобного литература прошлого столетия не знала”.<sup>19</sup>

В тексте Б. Хазанова явь воссоздается как кошмарный сон, мотив страха разнообразно функционирует именно в этом направлении. Любовь героя предстает как спасительная, но безнадежная попытка “заказывания” сна; его же рефлексии, галлюцинации — результат постоянного манипулирования режимом психикой “кроликов”, тотального воздействия на жертв.

Это непрерывно длящееся самоутверждение режима, жизнь — молебен, неустанный славословие, в сердцевине которого — страх...

Сюжетообразующая роль мотива страха в тексте Б. Хазанова, позволяющая продемонстрировать архетипические возможности этого мотива, его функциональную связь с другими алломотивами, значительна и разнообразна.

Мотив страха почти не присутствует в рассказе Б. Хазанова “взгляни в глаза мои суровые”, хотя герой его — старый заключенный, лагерный банщик. Страх в лагере — каждодневная данность, ад неволи формирует особый человеческий тип, характеристику которого дал А. Солженицын в главе “Зэки как нация” “Архипелага

---

<sup>19</sup> Жолковский А. К. Блуждающие сны и другие работы. М., 1994. С. 188.

ГУЛАГ”<sup>20</sup>, о лагерном существовании говорил в своей публицистике и В. Шаламов, автор уникальных колымских рассказов, — “Автор “КР” считает лагерь отрицательным опытом для человека — с первого до последнего часа. Человек не должен даже слышать о нем”.<sup>21</sup> Эти точки зрения позволяют точнее определить мотивы рассказа Б. Хазанова, совмещающего различные оценки в лагерной теме.

Мотив страдания становится ведущим сюжетным мотивом рассказа. Образ банщика обретает черты страдающего праведника Иова. В мире лагерного насилия судьба бесконечно испытывает героя. На долю героя, в пошлом крестьянина, выпадает не только советский лагерь, но и немецкий плен, американский лагерь для перемещенных лиц.

...Старик называл лагерфюрера начальником лагпункта, а шталаг путал с Чурлагом — получалось так, словно не было никакого перерыва, никакого просвета.<sup>22</sup>

В жизни старика Набиркина (фамилия героя явно акцентирует слово “бирка”; учитывая положение подневольного бирка превращается в клеймо, тавро, которым метят преступников, скот) воплощается один из эзковских законов: “кто однажды отведал баланды — будет жрать ее снова.”

Мотив страдания сюжетно организует выразительный психологический эпизод “обслуживания” банщиком “великого князя” — начальника лагпункта. Удивительно истово исполняет старик тяжелую для него унижительную работу. В тексте возникает “монтажный кадр”, построенный на приеме антитезы: “толстое и до глаз налитое кровью тело начальника”, мелькают руки с веником, “кривая и тощая спина” ээка, “на которой безостановочно двигались оттопыренные лопатки”.

Набиркину важно сохранить “должность” банщика — по статусу она позволяет ему быть бесконвойным. Тем более, что старика одолевают болезни, ему не выдержать на лесоповале: “...кашель, словно разбуженный осьминог, ожил и зашевелился на дне его легких.” (“И взял Иов черепок, чтобы соскребать с себя гной и сел среди пепла.”<sup>23</sup>)

---

<sup>20</sup> Солженицын А. Архипелаг ГУЛАГ. М., 1989. Т.2. С. 461-491.

<sup>21</sup> Шаламов В. Левый берег. М., 1989. С. 547.

<sup>22</sup> Хазанов Б. Взгляни в мои глаза // Страх. С.30.

<sup>23</sup> Цит. по: Мифологический словарь: В 2 тт. М., 1980. Т. 1. С.533.

Длительность лет, проведенных героем за колючей проволокой, выучка на битье, дрессировка рождает метафору “ученая собака”. Покорная собака — неперменный атрибут хозяйского двора, вплоть до монаршего. В банный день Набиркину вменялось находиться в свите начальств, состоять при выходе “августейшей царствующей четы”: начлагеря со своей наложницей — почти девочка, взятая из ближайшей деревни. (Образ девушки периферийный в тексте, но не случайный для повествования о насилии над личностью.)

Мотив страдания принимает трагикомический поворот, карнавальную окраску, когда Набиркин с тазом и веником замыкает торжественное шествие гуськом лагерного начальства.

Но самое важное начальство — уполномоченного ведомства “стоящего в стороне от всех и над всеми” — страдалец зэк не видит и имя его не произносит. Уполномоченный, сидящий в кабинете за двойной дерматиновой дверью, табуирован, как непронизосимое вслух имя бога Яхве, с согласия которого сатана мучает Иова.

Банщик — фигура для лагеря маргинальная: старик работает на воле, а обитает в зоне. На воле его порабощает начальство, за проволокой он попадает под власть уголовников. Мотив дороги обозначается в проходе по зоне, пока герой с воли добредает до последнего барака. Дорога символизирует новые мучения героя.

Мир уголовников — зеркальное отражение иерархии гулаговских бонз. Пахан блатных — “генерал”, как именует он себя, организует свой “императорский” двор — многочисленная “шобла” подчиненных воров, выделяется “официальный супруг”. Пахан на троне, койке, застеленной тремя одеялами, вершит суд.

Страданиям старика кажется нет предела. В растерзанной жертве он узнает бывшего лейтенанта, выручившего его из смертельной опасности. Старик восходит на Голгофу, пытаясь уговорить “генерала” не добивать свою жертву: силой любви к ближнему он вымаливает спасение своего умирающего товарища.

Мотив страдания развивается в тексте, постоянно сплетаясь с мотивом насилия. Насилие уголовников венчается ритуальной пляской, цифирным запоем с инфернальными видениями. Символ инферральности — лунный круг, проступивший над лагерным небом. Автор понимает, что его герой оброс “с ног до головы крысиной шерстью концлагеря”, но в страданиях банщика он видит несокрушимый праведнический дух.

Тексты Б. Хазанова всегда пронизаны христианским мироощущением. Как признается сам автор, он из тех писателей, что не только выполняют свою “собственную, художественную задачу”, но и писатель, который “рефлектирует над собственной литературой”.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> Б. Сарнов — Б. Хазанов. Есть ли будущее у русской литературы? // Вопросы литературы, 1995. Вып. 3. С. 126.



*Т.Л.Рыбальченко*

## **МОТИВ ФОТОГРАФИИ В ПРОЗЕ А.БИТОВА**

Искусство с древнейших времен разгадывает различные способы отражения реальности (зеркало, сон, образы, созданные человеком: графическое, живописное, скульптурное изображение) как метафору искусства, как модель гносеологического процесса и как модель самой реальности, знак ее многослойности, которая “проявляется” в разных формах отражений. Хотя таинственность, магическая сила сверхвидения, прорыва сквозь непосредственный чувственный контакт с реальностью обретала негативную, отрицательную семантику (прорыв в ирреальность влек за собой расплату), все же доминировала позитивная семантика в образах зеркала, портрета, сна: вход в другую культуру, другое пространство расширял кругозор человека, приближал его к истине. Искусство XX века ввело и подвергло эстетической рефлексии новые средства коммуникации и отражения мира: фотография, кино, телевидение, создающие пресловутую “виртуальную реальность”, приведшую к “коммуникативному безумию”, по выражению Е. Бодрийера. Эпоха “теле-”связей, связей “через”, “помимо” естественных, связей, подменяющих и объект отражения, и субъекта отражения, подменяющих образ его замещающей эмблемой — симулякром. Образы-отражения современной культуры тиражируются, заменяя реальные прототипы, в то время как зеркальные отражения, например, возникают лишь с появлением субъекта, возможны только при субъективном акте взглядывания в объективную реальность (тем более эта диалогическая связь выявлена в создании портрета, т.е. в производстве искусства). Достаточно рано современные способы отражения обретают обобщающую негативную семантику, символизируя чер-

ты новой культуры и искусства ("Камера обскура" В. Набокова, "Вор" Л. Леонова с образом черношляпого фотографа, дьявола-разночинца). Образы прошлого, казалось бы; хранящие его, но, с другой стороны, уводящие от данного бытия, разрушающие это бытие, — вот устойчивое значение фотографии в литературе второй половины XX века. О манящей киношной квазиреальности заговорила "молодая проза" в годы оттепели (В. Аксёнов, А. Битов), "Квази" названа повесть В. Маканина 90-х годов. В прозе А. Битова тема кино, фотографии устойчиво присутствует и как деталь реальности, как отражение вещно-предметного мира современности, и как метафора современного искусства, современной цивилизации, подменившей реальность ее символами, а субъективный акт диалога в навязываемый, тиражируемый, безличностный контакт с замещенным миром.

В ранней прозе А. Битова чаще реальность соотносится с кинообразом ("Такое долгое детство", "Пенелопа"), что объясняется трактовкой кино как ложной псевдореальности, подвижной симуляции реальности, которая в сознании современного человека обретает значимость более ценностной, достойной подражания. Не случайно именно американские ковбойские фильмы завораживают инфантильного героя ранней прозы, заставляя его следовать имиджу супермена. Интересно, что зеркальное отражение (в витрине современных магазинов хотя бы) возвращает героя в реальность, показывает несоответствие "образцу".

Роман "Пушкинский дом", создавая образ современной культуры, выдвигает на первый план символ музея, т.е. овеществленной культуры, вырванной из живой жизни, умертвленной и только потому хранимой. Другим знаком современной культуры становится фотография: в отличие от кино — это статичный образ прошлого, создающий иллюзию знания о прошлом, как кадры из фильма Эйзенштейна стали замещением реальной революции, растиражированы как фотографии взятия Зимнего.

Другое значение фотографии как символа современной культуры — запечатление не целого, а фрагмента реальности. (В раздробленном на кусочки мире человек входит в каждый кусочек, как в мир", как в кадр, в рамку фотографии; целого мира он не видит, в отличие от классической культуры: "Пушкин не знал такой пристальности, он стоял на свету и на просторе.")<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Битов А. Пушкинский дом. М.: Известия, 1990. С. 235. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

Третье значение фотографии вытекает из ее свойства закреплять устойчивый ракурс видения, стереотип: иллюзии реальности однозначной, закреплённой как “картинка с внутренней стороны лба”, мешающая видеть свободно, искать ракурс. Наконец, еще одно свойство фотографии становится в романе проявлением современного способа отношения с реальностью: фотография выявляет, “проявляет” типическое в объекте, уподобляет человека типажу. Не случайно все фотографии, которые рассматривает Лева, отпечатывают следы времени, ауру эпохи. Даже лица деда, дяди Мити — духовно свободных людей — несут знания о времени, а не об их индивидуальностях.

Индивидуальное проявится в слове, в прозе этих последних представителей эпохи, предшествовавшей современной цивилизации. Фотография фиксирует взгляд объекта изображения в объектив, лицо, повернутое к времени, к внешней среде, своеобразную социальную маску. Тем более персонажи советской, постсоветской эпохи фиксируют на своих фотоизображениях масочность, ролевой тип взаимоотношений с реальностью. На фотографии 20-х годов отец имитирует есенинскую фотографию, в и 40-е годы он похож на фотографию журнала “Здоровье”.

Фотография не помогает узнать реального человека: отталкиваясь от известной ситуации романа “Идиот”, современный Лев Николаевич (Одоевцев) пытается по фотографии распознать другого: и свою Фаину, и деда, и отца Альбины, но при встрече не узнает в реальном человеке того, что будто бы зафиксирован подлинно на фотографии. Сущность человека текуча, и фотография лишает понимания, то есть угадывания экзистенциальной сущности человека, его поведения в меняющихся ситуациях; но своей очевидностью фотография создает ложное ощущение понимания, даже знания о другом, и диалогические отношения исчезают, остается дискретное, фрагментарное знание, которое принимается за полное, становится шаблоном псевдознания, а в результате мешает встрече с реальностью. Так, неузнавание деда объясняется силой штампованного, стереотипного представления Левы об ученом.

Фотография в романе воплощает механистический, тиражированный извне способ видения мира с помощью трафаретов знаний, представлений, “картинки”, наклеенной на внутреннюю сторону лба. Дед Одоевцев объясняет это силой воспитания, делающей знания о реальности очевиднее самой реальности, а в результате приводящей к дезориентации человека в новой, незнакомой, необъ-

ясненной действительности. Битов показывает, что свойства симулякра может обретать и немеханистическое искусство, например, портреты академиков в камилавках, навсегда создавшие стереотипный образ ученого в массовом сознании. Тем не менее картина художника, пусть даже в репродукции, у Битова лишается стандартизирующего воздействия на сознание. Так, сопоставление женского образа у Гирландайо и реальной Альбины не приводит к отождествлению, не подавляет сознание Левы: он сомневается в похожести Альбины, хотя увиденное дядей Митей сходство позволяет Леве снисходительно обратить внимание на женщину не в его вкусе.

Зависимость от образца гораздо меньшая, чем то присуще фотографии. Упомянем и о том, что живые формы отражения — зеркальное отражение, отражение во взгляде другого — в романе трактуются как момент прозрения, прикосновения к истине. Битов часто использует подобный момент живого рождающегося, не по стереотипу развивающегося контакта человека с “другим”: отец (напомним, похожий на негатив фотографии журнала “Здоровье”) отразился в маме: “незнакомым Леве смущением, слабой улыбкой, тем, как в одну секунду помолодела и выстарилась она на глазах...” (с. 16). В этом миге отношений, уловленном неготовым, необученным, незадачным сознанием, герой открывает новое знание об отце, матери, т.е. о другом, одновременно сопоставляя с другим себя, т.е. узнавая себя, а не примеривая на себя чужой облик. Авторский комментарий выводит эту сценку в ранг психологического общения: “Как мгновенно, однако, отражается в нас, бессловно и неосознанно, жизнь чужой, чьей-то, тайной любви — мы спотыкаемся о погребенную свою, смущаемые чужим блеском...” Истинное отражение субъективно, активно, свободно (“неосознанно”), целостно, хотя и мгновенно, ибо в текучей жизни ситуация познания меняется неостановимо.

Обоим стало прозрачно и трепетно-спокойно, как дыхание в зеркале. Потом дыхание испарилось, зеркало повечерело, все потускнело.

Мотив вглядывания в зеркало, в отличие от мотива фотографии, в романе фиксирует ситуации самопознания: таковы постоянные отражения в зеркале Левы, хотя он сводит момент вглядывания в себя к сопоставлению с образцом: похож/непохож, но зеркало всегда фиксирует непохожесть, т.е. не типажирует, а индивидуализирует субъекта. Зеркало дяди Мити — старое, в стиле модерн, — и зеркальце, торчавшее над тазом для умывания, — это знаки двух ликов персонажа: внутренний, для себя, и внешний, для других,

столь же самобытный, но сделанный как маска от зрителей, как тщательно подогнанный костюм дяди Мити, костюм джентльмена.

Если в романе “Пушкинский дом” мотив фотографии занимал факультативное положение, то в книге “Преподаватель симметрии” этот мотив вырастает в центральный образ-метафору и реализуется в стержневой сюжетной ситуации новелл “Вид неба Трои” и “Фотография Пушкина”. Два аспекта проблематики воплощены в мотиве фотографии: экзистенциальный аспект: искусство и жизнь, роль культуры в духовной ориентации человека в мире — и культур-философский аспект: жизнь культуры, способы ее закрепления, мифологизация культуры. В экспериментальных ситуациях названных новелл из “Преподавателя симметрии” проявляется негативная сторона современного типа культуры: во-первых, опасность подмены реальности ее символами, искусством в индивидуальном существовании человека, возможность неорганичного, несвободного существования в реальности; во-вторых, опасность внешнего восприятия культуры несвободным сознанием, фетишизация культуры, придание ей статуса музейного, неактуализуемого мира, когда культура перестанет быть средством самоопределения человека в “сейчас”, в живой жизни.

В новелле “Вид неба Трои” очевидна ориентация на романтическую традицию мистификации искусства, вместе с тем Битов полемизирует с Гоголем, Уайльдом и другими в трактовке сверхчеловеческой силы искусства побеждать время, быть пророчеством о будущем и хранить прошлое, материализуя сущность прожитой жизни человека. Следы литературной традиции обнажены в исходной ситуации: встреча писателя (Урбино Ваноски) с дьяволом, показывающим фотографии из прошлого (вид неба Трои времен Троянской войны, например), из будущего главного героя. Явление дьявола в облике обывателя (“И глаза у него были голубые-голубые — совсем не угли. И лысина — словно специально, чтобы подчеркнуть отсутствие рогов... Толстый. Толстый не внушает подозрения — это народное чувство.”)<sup>2</sup>, с портфелем фотографий придает всей внешне фантастической ситуации значение не инфернальное, а проданное, массовидное. Дьявол выступает в роли клерка, хранящего следы, материализованные отражения прошлого и будущего, сам он не наделяет героя никакой силой: ни силой творческой, ни силой изменения жизни.

---

<sup>2</sup> Битов А. Человек в пейзаже. М.: Советский писатель, 1988. С. 318. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием страниц.

Фотография символизирует тип современной культуры с ее фиксацией фрагментов реальности (отражательностью вместо познания, диалога). Дьявольская сущность фотографии — в ее способности быть похожей на жизнь, хотя похожесть эта внешняя: фотография неба Трои удивительно совпала с видом из окна каморки, где живет Ваноски: рама окна ограничила кусок неба с облаком в углу. Но парадокс современной культуры заключается в том, что даже временное жизнеподобие превращается в абстракцию, обобщение, схему, накладываемую на реальность, делающую реальность вторичной, в конечном счете, губящую реальность. Писатель-модернист, прошедший искус современного искусства, старый Ваноски высказывает приговор современному искусству.

...Отвлечение, образ, метафора своим удалением кажется (вам) приближением к истине, в то время как реальность, окружавшая нас, — бессмысленной, засоренной чем-то лишним, как бы недостаточно обобщенной и абстрактной и в виду этого не истинной. Все наоборот. Вы теперь насильники реальности. Практиканты прогресса (с. 317).

Механизм подмены квазиподлинности (“так было”) разрушением реальности, парадокс современной теле-культуры демонстрируется фабулой новеллы.

Архетипическая основа сюжета — договор с дьяволом — трансформирован Битовым: нет собственно договора, дьявол показывает фотографию героя из будущего, обидевшись на высокомерное недоверие Ваноски, усомнившегося, что дьявол знает, кто такой Ваноски; фотография из будущего ничего не обещает Ваноски, на ней лишь запечатлена встреча с женщиной, дьявол не называет даже точного времени встречи; наконец, женщина на фотографии не может быть воплощением идеала (“моль”, “халда”, “рыба” — оценил ее Ваноски). Но на фотографии запечатлелось его собственное потрясение от этой встречи, и Ваноски это свидетельство из будущего трактует символически — как судьбу, как цель жизни — и бросается в погоню за Еленой, как он назвал женщину на фотографии. С помощью фотографии герой заглянул в будущее, интерпретировал его значимость и сам подчинил свое “сейчас” образу из другой реальности. Поиск Елены оказался сопряжен с изменой реальной любви (“необсуждаемой”, дарованной, “неотвлеченной” любви реальной женщины, Дики); с любовными романами с женщинами, принимаемыми за Елену: с отражением, повторением, тиражированием Елены; с переводом жизни в текст, с написанием романа о поисках любви.

Жизнь подчинилась образу ("Обнимешь живую женщину — а это образ, потянешься к Богу — а это слова...").

После всех утрат, после смерти Дики фотография и жизнь совпали — на миг Ваноски случайно увидел кадр встречи: ее, отраженной в витрине магазина, и себя, потрясенного этим совпадением. Сила потрясения была вызвана не самой женщиной, а суммой всех прожитых утрат, опыта, совершенно не соотносимого с на миг совпавшей женщиной. Случайное совпадение в кадре было принято за истину, и образ-ничто, образ-симулякр разрушил полноту реальности. Эпилог этого сюжета программный: Ваноски бросает искусство, восстанавливает в сознании приоритет реальности, но жизнь уже прожита.

Налет морализирования, притчевой дидактики, несомненно, присутствует в сюжете этой новеллы, но он мотивирован рождающимся экзистенциальным опытом героя, прозрением этики любви к реальности.

Я мог победить этого, с портфелем и фотографией, и это — как в сказке: только любовью. Да прогони я его сразу или не придай значения этой подделке... ведь это же была подделка! А я подделал под нее жизнь свою?.. (с. 343-344)

Важно, что ложность знания, даваемого фотографией, раскрыта в самом начале, зафиксирована сознанием Ваноски, но это машинальное, естественное недоверие снимается иллюзией подлинности. В перебираемых дьяволом фотографиях Ваноски удивил

...редкий набор неумелостей: то клиент без головы, зато в рыцарских доспехах, то одна рука со стаканом, то куст с одной размазанной ветвью, словно хотели снять птичку, а она улетела (с. 320).

Даны родовые свойства фотографии, визуального искусства и искусства вообще: фрагментарность, статичность, случайность и поэтому незначимость при иллюзии точного свидетельства, дробление жизни, ее убийство и потому сохранение. Грязь под копытами войск Александра Македонского; волны, сомкнувшиеся над Титаником; облака, проплывшие над Гомером, ящик с головой Марии Стюарт должны свидетельствовать о жизни без жизни: без головы Марии, без Гомера, без Титаника, без птички. Границы фотографии — это границы нашего видения мира во времени и пространстве. Примечательна фотография Шекспира "усталого после спектакля".

На фотографии стоял фаянсовый таз с отбитым краешком... из него торчали две нормальные голые ноги, не то кривоватых, не то криво туда поставленных, один палец высунулся так, как, когда там, в тазу, ими шевелят...

Точная фиксация фрагмента становится условием мифологизации образа без знания, пустого, но более прочно замещающего



отраженную реальность в сознании (эмблема реальности заменяет реальность, потому что доступна, удобна несправляющемуся с жизнью сознанию).

Вот почему мотив фотографии обретает семантику убийственного отражения. Портрет современного художника на фотографии: с наполовину закрытым лицом — объектив камеры закрывает его, напоминая “фантастическое оружие с дулом наподобие ружья”. Свое изображение из будущего (“смытое”, т.е. расфокусированное, а с другой стороны, — снятое от живого) сравнивает Ваноски с лицом Медузы, “когда она узрела собственное отражение”. Здесь важен перенос свойств Медузы на Персея; Персей, человек, художник, обретая орудие отражения, уподобляется смертоносной силе. Уже сказано, что идею смертоносности образа, созданного для сохранения реальности, но губящего эту реальность, доказывает фабула.

Добавим к сказанному то, что Битов опирается на одну из нечасто используемых версий мифа о Елене: от Менелая с Парисом в Троию бежала не сама Елена, а ее призрак. Потому и Троянская война, трагедии многих вызваны погоней за призраком. Именно этот вариант повторяет современный Парис — Ваноски, стремясь к встрече с заведомо не-Еленой.

Нет, не ее неопикуемая, а вернее, так и не описанная, не написанная красота волновала и волнует поэтов — а сам акт ее существования, что она была. Война была, но была ли Елена ее причиной? А была ли сама Елена? Поэты любят не Елену, а причину в ней. Потому-то и можно до бесконечности вызывать ее образ, что ее самой и не было (с. 324).

Важнейшая для Битова проблема реальности и текста решаетея как приоритет реальности в ее неуловимости, ненормативности; лишь слово может быть познанием реальности изнутри, потому что слово соответствует текучести жизни, слово бессильно закрепить внешний вид и потому не навязывает его как подлинность, слово фиксирует отношение не к фрагменту, а к целостности мира, меняющейся, не ограниченной. Гомер был слеп, но слепота дала ему возможность рассказать о плавании Одиссея, об одиссее человеческой жизни, потому Гомер ближе к реальности, чем фотография “Вид неба Трои”, ибо он указывал на меняющийся вещный мир, мир отношений; он не стремился победить время, писал о прошлом, зная обреченность человека на границы познания, и он был органичнее современного искусства.

Открывая преимущества слова, Битов развенчивает и миф о слове, о его воскрешающей силе. Имя реальной женщины, лю-

бившей Ваноски, — Эвридика — отсылает к мифу об Орфее. Миф этот еще раз воплощает идею Битова об опасности закрепленных, статичных (и архетипизированных!) способов познания: как известно, Орфей своим пением (т.е. музыкой и словом) выводит Эвридику из ада, но своим нетерпением, желанием убедиться, визуальнo закрепить знание он снова возвращает ее в ад. Так и в судьбе Ваноски, слово закрепило его неоцененное счастье с Дикой, но не спасло ее, не защитило “сейчас” от ожидания будущего.

Рассказ “Фотография Пушкина” в центр ставит проблему мифологизации культуры и формирования тотально несвободного окультуренного человека, а именно: человека знающего, но не живущего, не способного к самостоятельной реакции на окружающий мир, кроме того, подменившего реальность ее симулякрами с помощью новейших телесвязей. Законы мышления, навязываемые культурой, становятся экзистенциальной проблемой, осложняют как связь с реальностью, так и диалог с культурой, хранящей духовный опыт прошлого. Битов создает три духовных ситуации автора (в отличие от “Вида неба Трои”, в этой новелле автор — объект познания, лирический герой). Центральная ситуация — синхронное существование автора в реальности, две других представляют выход из ситуации “сейчас”, отстранение автора, возникновение “другого”, персонажа из будущего (Игорь Одоевцев), совершающего путешествие в пушкинскую эпоху. Автор спасается в деревне от современной цивилизации.

...потому что там, откуда я, уже никакой вещи не сделаешь из-за связи с миром, не с делом, а со всем миром, с телемиром; -фоном и -визором. Деталь там живая не водится (с. 451).

Пространство и время побеждены цивилизацией — деревня без жителей, человек вытеснен механизмами. В деревне, как в пушкинские времена.

...нет всех этих кишочек, трубочек и проводничков, гарантирующих нам жизнеобеспечение: воздух, тепло, свет, связь, информацию.. как умирающий в реанимации — отключи проводки, и где ты, человек? (с. 449)

Человек оказался в ситуации абсолютной несамостоятельности. Живое восприятие, к которому бежит герой-повествователь, даже в своей фрагментарности не закреплено, разомкнуто. Живой вид из окна, ограниченный рамой, приближающий к привычному “пейзажу” на картине, разрушает статичность восприятия.

Ни живопись и ни фото — никак этого не отобразить, что в эту рамку для меня вставлено кем-то... Не фотографируешь так, чтобы и рама окошка, как рама картины, и муха ползла по картине, а на переднем плане столб... Стояло отвернуться

это записать, как .. улетела муха... осталась одна собачка, которой до того, надо сказать, не было. Мирный пейзаж, столь утешающий своей вечностью! Где ты? Какое бешеное время свистит в нем! (с. 420)

Живой контакт с бытием ситуативен, с одной стороны, не закреплён во времени и пространстве (позвали на обед — и “пейзаж пропал. Пейзаж закрыт на обед”); с другой стороны, он сохраняет в изменчивости прошлое (семнадцать лет назад видел подобное из этого окна автор, испытал подобное состояние). Поэтому живое видение мира свободно, в нём субъект и объект не закреплены друг относительно друга и понимание предстаёт неотделимым от проживания жизни. В “чистом” понимании, закреплённом, сфотографированном, происходит отделение субъекта от бытия, достигается отчетливость, но образ перестаёт быть экзистенциально значимым, он уже не соответствует реальности и бессмыслен для самоопределения в этой реальности.

Искусство, превращаемое в отражение жизни, выполняет экзистенциальную задачу: преодолеть смертность фрагментов бытия.

...отпечаток этого мгновения навсегда обозначит, что мгновение это прошло, но утешит попавших в кадр тем, что оно будто бы было (с. 423).

Здесь и коренится, по Битову, опасность мифологизации культуры, подменяющей жизнь. Метафора культуры как музея подлинных, но не нужных в “сейчас” знаков, неполно и неверно свидетельствующих о прошлой жизни, реализована в образе будущего, гиперболически воплощающего современное автору состояние культуры. Будущее, основанное на принципах сохранения культуры, дано как тупик духовной свободы: вместо проживания человеку дано понимание, точнее, иллюзия понимания прошлой культуры. Земля-музей, города под куполами, сохраняющими старую архитектуру, развитие техники, позволяющей добывать знания из прошлого: времязеты, переносящие в прошлое и доставляющие фотографии невидимой стороны жизни, — более того, возникла эпоха реставрации прошлой культуры: “Мы восстановим всю прежнюю культуру до мельчайших подробностей” — вот принцип новой культуры, лишённой экзистенциальной значимости, лишённой свободы диалога: “Шекспир расскажет, наконец, автобиографию... Гомер нам поёт “Илиаду” (с. 425).

Эпоха торжества норм культуры порождает стандарт личности: филологи, т.е. люди вторичной деятельности, интеллектуалы на конгрессе похожи друг на друга, совпадают, соответствуют, ибо понимание между ними возможно только при общем стандарте: “самого подозрения в отличии уже быть не может, оно атрофиро-

лось давно за ненадобностью” (с. 423). Окультирующее человечество не созидает культуру, а добывает обесмысленные знания из прошлого, жизнь останавливается.

Фабула путешествия в прошлое реализует мысль Битова, что лишенная экзистенциального смысла культура закрывает будущее, т.е. убивает жизнь. В пушкинскую эпоху отправлен Игорь Одоевцев, филолог, умеющий фотографировать, чтобы добыть фотографию Пушкина. Важно, что сам прорыв в прошлое не дискредитируется Битовым, Игорь достоин этого путешествия хотя бы генетически: потомок аристократического рода, незаконная ветвь Фаины, в “Пушкинском доме” символизировавшей живое проживание жизни, — таким образом, в Игоре есть потенциальная способность не только сфотографировать, но понять. Однако его вхождение в прошлое не привело к диалогическим отношениям, его знания мешали проживанию: “им дано было жить, ему знать. Барьер был непреодолим”. Знания мешали видеть всю реальность; Игорь видел только то, что знал: “цитаты из прошлого, картинки из школьного учебника... остальное складывалось в сплошной и опасный бред...” Знания делают из Игоря бесцеремонного охотника за Пушкиным, а не субъекта понимания:

...подкрадывался он теперь наверняка, нацелив объектив в микрофон к вышнему, как он исчислил, мгновению... С печальным шумом обнажался... Ложился... на поля... туман. Все было так. Он шел напрямик, шурша по строчкам, как по листьям. Ничего не видел (с. 443).

При этом реальность рисует ему свои портреты: таков Пушкин, не известный по портретам.

В исподнем, накинув тулуп, бородач вышел на крыльцо, прикрывая свечу ладонью. Вот это был портрет! Это был бородастый Пушкин! Странно колебались по лицу снизу вверх от свечи тени (с. 443).

Этот образ Игорь находит сам в момент заинтересованного взглядывания в Пушкина; не случайно и Пушкин, сострадая, по его мнению, безумному (“Не дай мне Бог...”), утер слезы Игоря и дал монету. Но контакт не перешел в диалог, в понимание, а фотография запечатлела из этого момента отношений руку со свечой и кусок бороды; свое знание оказалось фрагментарным, бессмысленным, и Игорю дано понять.

Там от него требовались пленки и слайды, но не этот опыт — здесь и пленки были ни к чему (с. 436).

Знания бессильны вмешаться в ход событий: предотвратить дуэль и смерть Пушкина (хотя у Игоря есть пенициллин).

Пытаясь совпасть с временем, Игорь погружается в прошлое, т.е. начинает жить во времени, но жить навстречу времени, а не вслед за ним: от 1836 к 1824 году. Жизнь означала отказ от знания, растворение в другой реальности, возникла ситуация живого понимания: "Его, Игоря, не стало. Пушкин и Петербург заполонили его.." Он начинает не только жить по законам той эпохи, но пытается сам постигнуть время, творит свой текст, пишет прозу. Однако совершенной экзистенциальной свободы Игорь не обрел, он продолжает чужой текст в своей частной судьбе: селится в домике в Коломне, влюбляется в Наташу, теряет ее, зная о наводнении, сходит с ума. Жизнь по тексту в данном случае означает не столько несвободу Игоря, несамостоятельность его существования, сколько невозможность экзистенциального познания жизни, ее недоступность частному человеку. Лишь гений в своем приватном существовании открывал знания будущего (Игорь потрясен тем, как Пушкин, не бывший в дни петербургского наводнения 1824 года, смог точно воспроизвести и точность подробностей, и суть трагедии другого человека: Евгения, самого Игоря). Пушкин обладал объемным восприятием бытия, не рамочным, не фрагментарным. Игорь, даже приблизившись к проживанию настоящего, не обрел осознания полноты бытия. Поэтому и познания пушкинской культуры не произошло: Игорь сходит с ума, в будущее доставлены материальные свидетельства о пушкинском времени: вещь (оторванная пуговица с сюртука Пушкина), магнитофонная запись чьей-то фразы и фотографии.

Поражала, однако, обыкновенная, бессмысленная красота отдельных снимков, особенно в соотнесении в записями безумного времялетчика: буря, предшествовавшая облачку, глядя на которое поэту пришла строчка "Последняя туча рассеянной бури..."; молодой лесок, тот самый, который "Здравствуй, племя, молодое, незнакомое..."; замечательный портрет зайца на снегу..., рука со свечой и кусок чьейто бороды; волны, несущие гробы... и дальше все — вода и волны (с. 454).

По этим фрагментам невозможно понять суть пушкинского нерукотворного памятника, новая цивилизация поэтому и ограничивается материальными свидетельствами. Но и в границах пушкинской культуры портретист Пушкина далек от понимания, хотя "рука была умна, и ум был ручной... Лучше, чем потом, со всеми нашими ухищрениями..." (с. 449). Так Брюллов, в рассуждениях Игоря, рукой запечатлевая Пушкина, не понял ни жизни, ни приближающейся смерти поэта, так как обладал иным экзистенциальным опытом: "...Из-за границы всю жизнь: не вылезал, и женат не был, и детей не имел..." (с. 449).

Устойчивого духовного контакта в пространстве культуры не возникает — таков пессимистический вывод Битова. Причиной тому стало не только несвободное сознание потребителя культуры (погрузившись во время, Игорь стал удаляться от объемного понимания жизни, которым обладал Пушкин), но и нежелание такого диалога со стороны творца: “Мы Пушкина... не поймем, а ему нас хоть и понимать не надо” (с. 427). Пушкин живет своим временем, и даже раздвижение границ времени, прозрение будущего экзистенциально необходимы Пушкину для своего проживания в бытии, поэтому он отказывается от навязываемого ему знания, от контакта с человеком из будущего: “Этого не пускать!” — приказывает он Никифор, он не захотел воспользоваться сверхвозможностями гонца из удущего, не взял целебного средства, пошел навстречу судьбе.

Сама смерть лишает возможного контакта, ее неотменимость обрекает созданный гением духовный след на одностороннее истолкование и употребление при несвободе умершего гения возразить, откорректировать. Свободно существовавший и потому творивший смыслы художник смертью обречен на несвободу и не способен предотвратить умирание культуры, ее превращения в музей, в бессмысленное хранилище материального, рукотворного, тогда как мечтал Пушкин о нерукотворном памятнике.

Битовская концепция культуры, несомненно, пессимистична, таит в себе агностицизм в трактовке возможностей понимания и живой жизни, и культуры. Понимание может быть только экзистенциальным, т.е. в короткой ситуации актуализации чужого сознания для личности, иначе либо происходит отказ от собственного существования, своего времени, своей жизни, либо внешнее, механистическое, иллюзорное понимание. Пессимизм Битова в трактовке культуры сближает его с постмодернистским релятивизмом и нигилизмом, но значимее различия.

Прежде всего, ограниченность культуры в познании живой, меняющейся реальности не отменяет смысла самой реальности.

Корова мычит сейчас, и трава растет сейчас, и дождь льет сейчас, и делать что-то нужно именно сейчас. Не вчера и не завтра. Если поставить времени запруду, пытаться задержать прошлое или накопить будущее, то вас затопит через крошечную дырочку под названием “сейчас”, и вы захлебнетесь в потоке настоящего (с. 451).

Во-вторых, культура необходима для ориентации в настоящем как момент соединения прежнего духовного опыта с потребностями личности в сиюминутной ситуации, в “сейчас”, с экзистенциальной необходимостью. В культуре заложена подобная возможность сопряжения чужого и собственного проживания жизни, тогда

восприятие культуры становится интенсивным, априорным, диалогичным.

Битовым отвергается как игровое, так и мифологизированное восприятие культуры, что и отделяет его от постмодернистской эстетики.