



МАТЕРИАЛЫ К СЛОВАРЮ СЮЖЕТОВ И МОТИВОВ

**СЮЖЕТ И МОТИВ
В КОНТЕКСТЕ
ТРАДИЦИИ**

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
СИБИРСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ

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

ВЫПУСК 2

**СЮЖЕТ И МОТИВ
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ**

СБОРНИК НАУЧНЫХ ТРУДОВ

Ответственный редактор
член-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*

Новосибирск
1998

ББК 83. 3 (2)

Ма 12

Материалы к Словарию сюжетов и мотивов русской литературы: Сюжет и мотив в контексте традиции. Под ред. Е.К. Ромодановской. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 1998. Вып. 2. – 268 с.

Редакционная коллегия

член-корр. РАН *Е.К. Ромодановская*

(ответственный редактор),

д-р филол. наук, проф. *В.И. Тюпа*,

канд. филол. наук *Т.И. Печерская*

Рецензенты

ст. науч. сотрудник Института филологии СО РАН,

канд. филол. наук *Л.В. Титова*,

канд. филол. наук,

доцент кафедры русской литературы НГПУ *Э.И. Худошина*

Утверждено к печати

Институтом филологии СО РАН

Издание осуществлено при финансовой поддержке

РГНФ (проекты № 96-04-06338 и № 96-04-06339)

и РФФИ (проект № 96-15-98652)

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора (<i>Ромодановская Е.К.</i>)	3
--	---

I

<i>Бальбуров Э.А. (Новосибирск)</i>	
Мотив и канон	6
<i>Печерская Т.И. (Новосибирск)</i>	
Историко-культурные истоки мотива маскарада	21
<i>Тамарченко Н.Д. (Москва)</i>	
Мотив преступления и наказания в русской литературе (введение в проблему)	38
<i>Тюпа В.И. (Новосибирск)</i>	
К вопросу о мотиве уединения в русской литературе Нового времени	49
<i>Шатин Ю.В. (Новосибирск)</i>	
Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета	56

II

<i>Климова М.Н. (Томск)</i>	
Сюжетная схема “великодушный старик” в контексте мифа о великом грешнике (“Постоялый двор” – “Павлин” – “Подросток”)	64
<i>Никанорова Е.К. (Новосибирск)</i>	
Испытание чуда в анекдотах и преданиях о Петре I	75
<i>Мароши В.В. (Новосибирск)</i>	
Героическая ода и авторская именная экспрессия	94
<i>Курьшева Л.А. (Новосибирск)</i>	
К вопросу об источниках “Русских сказок” В.А. Лёвшина	101
<i>Ларкович Д.В. (Тара)</i>	
Поэтический миф об Александре I в контексте русского одотворчества 1801 г.	111

Ш

<i>Канунова Ф.З., Слепцова Е.В. (Томск)</i>	
Библейские мотивы в "Агасфере" В.А. Жуковского	122
<i>Китанина Т.А. (Санкт-Петербург)</i>	
Сюжет о безумной невесте и влюбленном бесе	133
<i>Чумаков Ю.Н. (Новосибирск)</i>	
Фуражка Сильвио	141
<i>Постнов О.Г. (Новосибирск)</i>	
Проблема смерти в лирике А.С. Пушкина	
периода южной ссылки	148
<i>Меднис Н.Е. (Новосибирск)</i>	
Мотив пустыни в лирике Пушкина	163
<i>Дарвин М.Н. (Кемерово)</i>	
Мужское и женское в "Повестях Белкина"	
А.С. Пушкина (о некоторых особенностях	
построения цикла)	172
<i>Савинков С.В., Фаустов А.А. (Воронеж)</i>	
К мотиву "голоса" у Е.А. Баратынского	187
<i>Капинос Е.В. (Новосибирск)</i>	
"Пироскаф" Баратынского как интертекст	
Мандельштама	196

IV

<i>Суханек Л. (Польша, Краков)</i>	
Мотив измены в творчестве Лимонова.....	208
<i>Якимова Л.П. (Новосибирск)</i>	
Мотив чуда в романе Л. Леонова "Пирамида"	223
<i>Проскурина Е.Н. (Новосибирск)</i>	
"Котлован" А. Платонова: поэтика финала	240
<i>Юдалевич Б.М. (Новосибирск)</i>	
Поэзия журнала "Сибирский рассвет"	250

ОТ РЕДАКТОРА

Предлагаемый читателю сборник продолжает серию “Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы”, первый выпуск которого вышел под названием “От сюжета к мотиву” (Новосибирск, 1996)¹. Состав сборника в первую очередь определяется задачами составления “Словаря сюжетов и мотивов”, о которых уже писалось², но и не только ими. Большинство входящих в сборник статей написано на основе докладов, прочитанных и обсужденных на конференции “Традиции и новаторство в русской литературе: сюжеты, мотивы, жанры” (Новосибирск, 1997) и на научном семинаре по проблемам сюжета и мотива в русской литературе при секторе литературоведения Института филологии СО РАН.

В центре внимания авторов как теоретические проблемы сюжетосложения, так и исследования конкретных сюжетов в их историческом развитии. Несмотря на внешнюю “разбросанность” материала, его чрезвычайно широкие хронологические рамки (от начала XVIII в. до современности), разнокалиберность писательских имен и т.п. — все работы объединяются самой идеей “Словаря” и для этого вводят в научный оборот новые материалы, концепции, оригинальные постановки вопросов. Представляется, что в таком подходе состоит главная ценность самой серии “Материалов к словарю...”: создание представительного справочника невозможно без учета самых разнообразных фактов из истории литературы, а их фиксация и соположение в словаре открывает неожиданные аспекты для будущих как историко-литературных, так и теоретических исследований.

Аналитические приемы авторов определяются в первую очередь характером их материала. Анализ сюжета, как и

¹ Ранее вне серии вышли два сборника: *Роль традиции в литературной жизни эпохи: Сюжеты и мотивы*. Новосибирск, 1995; *“Вечные” сюжеты русской литературы: “Блудный сын” и другие*. Новосибирск, 1996.

² См.: *Тюпа В.И., Ромодановская Е.К.* Словарь мотивов как научная проблема // *От сюжета к мотиву*. Новосибирск, 1996. С. 3 — 15.

мотивный анализ, меняет свою специфику в зависимости от времени создания произведения. Фабулы имеют свою историю, они появляются в литературе не одновременно и могут умирать и возрождаться, по-разному взаимодействуя друг с другом. Разнообразны и их источники — как реальное событие (иногда анекдотическое)³, так и чужой текст. Для эпохи XVIII — первой половины XIX вв. характерно постоянное обогащение литературы новыми фабулами, в том числе сознательный перенос на русскую почву “мировых” сюжетов в их новом осмыслении (положительном или пародийном — неважно)⁴, создание литературных версий фольклорного наследия и вариаций уже имеющихся фабул⁵; думается, что освоение такого сюжетного богатства оказывает и свое влияние на господство в литературе “средних” жанров — рассказа и повести. К концу XIX — началу XX в. все традиционные сюжетные схемы самостоятельно как будто бы использованы⁶, и начинается контаминация известных ранее сюжетов, характерная в первую очередь для жанра романа.

Наибольшую трудность, несомненно, представляет мотивный анализ произведений новейшего времени, для которых характерны не только сюжетная контаминация, но и нарочитая “игра” мотивами. Такой анализ невозможен без широкого привлечения методов компаративистики и учета современных исследований в области интертекстуальности. Однако выделенные в итоге мотивы (или их реминисценции, “цитаты” и т.п.) должны занять свое место в словаре наряду с классической русской литературой.

³ См.: *Белецкий А.И.* В мастерской художника слова // Белецкий А.И. Избранные труды по теории литературы. М., 1964. С. 91 — 94.

⁴ Вспомним, например, пушкинскую заметку о “Графе Нулине”: «Перечитывая “Лукрецию”, довольно слабую поему Шекспира, я подумал: что если б Лукреции припла в голову мысль дать пощечину Тарквинию?... Здесь указано все: и источник фабулы, и пути ее изменения, и осознанный характер переделки.

⁵ См., в частности, об истории фабул в русской литературе XIX в.: *Назирова Р.Г.* Традиции Пушкина и Гоголя в русской прозе: Сравнительная история фабул: Дисс. в виде науч. доклада... доктора филол. наук. Екатеринбург, 1995.

⁶ См. там же о “завершении” отдельных фабул в творчестве А.П. Чехова.

Особо должна идти речь о структуре самого словаря. Пока предложение строить его, исходя из семантического древа сюжетов, представляется сугубо теоретическим и мало приемлемым на практике. Однако вопрос о структуре словаря требует детального обсуждения и изложения самых разных точек зрения, что и начато публикацией статьи Ю.В. Шатина.

Е.К. Ромодановская

МОТИВ И КАНОН

Мотив как научная категория возник из естественного исследовательского побуждения найти опорные, устойчивые инварианты художественного содержания. Все известные нам определения мотива принадлежат специалистам, работавшим преимущественно со средневековой литературой и фольклором, что не случайно. Именно эта сфера художественного опыта относится к тому типу искусства, который Ю.М. Лотман определил как канонический, ориентированный на канонические системы, когда “акт художественного творчества заключается в выполнении, а не нарушении правил”¹. Несколько иначе выглядит эта дефиниция у А.В. Михайлова. Он выделяет эпохи “морально-риторической словесности”, когда автор находился во власти “готового” слова, которое подчиняло себе творчество постольку, поскольку оно подчиняло себе и самую жизнь как авторитетный носитель “морали, истины, знания, ценности”². Так, этикетность и ритуальность древнерусской литературы, как показал Д.С. Лихачев, обусловили и ее особую каноничность, в частности, господство теологической символики, которая определяла художественное содержание дедуктивно: она накладывалась на текст подобно геральдическому знаку. Лихачев отмечает также “...проходящее через все средневековые стремление сделать язык <...> неприкосновенным быту <...> Из всех литературно-художественных произведений по-возможности изгоняются бытовая, политическая, военная, экономическая терминология, названия должностей”³ и т. д.

Но древнерусская литература несла в себе и другую тенденцию. «Индуктивное мышление средневековья, — отмечает

¹ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 243.

² Михайлов А.В. Историческая поэтика в контексте западного литературоведения. // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 53.

³ Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. Л., 1971. С. 172.

Лихачев, — борется с дедуктивным, опыт — с предвзятыми схемами... Документальное описание, сознательно приближающее средства выражения к действительности, к тому, “как было в жизни”, находится в постоянной борьбе с системой литературных канонов»⁴.

Таким образом поступательный характер обживания мира с неизбежностью приводил к трансформации и самого художественного опыта. Художественный язык, сформировавшийся в изоляции от быта, обогащается новой семиотикой, черпая ее за пределами канонического культурного текста.

На этом пути возникает и само понятие новой словесности. В России переход литературы в новое качество потребовал ее отделения от обслуживаемых государственных дел и обретения права на свое собственное литературное дело. Принципиальным моментом здесь было, как показала Е.К. Ромодановская⁵, осознание вымысла и художественной формы как самостоятельных ценностей. Литературный факт стал суверенной реальностью, и только отделившись от действительности, литература стала точнее и правдивее ее отражать.

Другой существенной чертой новой словесности явилась деканонизация. Все большая ее открытость живой эмпирии и связанная с этим возросшая роль автора, его власть над словом перестраивали и всю систему художественного дискурса.

Канонизированный текст, как показал Лотман, графически фиксирует лишь часть заключенного в нем содержания. Он является не столько проводником информации, сколько ее возбудителем. Канон выполняет в нем функцию “узелка, завязанного на память”⁶. Этикетные словосочетания, условные трафареты, мифо-теологическая символика и другие традиционные формулы “готового” слова, переходящие из произведения в произведение, образуют ту особую ансамблевую ткань, которая играет роль детонатора акта восприятия. Информационная неполнота канонизированного текста как жестко нор-

⁴ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 125.

⁵ См.: Ромодановская Е.К. Русская литература на пороге нового времени. Новосибирск, 1994.

⁶ Лотман Ю.М. Указ. изд. С. 244.

мативной системы компенсировалась творческой активностью читателя. Это было не просто чтение, а полуритуальное действие, в котором автор, как заметил Лихачев, выступал еще и в качестве церемониймейстера.

Принципиально иначе создавался деканонизированный текст. Здесь главная работа по созданию информации ложилась на автора. Но достигалась она как раз нарушением канона, поиском нетривиального словосочетания, экспликацией и вариативностью традиционных формул. Нельзя сказать, что чтение такого текста не предполагает творческого участия читателя, но отождествление графически зафиксированного содержания с изображенной действительностью требовало от него значительно меньших усилий. Деканонизированный текст в большей степени равен своему смыслу, об этом позаботился его автор.

Процесс деканонизации не мог не затронуть ключевой единицы художественной семантики – мотива. Легко вычленимый элемент на канонической стадии словесности, он все более утрачивал свою инвариантную определенность при переходе в качество новой словесности с ее, по характеристике А.Н. Веселовского, резко возросшим фактором личного творчества, “сложной сюжетностью и фотографическим воспроизведением действительности”. Эти свойства “современной повествовательной литературы”, по мнению Веселовского, “устраняют саму возможность вопроса” о сохранении в ней готовых и передававшихся в ряду поколений формул и схем. Для того, чтобы явления семантического схематизма и повторяемости вновь проявили себя и “границы предания в процессе личного творчества” стали ясно видны, должно пройти достаточное историческое время. Оно, как “великий упрощитель, пройдя по сложности явлений, сократит их до величины точек, уходящих вглубь, их линии сольются с теми, которые открываются нам теперь, когда мы оглянемся на далекое поэтическое прошлое”⁷.

Положение Веселовского сформулировано в духе свойственного ему эволюционизма и требует некоторых уточнений.

⁷ *Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 300 – 301.*

Нельзя не согласиться с тем, что накопление художественных средств, как и само обживание мира носят поступательный и кумулятивный характер. В этих условиях, как справедливо отмечает А.Н. Веселовский, “поэтический язык” все более похож на “детрит”, в котором перемешаны и накоплены бесчисленные метаморфозы художественных формул, изменявшихся “в уровень с новыми запросами”⁸. И все же процесс обмирщения литературы, втягивания в нее нового культурно-семиотического материала не является линейным и одномерным. Он осложнен чередованием мифологизирующих и демифологизирующих тенденций.

Можно привести примеры, когда под напором нового опыта происходила смена фундаментальных мировоззренческих парадигм и действительность во всей своей конкретной пестроте совершала массивированное проникновение в заповедную сферу культуры, в ее канонический текст. Эти явления зачастую были сопряжены с “расколдовыванием мира”, с переводом сакральных или идеологизированных представлений в эмпирические. Так, например, случилось в годы расцвета натуральной школы в России, когда идеолоцентричный романтизм был потеснен “реальной эстетикой” с ее установкой на эмпирическое познание и “прозу жизни”.

Из более близкого нам времени можно указать на период так называемой “оттепели”, когда был развеян миф о вожде народов и началась демифологизация общественного сознания. Литература тогда как бы разомкнула свои границы и сошлась с действительностью в полулитературных жанрах всевозможных записок, воспоминаний и дневников. Произошел “взрыв” документализма. Идеологемы, наработанные коммунистической “этикетностью”, вытеснялись человеческим документом, полным казусных подробностей и эксцессов, мемуарами и очерками.

Можно привести примеры и противоположного характера, когда общественная мысль, наоборот, искала высоких метафизических обобщений. В России такими были годы рели-

⁸ Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 303.

гиозного ренессанса и последовавшего за ним расцвета символизма. “Проза жизни” снова оказалась презренной, а пестрота мира вновь сводилась к концептуальным мифологемам и идеологемам вроде всеединства и Софии. Даже роман – жанр, рожденный в непосредственном контакте с “неготовой”, текуче-изменчивой действительностью, был космолизирован до символа и идеологема (например, “Петербург” А. Белого). Характерная примета тех лет – резкая смена приоритетных интересов у университетской молодежи. Стечение слушателей на лекциях В. Соловьева, по свидетельству современников, “огорчало ревнителей “положительного знания”. В шестидесятые годы такую толпу могла бы собрать только лекция по физиологии, а в семидесятые – по политической экономии, а вот в начале восьмидесятых почти вся университетская молодежь спешит послушать лекцию о христианстве”⁹.

В поэзии и прозе символистов вновь утверждаются явления семантического схематизма и выделение мотивов античного и библейского происхождения в этом материале не составляет труда.

Однако гораздо типичнее время, когда мифологизирующие и демифологизирующие тенденции не проявляют себя в предельной форме, и художественная практика осуществляется между этими полюсами, грубо говоря, между очерком и легендой. Раскрыть картину этих соотношений помогает концепция Ю.М. Лотмана о двух типах текстов.

С точки зрения Ю.М. Лотмана, “наиболее универсальной чертой структурного дуализма человеческих культур является сосуществование словесно-дискретных языков и иконических, различные знаки в системе которых не складываются в цепочки, а оказываются в отношениях гомеоморфизма, выступая как взаимоподобные символы (ср. мифологическое представление о гомеоморфизме человеческого тела, общественной и космической структур)”¹⁰. Именно этот последний, восходящий к живому мифу тип языка и текста, по мнению

⁹ Флоровский Г. Пути русского богословия. // О России и русской философской культуре. М., 1990. С. 355.

¹⁰ Лотман Ю.М. Указ. изд. С. 36.

Ю.М. Лотмана, был когда-то центральным смыслопорождающим устройством культуры, создававшим картину мира, которая до сих пор является прародиной многих традиционных семантических формул. “Однако мифологический мир, — пишет Лотман, — ни на какой стадии существования человеческого общества не мог быть единственным организатором человеческого сознания... Мир эксцессов, случайных (с позиции мифа) происшествий, человеческих деяний, не имеющих параллелей в глубинных циклических законах, накапливался в виде рассказов в словесной форме, текстов, организованных линейно-временной последовательностью. В отличие от мифа, повествовавшего о том, что должно происходить, он рассказывал о том, что действительно произошло, панхронности мифа он противопоставлял реально прошедшее время”¹¹.

“Современный сюжетный текст, — продолжает Лотман свою мысль уже в другой статье, — плод взаимодействия и интерференции этих двух исконных в типологическом отношении текстов”¹².

Именно эту интерференцию мы и наблюдаем во взаимоотношении сюжета и мотива, которое в новой литературе приобрело особенно сложные формы. Мотив как элемент семантического повтора и “метафора художественного мышления (О.М.Фрейденберг), безусловно, восходит к первому, иконически-пространственному типу. Это подтверждают такие его свойства, как изоморфизм (“эффект матрешки”), способность разворачиваться в сюжет, образовывать клубок мотивов или, наоборот, распадаться на более мелкие мотивы. Отношения между мотивами определяются не линейной или каузальной последовательностью, а имеют характер концентрических кругов. Так возникает категориальная пара мотивема — алломотив.

К какому же типу художественного языка в свете идей Ю.М. Лотмана следует отнести сюжет?

Сюжет — экспликация мотива, принявшая в себя некото-

¹¹ Лотман Ю.М. Указ. изд. С. 37.

¹² Там же. С. 226.

рые жизненные подробности или присоединившая к нему другие мотивы. Это роднит его со вторым типом, со сферой экссесса. Сюжет можно считать переводом мотива в линейно-дискретную повествовательную форму. И чем больше он втягивает в себя нового культурно-семиотического материала, чем большей эмпирической детализации и развертке подвергается мотив, тем дальше он отходит от иконически-пространственного типа к линейно-дискретному, тем более трансформируется из соприродной в иноприродную сферу языка и текста. Таким образом, природа мотива и сюжета при всей их неразделимости в конкретном тексте лежит по разные стороны культурного дуализма, что создает ситуацию языковой bipolarности и внутренней динамики, способной не только передавать, но и создавать новую информацию. В своей эмбриональной форме такая ситуация возникла при перефразировке мифа в словесно-дискретную форму повествования. «Следует иметь в виду, — пишет Ю.М.Лотман, — что все известные нам тексты мифов доходят до нас как трансформации — переводы мифологического сознания на словесно-дискретный язык (живой миф иконически-пространствен и знаково реализуется в действиях и панхронном бытии рисунков, в которых, как, например, в пещерных и наскальных изображениях, нет линейной заданности порядка) и на ось линейно-временного исторического сознания. Отсюда представления о поколениях и этапах, все эти “сначала” и “потом”, которые организуют известные нам записи, но принадлежат не самому мифу, а его переводу на немифологический язык»¹³.

В мифе мотив, по мнению Лотмана, не сюжетен. “Даже если рассказывается о смерти и разъятии тела бога и последующем его воскресении, перед нами — не сюжетное повествование в нашем смысле, поскольку речь идет о событиях бесконечно репродуцируемых, циклических, исконно повторяющихся”¹⁴. Однако уже в библейской притче о блудном сыне мифологический мотив отпадения от Бога приобретает сюжетность.

¹³ Лотман Ю.М. Указ. изд. С. 37.

¹⁴ Там же. С. 225.

Эта экспликация семантически прозрачна, как и все библейские сюжеты. Мотив тут не надо отыскивать — он узнается сразу и целиком, как лицо знакомого человека. Такова поэтика канонических текстов, обходившихся минимумом жизненного материала. (С некоторыми оговорками к такой поэтике можно отнести и лирику.)

Совершенно иную ситуацию мы наблюдаем в новой прозе, художественный эффект которой достигается не в результате следования канонической норме, а вследствие ее нарушения, и автор видит свою задачу не в повторении известных схем, а в создании оригинального, непохожего на другие сюжета.

Если мы возьмем более поздние версии мотива блудного сына, то они дают не только его более подробную линейно-дискретную перефразировку, но и отклонения от архаической схемы. Так, в “Станционном смотрителе” А.С. Пушкина при явной аллюзии на библейский сюжет, манифестированный в тексте настенными картинками в доме Самсона Вырина, история его дочери Дуни не содержит таких важных черт архетипа, как блуд, возвращение и раскаяние. Еще более развернута и насыщена жизненным материалом версия Гоголя в “Тарасе Бульбе”. И в ней, как верно отмечают в своей статье Н.В. Хомук и А.С. Янушкевич,¹⁵ так же отсутствуют некоторые весьма существенные моменты сюжетной схемы (раскаяние и прощение), а мотив блуда заменен мотивом предательства.

Обнаруживается зависимость степени трансформации мотива как семантического канона от меры контакта литературного текста с действительностью. Естественно, что в новой литературе, которая обладает особой мерой такого контакта, трансформация мотива очень велика и напоминает радиоактивный распад: мотив как семантическое ядро расщепляется не только на алломотивы, но и на другие разнообразные элементы развитых художественно-семантических средств. В этой ситуации выявление мотива как того “костяка”, о котором А.Н. Веселовский когда-то сказал, что “он дает форму це-

¹⁵ Хомук Н.В., Янушкевич А.С. Отзвуки притчи о блудном сыне в Петербургских повестях Н.В.Гоголя. // Вечные сюжеты русской литературы. Новосибирск, 1996.

лему и ясно проглядывает из-под подробностей”¹⁶, становится творческой проблемой. Мотив или мотивный комплекс текста порой не только не проглядывает, да еще и ясно, но закодирован в сложной нарративной структуре. “Мотив, — пишет Н.Е. Меднис, — не имеет, как нам кажется, собственной очерченной телесной оболочки. Он являет собой нечто вроде души, которая в конкретном тексте может обретать любое воплощение, не замыкая себя при этом в жестко обозначенных границах”¹⁷. Отыскивая мотив, исследователь, по сути дела, осуществляет перевод с линейно-дискретного языка на иконически-пространственный, то есть проделывает работу в чем-то обратную авторской. Эта работа, согласно концепции Лотмана, имеет смыслопорождающий эффект, и исследование мотива, если оно проделано творчески, действительно может выявить смысловые богатства произведения. В связи с этим стоит отметить самостоятельную ценность той части работы над словарем сюжетов и мотивов, которая публикуется в виде авторских статей в сборниках сектора литературоведения ИФ СО РАН.

Трансформиованность и размытость мотива в текстах новой литературы в ситуации ее тесного контакта с “пестротой мира” и растущее в связи с этим разнообразие сюжетов, казалось бы, должно вести к полной деканонизации и разрушению формул традиционной семантики. Однако практика их анализа на материале новой литературы, уже накопленная в упомянутых выше сборниках, опровергает такое предположение. Сошлемся еще раз на авторитет Ю.М. Лотмана, который пишет: «...непосредственный контакт с “неготовой становящейся современностью” парадоксально сопровождается в романе регенерацией весьма архаических и отшлифованных многими веками культуры сюжетных стереотипов»¹⁸.

Происходит своеобразная компенсация нарастания нарративной сложности и сюжетной вариативности: на одном по-

¹⁶ Веселовский А.Н. Указ. соч. С. 303.

¹⁷ Меднис Н.Е. Мотив воды в романе Ф.М.Достоевского “Преступление и наказание”. // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Новосибирск, 1995. С. 79.

¹⁸ Лотман Ю.М. Сюжетное пространство русского романа. // Избр. ст.: В 3-х т. Таллинн, 1993. Т. 3. С. 95.

люсе энтропия нарастает, на другом — убывает. Это явление можно наблюдать в пределах не только одного произведения, но и целой литературной эпохи. Так, например, советская литература 1920-х — 1930-х гг. была открыта новому опыту познанию. С одной стороны, она осваивала “пестроту” бурно становящейся действительности, семантизируя ее во всей житейской конкретике в виде произведений о социалистическом строительстве, таких как романы Ф. Гладкова, В. Катаева, Ф. Панферова и др. С другой стороны, в литературе была жива мифологизирующая тенденция, воспринятая от предшествующей эпохи “серебряного века” (эсхатологические ожидания новой земли и нового неба) и подпитываемая “политическим мифотворчеством масс, соприкоснувшихся с идеей коммунизма” (слова К.Г. Юнга). Особенно ярко она проявляла себя в поэзии (А. Блок, Н. Заболоцкий, В. Брюсов, С. Есенин, В. Маяковский, В. Хлебников и др.). Но и в прозе, несмотря на присущую ей “цепкость обычного созерцания” (Гегель) коммунистическая тема порой приобретала черты мифологемы о новом земном рае.

Одним из выразителей этих эсхатологических ожиданий “царства сознания”, сотворенного демиургом-пролетариатом, был А. Платонов. Семиотизация социалистического строительства в его произведениях не имела ничего общего с романами о первых пятилетках именно потому, что она осуществлялась через “магический кристалл” народного мифотворчества. Отсюда его близость поэтике символизма — мифопоэтический характер художественной фантазии, апокалиптика, суггестивность, поиски магически-действенного (культового) слова, метаморфизм и т. д. Однако платоновский мифологизм не был мистичным. Среда, из которой вышел писатель и в которой прошла его трудовая молодость — это люди, не склонные к мистике, рабочие, техники, инженеры российской глубинки. Героями их мифа были не боги, а техническая мысль и мастерство. Не Божий промысел, а ум и руки мастера, его доброе и отзывчивое сердце должны были претворить в жизнь легенду о коммунистическом Граде Китеже. Таков был их вариант рая, воплощенный в платоновском “Чевенгуре” или в

“Радостном доме будущего” в “Рассказе о многих интересных вещах”. Специфика платоновского мифологизма определила скрытый и трансформированный характер используемых им библейских мифологем и символов: башни (“Котлован”, “Ювенильное море”), спасителей (“Джан”, “Рассказ о многих интересных вещах”, “Песчаная учительница”), корабля спасения (“Маркун”, “В звездной пустыне”), сотворения мира (“Чевенгур”), умирания-воскресения (семена-зерна) (“Котлован”, “Чевенгур”, “Счастливая Москва”) и т. п.

Существование в пределах литературы одной эпохи двух семиотически разнополюсных языков – хронологически-описательного, очерково-достоверного (линейно-дискретного, по Лотману) и мифопоэтического, отвлеченного от быта, хронологии и географии (иконически пространственного) есть явление нормальной информационно продуктивной семантической неоднородности. Разные типы текстов об одних и тех же событиях создавали ситуацию смыслопорождающего диалога и обогащали “образ эпохи”. Но эта ситуация в 1930-е гг. была прервана грубым вмешательством властей, поддержавших один тип и наложивших вето на другой.

Из приведенных примеров видно, что опора на предание и регенерация архаических и устойчивых семантических формул более свойственна литературе, берущей на себя синкретически осмысляющие функции мифа, создающей свои собственные концептуально завершенные миры (где концепт явно доминирует над рецептом, должное над существующим – именно в этом была одна из причин резко негативного отношения к ней идеологической власти). Литература же, ориентированная на фиксацию текущей реальности, подвергает свой жизненный материал меньшему обобщению и пересозданию (что и делает ее менее устойчивой к идейному ангажированию). Так, в романе В. Катаева “Время, вперед!” семантически значим и первичен факт трудового почина, производственного рекорда, установленного на одной из социалистических строек. В романе нет ориентации на обычай, уклад, традиционную семантику, а, напротив, господствуют сфера эксцесса и исключительности текущих жизненных событий. Этому

соответствует очерково-репортажный характер произведения, ярко выраженная хронологичность и линейная последовательность повествования.

В пределах одного произведения ситуация языковой биплярности и интерференция текстов разной типологической ориентации нередко происходит при прямом включении одного типа текста в другой. Распространенной формой является цитирование стихов в прозаическом произведении, а также введение в линейный нарратив всевозможных притч, легенд, видений, снов и т. п. — текстов с выраженным континуально-иконичным акцентом. В терминах синергетики, которыми иногда пользовался Ю.М. Лотман, описываемая ситуация аналогична сильно неравновесным нелинейным процессам, протекающим с непредсказуемым результатом. Так, введение в роман Ф.М. Достоевского “Братья Карамазовы” “прелестных картинок” истязания детей и легенды о великом инквизиторе сделали правду Ивана, его бунт против гармонии, купленной ценой детских страданий, сильнее правды Алеши. Теза оказалась опрокинутой антитезой, и бунтарская линия романа, вопреки воле автора, взяла верх над православно-апологетической. Спонтанный смыслопорождающий эффект (новый смысл непредсказуем) имело и введение в текст “Преступления и наказания” библейской притчи о воскрешении Лазаря.

Плодотворно пользуется этим приемом Ч. Айтматов. Восточные легенды, вставленные им в повесть “Белый пароход” и роман “Буранный полустанок”, безусловно, обогатили и углубили смысл произведений. Отдельно следует сказать о его повести “Пегий пес, бегущий краем моря”. В ее основу положен нивхский миф, рассказанный автору нивхским писателем В. Санги. Повесть — это еще более эксплицированная версия данного пересказа. Причем отдельные фрагменты мифа включены в произведение “дословно”. Успех повести в какой-то мере содействовал моде на так называемую мифологическую прозу в литературах народов СССР (произведения Г. Матвояна, Т. Пулатова, В. Дрозда, Э. Вятемаа, Т. Зульф리카рова и др.).

Прием биполярной организации текста последовательно осуществляет в своем творчестве Анатолий Ким. Континуально-иконический акцент в его произведениях настолько велик, что воздействует на всю их нарративную структуру. Линейная последовательность его повествования преодолевается, и действие не выстраивается в линию, а кружит то вокруг рыбацкого поселка (повесть “Собиратели трав”), то около лукового поля (повесть “Луковое поле”). Топос этого кружения может раздвигаться, вбирая в себя поколения и судьбы (“Соловьиное эхо”, “Белка”, “Отец-лес”), но и тут действие описывает концентрические круги вокруг того или иного героя.

До сих пор шла речь о мотиве как элементе архаической семантики. Но правомерно ли видеть в мотиве только семантический реликт, трансформируемый в поэтической системе новой словесности? Факты опровергают это предположение. Новая литература рождает новые мотивы – такие, к примеру, как “бедный чиновник”, “соблазненная и покинутая”, “убийство ростовщика”, мотив Наполеона и т. д. Подобно тому, как естественный язык непрерывно рождает устойчивые словосочетания, так и язык художественный, несмотря на отмеченные процессы деканонизации, продолжает создавать и новые каноны в виде устойчиво-типичных сюжетов и мотивов.

Разговор о судьбах мотива в новой литературе будет неполон, если не осветить еще один важный аспект деканонизации. Говоря о контакте литературы со становящейся действительностью, мы не разделяли ее на предметную и психологическую. Подразумевалась действительность окружающая, предметная. Но есть и действительность внутренняя – наш внутренний мир. С некоторых пор (а в лирике – очень давно) он тоже становится предметом непосредственного художественного изображения. И в этой сфере складывались свои инвариантные канонические формулы, к которым сводилась “пестрота мира”, в данном случае, мира внутреннего. Эту сферу также затронул процесс контакта с “неготовой становящейся современностью”. У истоков его стоял Монтень с его новаторским принципом изображения сознания.

Монтень был одним из первых “реалистов” этого дела. Он изображал мысль, как бы застигая ее “врасплох”, во всей ее живой и естественной “сумятице”, такой, какой она сама родилась на свет: “У меня нет другого связующего звена при изложении моих мыслей, кроме случайности. Я излагаю свои мысли по мере того, как они появляются; иногда они теснятся гурьбой, иногда возникают по очереди, одна за другой. Я хочу, чтобы виден был естественный и обычный ход их, во всех зигзагах. Я излагаю их так, как они возникли”¹⁹.

Монтеневская рефлексия, его поэтика изображения сознания имели для новой литературы значение не меньшее, чем развитие понятийного мышления для мифологической эпохи, — как расщепление мифа на образ и понятие способствовало его метафоризации и кризису синкретизма²⁰, так и эссеистика Монтеня революционизировала художественную семантику, способствовала ее деканонизации, рождению новых конкретных форм выражения художественного смысла. Развившиеся позднее психологизм, внутренний монолог, другие формы субъективации изображения во многом обязаны изобретению Монтеня.

Эссеизация новой литературы — один из важных факторов отмирания канонов, заслуживающий специального исследования. Здесь мы ограничимся лишь указанием на тот факт, что проза, написанная в поэтике эссе, с ее установкой на свободу от жанровых стереотипов и минимум литературных условностей, как правило, элиминирует мотивы в качестве сюжетогенных формул. Архаическая семантика если и включается в ее структуру, то уже не как сюжетобразующий фактор, а как предмет рефлексии, ассоциации, литературной игры. Традиционные мотивы, как и весь предметно-образный материал произведения, становятся содержанием выступающего на передний план авторского сознания, которое и выстраивает их в ассоциативные ряды раздумий, переживаний, впечатлений. Так, например, написана проза М. Пришвина, у которого

¹⁹ М. Монтень. *Опыты*. М., 1991. С 19.

²⁰ См.: *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. М., 1978.

можно найти немало всевозможных семантических реликтов, но функция их принципиально иная, чем, скажем, у Платонова (хотя эти писатели очень близки по многим идейно-эстетическим характеристикам)²¹.

Таким образом, новая литература с ее установкой на романную полноту и адекватность отражения мира отходит от канонов традиционной семантики, сюжетных схем и мотивных формул. Многообразие запечатленных в ней “актов человеческой жизни и психики” (Веселовский) отливаются в более сложную сюжетность, схватывающую пестрые подробности действительности, которая всегда богаче своего сознания. Однако значение традиционной семантики как культурной памяти поколений в новой литературе не убывает. Старые формулы и смыслы прорастают в новых текстах, приобщая их к континууму и контексту культуры. В преобразованном и трансформированном виде они продолжают жить и функционировать в художественной системе XIX и XX вв. В свете идей Ю.М. Лотмана это явление необходимо и как фактор информационно-продуктивной семантической неоднородности, языковой биполярности. Кроме того, обращенность литературы к традиционной семантике может прибывать или убывать в силу нелинейного, неравномерного характера художественного развития, оживления или ослабления мифологизирующих тенденций.

¹ См.: Бальбуров Э.А. М. Пришвин и А. Платонов: две грани русского космизма. // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Новосибирск, 1995.

Т.И. Печерская

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ МОТИВА МАСКАРАДА

Понятия “маскарад” и “маскарадность” довольно часто используются в широком литературном контексте, оставаясь при этом не более чем метафорой. В этом значении маскарадность естественным образом совмещается с театральностью, маской, игрой. В русле образно-метафорических смыслов формировалось и культурологическое понятие маскарада. В научном словоупотреблении оно смешалось с понятием карнавала, и в настоящее время они едва ли различимы.

Между тем, несмотря на сходство многих элементов, суть маскарада и карнавала совершенно различна, что особенно отчетливо проявилось именно в русской культуре.

С точки зрения М. Бахтина, маскарад, переходя в сферы дворцовой жизни, во многом опирался на карнавальные традиции, использовал многие формы народно-праздничной жизни. Однако маскарад, по его мнению, не более чем стилистическое вырождение карнавала. Сопоставление это, как известно, сделано на основе исследования западноевропейской культуры. В русской культуре карнавал “не состоялся”: “...различные формы народно-праздничного веселия как общего, так и местного характера (масленичного, святочного, пасхального, ярмарочного и т.п.) оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу”¹. Возможно, именно условность обозначения “карнавальности” применительно к русской культуре определила условность обозначения “маскарадности”.

Маскарад как явление русской культуры не был предметом сколько-нибудь полного изучения. Предпринятое исследование позволяет высказать предположение, что маскарад как

¹ Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 242.

явление русской культуры Нового времени – не столько затухающая линия стилевого вырождения карнавала, сколько самоценное направление, обладающее своими содержательными и формальными признаками. Исследование исторической формы маскарада в России позволяет прояснить истоки различия и, соответственно, уточнить понятийные и метафорические смысловые оттенки данного словоупотребления. При выявлении происхождения и развития литературных мотивов историко-культурный материал может оказаться весьма ценным подспорьем.

Маскарады появились в России в петровскую эпоху и первоначально не выделялись в ряду нововведений, направленных на европеизацию русского общества. Однако в отличие от ассамблей и других придворных увеселений доступ на них был более ограничен. Право устраивать маскарад длительное время оставалось привилегией царского дома и главных вельмож города. Первоначально частные маскарады были запрещены специальным указом. На маскарад являлись по особым билетам дворяне первых классов, прочие могли быть приглашены выборочно. Когда маскарады устраивали для широкой публики, царской фамилии и ее приближенным отводилось особое место. В случае устройства публичных маскарадов для высшего общества и простолюдинов той и другой сторонам отводились различные площадки. При этом уличные маскарады двор наблюдал с балконов и никогда не смешивался с толпой.

Первый указ о маскарадах относится к 1700 году. Специальными указами оговаривались костюмы и сословная однородность. Долгое время петровские маскарады отличались стилевой эклектикой. И дело тут не только в недостаточной образованности или жанровой неопытности их участников. Переодевание – самая яркая черта маскарада – оставалось долгое время новшеством и в повседневной жизни общества. В этом смысле маскарад – двойное переодевание. В те же годы еще только осваивалась азбука ношения европейской одежды: “Верхнее платье должно быть саксонское и французское, а исподнее – камзол и штаны, сапоги и башмаки – немецкие”. Женщинам и детям, в том числе членам семей духо-

венства, предписывалось носить “платья и шапки, и кунгуши, и бостроги, и юпки, и башмаки немецкие ж”. На городских воротах были вывешены чучела, то есть образцы нового платья. С ослушников в воротах бралась особая плата — с пеших по четыре гривны, а с конных по два рубля с человека².

Менее всего можно было ожидать от первых участников маскарада свободы и непринужденности в ношении маскарадного платья, предполагающего и соответственный стиль поведения. Забавы, а частично и костюмы напоминали иногда народный праздник — ряжение. Такое стилевое смешение придавало петровским маскарадам причудливые экзотические черты. Иностранцы отмечали “печать вкуса грубого” на этих забавах двора.

Отметим характерную тенденцию развития маскарада. Интересно, что соотношение количества приглашенных с различным социальным статусом существенно не менялось даже в период массового распространения маскарадов, который приходится на первую четверть XIX в. Количество приглашенных зависело от того, кто, где и по какому поводу устраивал маскарад. Самыми многочисленными были дворцовые маскарады, которые проводились для широкой публики по случаю празднования Нового года и некоторых других общегосударственных праздников. Так, “народный маскарад” для всех слоев общества, кроме низших, проводился при Александре I первого января: “К определенному часу весь дворец освещался, все двери отпирались. Милости просим, кому угодно! Первого вошедшего гостя и последнего выходящего записывали на память. Посетителей всех видов и сословий собиралось более 30 000”³.

Императорская фамилия устраивала маскарады в основном для дворянского сословия первых классов. Существовали и более интимные маскарады для двора. Особенно увлекалась маскарадами Елизавета Петровна. При ней маскарады устраивались два раза в неделю: один — для придворных и других

² *История Москвы*. М., 1953. Т. 2. С. 181.

³ *Пржевальский Д.А. Помещица Россия: Воспоминания // Русская старина*. СПб., 1874. № 2. С. 101.

знатных особ, другой – для военных не ниже полковничьего чина и для Гвардии офицеров. В отдельных случаях на маскарады было позволено приезжать другим дворянам и купечеству первого класса. При этом на маскараде присутствовало не более двухсот человек.

Известно, что Екатерина II любила развлекать своих приближенных неожиданными маскарадами. Они бытовали только в самом узком кругу. Придворные являлись к императрице и находили приготовленные для них маскарадные костюмы. Сама Екатерина принимала активнейшее участие в таких развлечениях, и многие выдумки исходили непосредственно от нее.

Во второй половине XVIII в. маскарады становятся привилегией не только царского дома и знатнейших вельмож. С этого времени они устраиваются и в дворянских клубах, и в театре; купечество организовывало свои маскарады. В середине века Общество российских купцов “делало своим иждивением в так называемом Аничковом доме маскарад”. Широко был известен в этой связи Аничков дворец, который в 1790 г. арендовал известный антрепренер конца екатеринского века француз Лион. Он устраивал маскарады в дворцовой галерее. “За вход, – говорилось в объявлении, – платить по 1 рублю. Тут же можно было достать всякие напитки, маскарадные платья, маски и перчатки за сходную цену”⁴.

Расширяется и “география” маскарадов: все чаще они проводятся не только в столицах, но и в провинции. Во всех случаях, за исключением праздничных публичных маскарадов (типа дворцового новогоднего), сохраняется замкнутость сословного круга. Так, например, в числе празднеств по случаю заключения мира с Турцией устраивались маскарады, о которых сказано так: “7-го ужин и маскарад для дворянства и купечества”. В сноске замечено: “Тогда купечество имело особые залы и не смешивалось с дворянством”⁵.

⁴ Столянский П.Н. Петербург: Как возник и рос Санкт-Петербург. Пг, 1918. С. 280 – 281.

⁵ Сумароков А.П. Обзорение царствования и свойств Екатерины Великой. СПб., 1832. Ч. 3. С. 129.

Со временем маскарад оформился в определенное действо, имеющее свою эстетику, сценарий, композиционное и смысловое единство. Выделим основные составляющие маскарада.

1. Театральность. В маскарадной игре воспроизводятся далеко не все уровни жизни, но и они отличаются от соответствующих на карнавале. Там переосмысление имеет прямой порядок: знаки меняются на противоположные. В маскараде переосмысление *опосредованно*. Оно достигается при помощи театрализации. Именно театрализация в первую очередь отличает маскарад. Вл. Михневич писал: «Сказать правду, маскарады, в сущности, были одним из видов сценического лицедейства. В этих “церемонных позорищах” присутствовали все сценические средства и аксессуары: гримировка и мимика, костюмировка и символика, музыка и танцы. На маскараде комбинировались целые сцены и картины в символическом роде, весь маскарад, в общем, представлял огромную пантомиму, полную движения и игры, причем с ярким комическим оттенком»⁶.

Маскараду часто предшествовал сценарий, предполагавший целый спектакль. В очерках “Петербург петровского времени” есть интересное описание большого маскарада 1721 г.: «Программа праздника была выработана заранее, причем, как сообщает Берхгольц, в этом деле принимал участие сам царь. За два дня до маскарада в доме Меншикова была устроена репетиция маскарадной процессии. В назначенный для маскарада день участвующие собрались по сигналу на площади перед Сенатом и Троицкой церковью; одеты они были в плащи. Особо назначенные маршалы расставляли их по группам в том порядке, в каком они должны были следовать в процессии. Царь и знатнейшие вельможи находились в это время в церкви, где происходило венчание князя-папы Т.И. Бутурлина с вдовой его предшественника на посту главы “всешутейного собора”. После окончания бракосочетания

⁶ Михневич Вл. Этюды русской жизни. СПб., 1882. С. 121.

царь вместе с придворными вышел из церкви и, как заранее было условлено, ударил в барабан. Тотчас все маски сбросили плащи, и площадь запестрела разнообразными костюмами: здесь были римские воины, китайцы, турки, аббаты, арлекины, пастушки, нимфы, бояре, рудокопы, корабельщики и множество других масок. Началось гулянье»⁷.

О репетиции предстоящих маскарадов мы находим замечания и в других материалах: «Участвовавшие в них собирались за несколько дней к князю Меншикову, который назначал каждому его место во время маскарадного шествия, все служащие должны были под опасением штрафа в 50 рублей, ходить во все это время в костюмах и в масках, если даже не участвовали в катаниях»⁸.

Маскарады часто длились по несколько дней, иногда неделю, при этом каждый день имел свою программу. Позднее к составлению сценария часто привлекались видные деятели литературы и театра. Так, коронационный уличный маскарад 1763 г. был поручен Ф.Г. Волкову. Он продолжил традицию петровского времени, наполнив ее новым содержанием. На печатном листе либретто маскарада значится: «Изобретение и распоряжение Маскарада «Торжествующая Минерва» Ф. Волкова». Подготовка маскарада началась, по-видимому, в июле 1762 года⁹. Сумароков тоже сочинял хоры и песни для участников маскарада. Этот праздник характеризовался как «торжество, подобное грекам, достойное Екатерины, и удивившее обитателей»¹⁰.

Екатерина II особенно любила устраивать помпезные празднества, где «все служило, как забавам, так и нравоучению»¹¹. При этом нравоучение больше относилось к народным толпам, восхищающимся пышными процессиями. Собственно

⁷ *Петербург петровского времени: Очерки* / Под ред. А.В. Предтеченского. М., 1948. С. 149 – 150.

⁸ *Петр Великий и его время*. М., 1910. С. 36.

⁹ *Всеволодский Генгросс В.* Русский театр от истоков до середины XVIII века. М., 1957. С. 248.

¹⁰ *Сумароков А.П.* Черты Екатерины Великой. СПб., 1819. С. 39.

¹¹ *Сумароков А.П.* Черты... С. 41.

дворцовые маскарады по-прежнему устраивались для избранной публики и поражали изысканностью художественного замысла.

Непременной частью любого маскарада были театральные постановки, живые картины, балет. Из актеров приглашались, как правило, любимцы, и в этом случае представление носило особо интимный характер и отличалось от спектакля в театре. Живые картины охотно представлялись участниками маскарада и изображали аллегории, смысл которых должны были разгадать присутствующие. И. Погожев приводит в воспоминаниях описание некоторых живых картин: “В позолоченной раме под белым флером, три барышни в неподвижном положении изображали трех Парок. Одна из них сидела за прялкой и пряла нить жизни человеческой, другая наматывала эту нить, а третья сидела с ножницами, с готовностью пресечь, перерезать эту нить, но Купидон сзади рукою своею удерживал руку злой Парки <...> Хоровод барышень, одетых в богатые сарафаны, с блестящими повязками, выступил из боковой галереи, неся на носилках, украшенных древесными листьями и гирляндами из цветов, пятилетнюю дочь хозяйки, тоже одетую по-русски. Она означала богиню Ладу”¹².

Театрализация касалась и танцев. Иногда для определенных танцев готовили одинаковые костюмы, что придавало зрелищу единство и сценический колорит¹³.

2. Организация маскарадного пространства. Отведенное для маскарада помещение делилось на несколько площадок, которые легко можно назвать сценическими. В летнее время для маскарада отводилось не только внутреннее помещение, но и сады, река или пруд, которые украшались соответствующим образом.

Во время больших праздников маскарадное пространство расширялось за счет улиц и площадей, где происходило народное гуляние или “публичные” (уличные) маскарады. Но

¹² Погожев И. Из воспоминаний // Русское барство. Б. м., 1893. Ч. 6. С. 135.

¹³ Кирьяк Т.П. Потемкинский праздник 1791 года: Письмо кн. И.М. Долгорукову // Русский архив. М., 1867. Кн. 1 – 3. С. 46.

при этом замкнутость маскарадного пространства для верхушки общества сохранялась. Народное гуляние служило фоном и создавало праздничную атмосферу. Например, празднование по случаю заключения мира с “Оттоманскою Портою” в 1775 г. оформлялось как всеобщее, но при этом маскарад для высшего света, на котором присутствовали высочайшие особы, проходил отдельно от общего: “...по учиненному из двух пушек сигналу были открыты народу жареные быки, на устроенных для того пирамидах, а из фонтанов было пущено виноградное вино, после чего начались различные народные игры”. Праздник оформляли иллюминация и фейерверки. Все крепости, строения, суда были ярко иллюминированы. “В Азовской же крепости накрыты были для находящихся в Маскараде обоего пола особ пять столов с холодными кушаньями”¹⁴.

С точки зрения обустройства маскарадного пространства особенно интересны маскарады в летней резиденции царского дома. В Петергофе сад становился неотъемлемой частью праздника. Возводились специальные временные постройки, аллеи украшались многочисленными фонариками и гирляндами. Императорская фамилия со свитой проезжала по всем освещенным аллеям сада и тем открывала маскарад. Стиль украшения сада во многом определял и костюмы участников празднества. Д.С. Лихачев пишет о характерном для второй половины XVIII в. украшении сада зданиями различных стран и эпох. Гуляющий по саду как бы путешествовал по разным странам. Мода на экзотику порождала соответствующий стиль, например, «интерес ко всякого рода “китайщине” (Китайский театр, Китайская деревня, мостики, павильоны в Царском Селе) и отсюда же интерес к турецкой теме в садах, как и в маскарадных костюмах дам и кавалеров — особенно на маскарадах, которые проходили в садах»¹⁵.

Организация внутреннего пространства зависела от того, дворцовый это был маскарад или частный. Дворцовые покои

¹⁴ *Записки* А.Т. Болотова. СПб., 1811. С. 210, 213.

¹⁵ *Лихачев Д.С. Поэзия садов*. Л., 1982. С. 222.

делились на внутренние, откуда обычно выходила к публике императорская семья с приближенными, и отведенные для увеселения. Залы дворца делились на предназначенные для танцев, спектаклей, живых картин, ужина и просто гулянья. Часто после торжественного шествия члены императорской семьи удалялись обратно во внутренние покои или наблюдали маскарад со специальной галереи.

Залы всегда оформлялись в соответствии с тематикой маскарада, стилем театральных представлений, костюмировкой публики. Интересно в этом смысле описание маскарада 1770 г., приведенное А. Болотовым. Зал, в котором был накрыт ужин, оформлялся как “зал годовых времен”. Маскарадную процессию открывал Аполлон в сопровождении четырех времен года и двенадцати месяцев. Их изображали дети, которые в конце церемонии преподносили избранным гостям подарки. “Зало имело круглопродолговатый вид и содержало в себе двенадцать нишей, из коих в каждом подготовлен был стол на двенадцать персон. Каждый ниш представлял месяц года и комната вся украшена была в соответствии тому. Как скоро поместились все за свои столы, то четыре годовые времена, сопровождавшие Аполлона, начали со своими последователями танцевать балет, а наконец к ним и Диана со своими нимфами присоединилась”¹⁶.

Как правило, смена маскарадных площадок не была последовательной. Участники праздника могли свободно выбрать любую. Пожалуй, только открытие его торжественной процессией (дворцовый маскарад) или выход императорской фамилии собирали всех вместе. Однако участник маскарада мог свободно приехать или уехать в любое время.

3. Маскарадный костюм. Маску, маскарадный костюм можно назвать одним из самых обязательных и устойчивых элементов маскарада. За исключением причуд высочайших особ, моды (отметим, например, пристрастие Елизаветы Петровны к переодеванию всех женщин в мужчин и наоборот)¹⁷,

¹⁶ Записки А.Т. Болотова... С. 21 – 22.

¹⁷ Записки Екатерины II. СПб, 1908.

Николая I – к национальным русским костюмам, или увлечение экзотикой в конце XVIII в., что привело к появлению на маскарадах восточных одеяний) костюмы на протяжении десятилетий изменялись мало. Их можно условно разделить на несколько групп:

- костюмы, связанные с античной мифологией и литературой (Аполлон, Диана, нимфа, Вакх, Циклоп и т.д.);
- костюмы представителей различных национальностей (турецкий, польский, греческий, китайский и т.д.);
- старинные русские костюмы (боярин, женские костюмы с кокошниками, сарафаны и т.д.);
- костюмы, изображавшие мастеровых (трубочист, мельник, гончар и т.д.);
- европейские карнавальные костюмы, в частности костюмы героев комедии дель арте (венецианские костюмы, домино, Арлекин, Коломбина и т.д.);
- “литературные” костюмы (Лалла-Рук, корсар, другие романтические герои);
- костюмы, изображающие вещи, различные предметы (пирамиды, шкафы, хижина и т.д.);
- костюмы – аллегории человеческих свойств (пороков и добродетелей);
- костюмы, противоположные полу их носителя.

Каждый костюм предполагал определенный текст, диктующий стиль поведения. Выбирая костюм, обдумывали его именно с этой стороны. Без костюма нельзя было включиться в маскарадную игру. А. Болотов пишет: “Я в сей раз находил-ся в числе зрителей, и увеселение сие мне так понравилось, что я руки себе ел, что не сделал себе также, по примсру других, маскарадного платья”¹⁸.

Помимо случайных любопытствующих на маскараде иногда предполагался специальный состав зрителей. Для них предназначалось особое место. В этом случае возникало своеобразное соотношение зрители – участники. Когда маскарад проводился в театре, для зрителей отводились ложи, что осо-

¹⁸ Записки А.Т. Болотова... С. 845.

бенно подчеркивало противопоставление¹⁹. Во время уличных маскарадов эту функцию выполняли балконы и окна домов.

Для узнавания маски необходимо, чтобы тот текст, который она представляет, был известен окружающим, иначе маска теряет смысл. Например, после коронации Екатерины II была устроена процессия, представлявшая триумф Минервы. Минерва “среди народа встретила довольно холодный прием. Никто не слыхал об особе с таким именем. И никто не понимал, над кем же она торжествует, неужели над матушкой-царицей, только что возложившей на себя корону ради вящего блага всего народа”²⁰.

Маске свойственна “эстетика тождества”. За счет чего же достигалась свобода поведения маски? Замечания Ю.М. Лотмана относительно масок комедии дель арте могут быть распространены и на более общую систему взаимодействия масок. Эстетика тождества “должна сочетать неколебимые штампы понятий с разнообразием подводимого под них живого материала. В этом смысле показательно, что, имея на одном полюсе строгий набор масок-штампов с определенными возможностями для каждой, комедия дель арте на другом полюсе строится как наиболее свободная в истории европейского театра импровизация. Таким образом, сама импровизация представляет собой не безудержный полет фантазии, а комбинации знакомых зрителю элементов”²¹.

4. Маскаральная интрига. Неверно представлять поведение участника маскарада, скрытого под маской, как последовательно выдержанное от начала до конца. Маска заявляет свои права в тот момент, когда ее носитель вступает в общение с другой маской или с человеком без маски, но не узнающим под маской партнера. В многочисленных описаниях этот момент называется интригой, мистификацией — “ходили интриговать”, “начинали мистифицировать”. Именно этот момент

¹⁹ Записки А.Т. Болотова... С. 934.

²⁰ Вокруг трона Екатерины II. М. Б. г. С. 441.

²¹ Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике // Труды по знаковым системам (I). Тарту, 1964. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 160. С. 175.

наиболее важен для прояснения сути маскарадного общения.

Можно выделить две функции интриги в маскараде. Первая — чисто игровая, развлекательная, когда участник маскарада выбирал узnanную им маску или человека без маски и хотел разыграть конкретное лицо, пользуясь своей неузнанностью. Причину желанья разыграть то или иное лицо следует искать в каких-то немаскарадных отношениях. В описании придворного рождественского маскарада 1859 г. читаем: «Несколько молодых людей оделись дамами в элегантные домино, интриговали своих начальников и чуть не вскружили им головы. Так, например, Сухозанет почти весь вечер просидел с розовым домино, ухаживал за ним донельзя, восхищаясь его любезностью и умом, целовал его руки и всех допрашивал: “Кто эта очаровательная женщина?” Не знаю, добился ли он правды, но многие скоро узнали, что эта очаровательнейшая из женщин не кто иной, как адъютант Кавелин»²². Другая функция была связана с таким общением, при котором человек проявляет максимальную свободу собственных чувств и мыслей, пользуясь ролью маски. В качестве литературного примера можно привести игру, которую затевает в “Маскараде” Лермонтова баронесса Штраль. Е. Ростопчина, как и многие поэты-романтики, в своих стихах часто обращается именно к этой стороне маскарадного общения:

Прочь все условное!
Прочь фразы, принужденья!
Могу смотреть, молчать,
Внимать, бродить одна,
Могу чужих забав ценить одушевленье,
И если я грустна, и если я бледна,
Никто над бледностью моей не посмеется,
Я не нуждаюся в улыбке заказной,
И любопытная толпа не раздается
С вниманьем праздности и злобы предо мной²³.

²² Из записок М.А. Милютиной // Русская старина. СПб., 1899. № 1. С. 55.

²³ Поэты 1840 — 1850-х годов. М., 1972. С. 114.

Маской ее обладатель пользуется не только для того, чтобы отбросить свою социальную роль и получить взамен другую. Выразить себя, освободиться от всего искусственного, что в нормативной жизни сковывает человеческую личность, — вот цель собственно маскарадного общения. Здесь мы подходим к принципиальному отличию маски на карнавале и маскараде. На карнавале не маска определяла свободу самовыражения. Маска могла быть, могла и не быть. В маскараде она имеет принципиальное значение. Маска скрывает человека и сообщает ему определенную игровую роль, через которую только он и может реализовать свободу самораскрытия. Если происходит попытка выразить свое “я” минуя маску, маскарадный мир тотчас разрушается, оценка поведения возвращается к нормам официального мира. Неписанные законы сокрытия лица лежат в основе маскарадного общения. Вот характерный пример: Екатерина II любила появляться под маской на частных маскарадах и при этом использовала маскарадную свободу в полной мере. Однажды с ней произошел такой случай: «Екатерина, усевшись подле г. Ду...кой, коротко ей знакомой, входила с нею в разговоры с подделанным голосом. Та пожелала узнать свою соседку, осматривала со всех сторон маску, и наконец от нетерпения сорвала оную. Можно вообразить, сколь великое удивление, опасение последовали за удовлетворением любопытства. Г. Ду...кая совестилась, извинялась, просила прощения, а Екатерина, устремив с негодованием на нее взор, сказала ей следующее нравоучение: “Вы нарушили сохраняемый всеми порядок, должно уважать всякую маску, вы не ожидали увидеть меня под оною, и вот явное доказательство вашей неосторожности»²⁴. После этого проступка провинившаяся графиня совершенно лишилась милости императрицы.

Справедливости ради необходимо указать на тот случай, когда чисто формально все-таки реализовывалась маскарадная свобода без скрывания под маской участника игры. Случай этот характерен своей исключительностью. Он дает представление

²⁴ *Сумароков А.П. Черты... С. 138.*

об искусственности всякого положения, противоречащего общему порядку. Высочайшим особам редко удавалось скрыть себя, но, если было известно их желание присутствовать на маскараде в качестве частных лиц, окружающие специально подыгрывали, создавая желаемую ситуацию неузнанности. Так, Николай I, любивший посещать публичные маскарады, являлся на них без маски, но по отношению к себе допускал большую свободу в обращении. Каждая дама «имела право взять Государя под руку и ходить с ним по залам. Его забавляло, вероятно, то, что тут, в продолжении нескольких часов, он слышал множество таких анекдотов, отважных шуток и проч., которых никто не осмелился бы сказать монарху без щита маски. Но так как острота и ум составляют привлекательность разговора, не всегда бывают уделом высшего общества, да и вообще русские наши дамы, за немногими исключениями, мало сродны к этой особенного рода игре, то случалось обыкновенно, что Государя подхватывали такие дамы, которые без маски никогда и нигде не могли бы с ним сойтись. Один из директоров дворянского собрания сказывал мне, что на тамошние маскарады раздавалось до 80-ти даровых билетов актрисам, модисткам и другим подобных разрядов француженкам, именно с целью интриговать и занимать Государя»²⁵.

Павлу I, напротив, было свойственно ограждать себя от возможных проявлений вольности на маскараде; даже там он всегда оставался официальным лицом. Павел назначал телохранителей, которые должны были находиться рядом во время маскарада. Как указывают современники, он прилагал слишком большие усилия для того, чтобы играть определенную роль в жизни, чтобы легко отказаться от нее в игре: «Павел похож был на тщеславное частное лицо, которому разрешили играть роль государя, он как бы спешил вдоволь насладиться своим новым положением, словно предчувствуя всю кратковременность этого удовольствия»²⁶.

²⁵ Из записок барона М.А. Корфа // Русская старина. СПб., 1899. № 2. С. 273.

²⁶ Шильдер Н.К. Император Павел I. СПб., 1901. С. 302.

Атмосфера маскарада предполагала возможность некоторой компенсации нормативности общения за счет вовлечения в игру любого участника. Стремление изменить как-то внешне-маскарадную ситуацию, проиграв ее на маскараде, было вполне допустимым, хотя и рискованным. Так, на придворном маскараде 1836 г. Крылов, одетый в костюм боярина-кравчего, прочитал в присутствии царя стихотворение, написанное специально для маскарадной роли. Стихотворение было одобрено царем, и тогда Крылов попросил разрешения у Бенкендорфа, присутствовавшего при этом, прочитать новую басню. Басня тоже была одобрена царем. Тогда Крылов обратился с просьбой напечатать ее, что тут же было разрешено. А между тем, она была написана год назад и была запрещена цензурой, хотя к тому времени широко была известна в списках. Речь идет о басне “Вельможа”²⁷.

В пределах статьи невозможно достаточно полно охарактеризовать все стороны маскарадного действия. Однако и представленный материал позволяет сделать несколько наблюдений, проясняющих его существенные особенности:

Маскарад является принадлежностью Нового времени и развивается внутри официальной культуры.

Маскарад, в отличие от карнавала, нельзя рассматривать как форму жизни. Если “карнавал был не художественной театрально-зрелищной формой, а как бы реальной формой самой жизни, которую не просто разыгрывали, а которой жили почти на самом деле”²⁸, то маскарад подчеркнуто условен и театрализован.

В маскараде воспроизводятся далеко не все уровни жизни, а те, которые определяют его структуру, реализуются эстетически опосредованно.

Особенность маскарада как своеобразного “антимира” внутри официальной культуры, “света” (по аналогии с “анти-

²⁷ Коневич В.Ф. Маскарадное стихотворение И.А. Крылова // Русский архив. М., 1866. № 2. С. 126.

²⁸ Балтин М.М. Творчество Франсуа Рабле... С. 12.

миром” карнавала в отношении культуры в целом) состоит в попытке выйти из границ нормативности. На карнавале не маска давала право на свободу. Карнавальная стихия свободы как таковая исключала всякую другую систему оценки. В маскарade все иначе. Человек освобождается от своей социальной роли, но получает взамен другую. Внеполовое живое самовыражение лежит в жестких границах двух заданных ролей (социальной и условно-игровой). Это вносит драматические оттенки в понятия “маскарадная несвобода”, “маскарадное одиночество” и т.п.

Таким образом, можно сказать, что собственно маскарадные мотивы формируются в зоне личностного самовыражения, предельно усложненного в мире “развитого отчуждения”. С этой точки зрения “маскарадная интрига”, “маскарадная мистификация” определяют русло, в котором может формироваться маскарадный сюжет, типологически более всего соответствующий романтическому мироощущению, хотя и не исчерпывающийся им.

Маскарадные мотивы в романтических произведениях актуализируют трагическую тему — невозможность самовыражения в мире разобщенности и одиночества. Однако смысловые границы маскарада как понятия оказались значительно шире тех, что были использованы романтиками. В пределах вполне определенной историко-культурной формы маскарада оформился универсальный механизм *опосредованного* личностного самораскрытия, и, более того, существования в мире.

Так, социальные и литературные маски как посредники между социальной ролью, отведенной герою, и его личностным “я” часто используются ранним Достоевским. Например, в “Двойнике” маскарадные замещения, переодевания, мистификации введены в прямое сюжетное действие и положены в основу двойничества.

Маскарад как “перевернутое” изображение нормативного мира концептуализировал его восприятие. Вот почему он так трагически напоминал мир — мир разобщенности, фальши и условности, где невозможна истинная свобода (без посредников, уловок, правил). Неизбежность возвращения в норматив-

ный мир и невозможность его преодоления составляют внутреннюю конфликтность соотношения маскарада и “света” (социума).

Указанные свойства маскарада определяют его особое положение в культуре. Маскарад, обретая отчетливые черты антимира, становится взглядом извне на реальную жизнь человека. С этой точки зрения он может быть рассмотрен как метаязыковое понятие. Если карнавал очерчивает границы человеческой свободы, то маскарад — границы несвободы личности. Именно это свойство маскарадного мира получило особенно яркое воплощение в русской литературе XIX столетия.

Н.Д. Тамарченко

**МОТИВЫ ПРЕСТУПЛЕНИЯ И НАКАЗАНИЯ
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ
(Введение в проблему)**

Для начала, чтобы избежать полной неопределенности, примем толкование термина “мотив”, которое предложил Вольфганг Кайзер: “повторяющаяся и, следовательно, человечески значительная ситуация”¹.

Следующий момент, который необходимо оговорить — ограничение предмета внимания эпической прозой: специфичность лирических мотивов достаточно очевидна, но и на драму нельзя механически перенести то более частное и определенное значение понятия “мотив”, которое приобретает этот термин в связи с родовой спецификой эпических произведений.

Цель исследования в данном случае, очевидно, — установление функций избранного нами “двуединого” мотива или “пары мотивов” (*преступление и наказание*) в составе сюжетов таких произведений, в которых это сочетание мотивов и наиболее очевидно, и в максимальной степени наделено смыслом: тогда выявленные функции можно будет считать неслучайными. С такой точки зрения, из всей русской литературы первым объектом внимания должен стать роман “Преступление и наказание”. Установление роли мотива в структуре эпического произведения, очевидно, подразумевает попутный анализ соотношения понятий “мотив” и “сюжет” или “мотив” и “фабула”, а также “мотив” и “основная сюжетная ситуация”. Такова первая наша задача.

Вторая уже касается связи анализируемого произведения с традицией. Поскольку мотив — не только элемент данного конкретного сюжета, но и общий элемент сюжетов многих и разных произведений, то и функции мотивов преступлений и наказаний могут быть традиционными, то есть характерными для определенного жанра.

¹ *Kayzer W.* Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einleitung in die Literaturwissenschaft. Bern; Munchen, 1960. S. 60.

В самом деле, названный роман Достоевского, как показывают специальные работы, связан с двумя разновидностями этого жанра, в которых мотивы преступления и наказания играли существеннейшую, можно сказать, жанрообразующую роль. Речь идет, во-первых, о готическом романе с характерной для него концепцией родовой вины и возмездия, а также преступления и наказания как результатов договора с дьяволом. В целом значимость этого жанра для Достоевского общепризнанна, но в тексте “Преступления и наказания” имеются и прямые отклики на “Мельмота-скитальца” Мэтьюрина и на продолжающий готическую традицию² “Собор Парижской Богоматери” Гюго³. Во-вторых, что менее очевидно, хотя и не менее важно, произведение Достоевского может быть сопоставлено и с таким хронологически более близким к нему явлением, как роман “социально-криминальный” (О. Цехновицер). Если учесть принадлежность к этой второй разновидности жанра не только продукцию массовой беллетристики (“Парижские тайны” Э. Сю или “Граф Монте-Кристо” А. Дюма), но также ряда произведений Бальзака, Диккенса и романа Гюго “Отверженные” (последний с “Преступлением и наказанием” достаточно обоснованно сопоставляли⁴), то станет ясно, что эта линия традиции для Достоевского могла быть не менее важной. Возникает вопрос: одинаковы ли сюжетные функции интересующих нас мотивов в романе Достоевского и в тех разновидностях жанра, для которых эти мотивы были в содержательном плане столь же существенны и значимы, но входили в иные художественные системы?

Поскольку готический роман продуктивен в эпоху предромантизма и романтизма, а роман социально-криминальный — детище позднего романтизма и, если угодно, “постромантизма” 1830 — 1840-х гг., то сопоставление может привести к по-

² См., наприм.: *Реизов Б.Г.* Французский исторический роман в эпоху романтизма. Л., 1958.

³ См.: *Гроссман Л.* Поэтика Достоевского. М., 1925.

⁴ См.: *Тамарченко Н.Д.* Тема преступления у Пушкина, Гюго и Достоевского // Ф.М. Достоевский, Н.А. Некрасов. Л., 1974.

становке вопроса о специфике функционирования традиционных (архаических) и исторически поздних мотивов в реалистической эпике. Но достаточно ли репрезентативен даже и для постановки этой проблемы один роман, хотя бы и такой, как “Преступление и наказание”? Видимо, было бы целесообразным соотнести с ним, и, например, с социально-криминальной разновидностью жанра, один из романов Л. Толстого, а именно “Воскресение” (выбор произведения мы в дальнейшем аргументируем). Учитывая обоснованность достаточно традиционных сравнений двух авторов, можно предположить: если в трактовках и функциях мотивов преступления и наказания у Толстого и Достоевского обнаружится определенное родство, то сфера их сближения даст материал для суждений о некоторых закономерностях эволюции сюжетных структур в истории русского романа.

Чем более определенным видится нам историко-литературный аспект дальнейшего исследования, тем настоятельнее необходимость предварительной ориентации в его основных методологических предпосылках и проблемах.

1. Проблема идентификации мотива. Словесное обозначение мотива и его функции.

Сравнивая разные литературные произведения, мы должны быть уверены в том, что имеем дело с одними и теми же мотивами, хотя и выступающими в различном (не всегда явно синонимическом) словесном оформлении. Если в романе Достоевского статус *преступления и наказания* как центральных мотивов утверждён авторской волей, то в “Воскресении”, например, даже и присутствие этих художественных “терминов” не очевидно. Они, по крайней мере, не поставлены рядом. Так, в финале романа Толстого по поводу норм жизни, сформулированных в Нагорной проповеди, сказано, что всякое отступление от них “есть ошибка, тотчас же влекущая за собою наказание”⁵. А в самом начале столь значимого для сюжета “Воскресения” эпизода соблазнения читаем:

⁵ Толстой Л.Н. Собр. соч. В 20 т. М., 1964 Т. 13. С. 495. Далее текст романа цитируется по этому изданию.

“... Нехлюдов, тихо ступая и сдерживая дыхание, как будто собираясь на преступление, вошел за ней”.

Термин “мотив” в исследовательской практике соотносят с двумя различными аспектами словесно-художественного произведения. С одной стороны, с таким *элементом сюжета* (событием или положением), который *повторяется в его составе* и (или) известен из традиции. С другой стороны, — с избранным в данном случае *словесным обозначением* такого рода событий и положений, которое входит в качестве *элемента* уже не в состав сюжета, а в *состав текста*. Необходимость разграничить эти аспекты в изучении сюжета впервые, насколько известно, была показана В.Я. Проппом. Именно их несоответствие заставило ученого ввести понятие “функция”. По его мнению, поступки персонажей волшебной сказки, одинаковые с точки зрения их роли для хода действия, могут иметь самые различные словесные обозначения: “Трудность состоит в том, чтобы правильно определить одинаковые действия”. Называя такие действия “функциями” и подчеркивая, что их определение должно быть “логически правильным”, ученый приводит следующий пример: “... если черт садится на ковер-самолет и улетает, то полет — действие”, функцией же “в данном случае будет доставка к месту поисков, а полет — форма осуществления этой функции”. И далее: “В чем состоит функция, видно только из того, какое значение данный поступок имеет для хода действия”⁶.

Таким образом, под внешним слоем конкретного сюжета обнаруживается внутренний слой. Функции в своей необходимой и всегда одинаковой, по В.Я. Проппу, последовательности образуют не что иное, как единую сюжетную схему. Варьируются же словесные обозначения составляющих ее “узлов” (таких, как *отправка, переправа, трудные задачи* и т.п.); тот или иной вариант повествователь (рассказчик) избирает из общего арсенала традиционных формул.

⁶ Пропп В.Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 175 — 176.

Из этого видно, что мы вправе идентифицировать мотив не только и даже не столько по его словесному обозначению, сколько по роли обозначаемых действий (поступков персонажей, событий их жизни) в развертывании сюжета; в этом случае сравниваются не слова, а “шаги”, продвигающие сюжет к цели.

Сказанное в какой-то степени объясняет следующее обстоятельство: в известных немецких словарях литературных мотивов интересующие нас “термины” не отражены⁷. Конечно, если бы эти справочники строились с учетом русского “языкового сознания”, это вряд ли могло бы произойти. Но, видимо, как бы ни переводилось название романа Достоевского, ни “*Verbrechung und Strafe*”, ни “*Schuld und Sühne*” в контексте немецкой культурной традиции не воспринимаются в качестве *обозначения мотивов*. Другая сторона дела состоит в том, что в основе отбора терминов в упомянутых источниках, по-видимому, совершенно иной, чем у В.Я. Проппа, подход к проблеме идентификации мотива. Он сводится к следующему. Если нет устоявшегося готового наименования (таков, например, выделенный еще античностью мотив “узнавания”), интерпретатор вынужден выбирать между более общим и узким возможным его обозначением: например, называть ли мотив в “Простом сердце” Флобера “женщина и попугай” или “женщина и птица”? В таких случаях всегда следует учитывать, что “только более широкое обозначение, а не более узкое может открыть интерпретатору глаза на определенные значения и вариации”⁸.

2. Схемообразующий мотив и основная сюжетная ситуация.

Мы убедились в том, что выбор словесного обозначения мотива может быть не субъективным, исходящим из удобств

⁷ Frenzel Elisabeth. *Motive der Weltliteratur* 4, überbearb. u. ergänzte Aufl. Stuttgart, 1992; Dammerich H. S., Ingrid G. *Themen und Motive in der Literatur*. 2. Aufl. Tübingen; Basel, 1995.

⁸ Molk Ulrich. *Motiv, Stoff, Thema // Das Fischer Lexicon. Literatur*. Frankfurt am Main, 1996. B d/ 2. S. 1328.

интерпретатора, а объективно обоснованным, если различаются два аспекта мотива: его словесное оформление в тексте и его роль в ходе изображаемого словом действия. Обратим теперь внимание на то, как соотносятся те немногие мотивы, которые В.Я. Пропп называл функциями, и основная сюжетная ситуация произведения.

Прежде всего заметим, что некоторые из выделенных ученым функций на самом деле не самостоятельны: они варьируют наиболее устойчивые моменты сюжетной схемы. В приведенном нами и взятом из книги “Русская сказка” примере мотива (черт улетает на ковре-самолете) функция *доставки* варьирует функцию *переправы*. В самом деле, сюжетная схема волшебной сказки – один из вариантов универсальной циклической схемы, которая строится на противоположности двух миров и, следовательно, на мотивах перехода “туда” и возвращения. Эта противоположность представляет собой определенный тип основной сюжетной ситуации, то есть такого соотношения “всеобщих сил действия” (Гегель), которое и порождает эпический сюжет. Основная *ситуация* непосредственно выражается в типе сюжетной схемы. Как соотносятся с нею варьирующие эту схему комплексы важнейших мотивов, характерных для различных жанров: например, для волшебной сказки (недостача и отправка – переправа и основное испытание – возврат и ликвидация недостачи) или для эпопеи (исчезновение – поиск – нахождение)?

Эта проблема в нашей науке была в очень резкой и определенной форме поставлена и решена О.М. Фрейденберг. По ее мнению, “сюжет – система развернутых в действие метафор <...> Когда образ развернут или словесно выражен, он тем самым уже подвержен известной интерпретации; выражение есть облечение в форму, передача, транскрипция, следовательно уже известная иносказательность”. Интерпретацией какого же именно “основного образа” признается здесь сюжет? Несколько ниже сказано, что это – “образ *круговорота жизни – смерти – жизни*”: ясно, что речь идет о содержательности циклической сюжетной схемы. Но схема эта может иметь различные вариации, причем различия *реализующих*

ее мотивов не отменяют того, что “все эти мотивы тавтологичны в потенциальной форме своего существования”. Различия же — “результат различения метафорической терминологии”, так что “композиция сюжета зависит всецело от языка метафор”⁹.

Сравнивая изложенные, видимо, взаимодополняющие идеи В.Я. Проппа и О.М. Фрейденберг, можно увидеть “трех-слойную” или “трехуровневую” структуру: (1) “основной образ” (то есть порождающая сюжет ситуация в ее содержательности); (2) интерпретация этого образа в том или ином варианте комплекса схемообразующих мотивов и, наконец, (3) интерпретация уже этого варианта сюжетной схемы в множественных словесных обозначениях, характерных для той или иной “системы метафор”. Такой подход к проблеме мотива, сюжета и его основы (ситуации) можно сравнить с характерным для немецкой традиции разграничением понятий “Motiv”, “Stoff” (фабула) и “Thema” по возрастающей степени абстракции¹⁰.

Теперь мы уже можем вернуться к нашей историко-литературной задаче и переформулировать ее следующим образом: как соотносятся функции мотивов преступления и наказания у Толстого и Достоевского, с одной стороны, и в традиции готического и социально-криминального романа, — с другой, если учитывать разработанную в нашей науке модель сюжетной структуры?

Вопрос о соотношении с готической традицией касается исключительно романа Достоевского. Внутренний монолог Раскольникова, отсылающий читателя к указанной традиции (“где это я читал, как один приговоренный к смерти, за час до смерти, говорит или думает...”¹¹), уже содержит определенную интерпретацию того основного образа мира, на котором строится сюжет всего романа.

⁹ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 223 – 225.

¹⁰ Ср. у Мелька и у Деммерихов (см. прим. 7, 8).

¹¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 7. С. 121. Далее текст романа цитируется по этому изданию.

Отклик на литературных предшественников, включенный, что характерно для Достоевского, целиком в кругозор героя, выделяет в их произведениях общую ситуацию “приговоренности к смерти” (она, конечно, также представляет собою мотив): имеем в виду эпизоды сна Мельмота и падения Клода Фролло с балюстрады Собора. Детали, которые создают внешнюю “обстановку” специфического для этой ситуации переживания, у Мэтьюрина и Гюго как раз существенно различаются. Но совсем не случайно, что несмотря на различия, эти детали как бы сплавляются, с точки зрения Раскольниковва, в единый образ “аршина пространства”. Наказание смертью (“казнь”) и – как реакция на него – необычайно обострившаяся обыкновенно человеческая жажда жизни, с одной стороны, как будто дискредитируют “сверхчеловеческие” претензии; но, с другой, – парадоксальным образом оправдывают разрыв с людьми (лучше жить в “вечном уединении”, “чем сейчас умирать”) и, что еще важнее, – снимают вопрос о преступлении и о вине. Такова безусловная, как представляется герою в этот момент, “правда” переживания смертного приговора (“Экая правда! Господи, какая правда!”).

Здесь следует сказать, что в интерпретируемых героем образцах готической традиции можно увидеть отнюдь не моральный индифферентизм, а напротив, почти дидактически проведенную моральную тенденцию: в обоих случаях задержавшееся падение в пропасть (этот мотив Раскольников как будто не замечает) – это, в сущности, падение в ад. Отсюда ясно, что отклик на традицию представляет собою здесь подчеркнута одностороннюю полемическую трактовку проблемы преступления и наказания. Ей противопоставляется в сюжете романа Достоевского мотив *убийства как самоубийства*, акта, означающего сознательный разрыв естественных, “кровных” связей с людьми (“точно ножницами отрезал себя от всех”). Созданное по собственной воле предельное обособление (“аршин пространства”) этим отождествляется со *смертью*, а *жизнь* – вопреки тезису “Как бы ни жить, – только жить!..” – оказывается возможной лишь при условии *возврата, присоединения к людям*. Об этом свидетельствует “необъ-

ятное ощущение вдруг прихлынувшей полной и могучей жизни”, походившее “на ощущение приговоренного к смертной казни, которому вдруг и неожиданно объявляют прощение”.

Таким образом, трактовка мотивов преступления и наказания в романе Достоевского связана с их функцией как знаков-символов основной сюжетной ситуации произведения. В этой роли они *тождественны* также присутствующим в тексте *архаическим мотивам смерти-воскресения*.

Социально-криминальный роман, сложившийся в европейской литературе 1830 – 1860-х гг., в отличие от готического, учитывался не только Достоевским, но и Толстым, хотя роман “Воскресение” с этой традицией в научной литературе никогда не сближали. Поэтому правильнее будет начать с определения типического для названного жанра комплекса мотивов.

Для этой разновидности романа характерны: 1) подчеркнутый *урбанизм* и вместе с тем острая и универсальная *критика* современной *цивилизации*, противопоставление ей *девственной природы* и идиллически понятой *патриархальности*; проистекающая отсюда полнота *обзора* всех *сфер социальной жизни*, включая такие *полюса*, как высший *свет* и криминальное *дно* (они, как правило, сближаются); 2) стремление увидеть концентрированное выражение основных противоречий и отрицательных свойств современной общественной жизни *одинаково* в *преступности* и в государственной *системе борьбы с нею* (отсюда включение в роман эпизодов преступлений, сыска, следствия и суда, изображение тюрем и каторги); 3) особая сюжетная роль одного героя (иногда – главного, в других случаях – остающегося в тени и действующего инкогнито) – роль *разрешителя социальных противоречий*, *восстановителя попорченной справедливости*, явного или тайного *благодетеля* других персонажей; 4) связанная с персонажем этого типа постановка *нравственно-философских проблем преступления и наказания, соотношения человеческого и Божьего суда и возмездия*; 5) обязательное *прохождение* главного героя – в той или иной форме – *через смерть* как условие его последующего *духовного возрождения и воз-*

вышениа; 6) наконец, прямое воплощение в сюжетной структуре, в категориях случая и судьбы, авторской концепции *теодицеи*, то есть, в данном случае, – провиденциального смысла биографии главного героя.

На наш взгляд, связь с этой традицией названных произведений Достоевского и Толстого достаточно очевидна. Можно констатировать, что трансформация стереотипных структур социально-криминального романа происходила у этих романистов в общем, до известной степени, направлении. Мотивы преступления и наказания, сохраняя свои *традиционные функции*, – в развертывании основных сюжетных линий и установлении параллелей между событиями и персонажами (*создание образа современной цивилизации*), – перемещались в то же время из области сюжетной прагматики вглубь, становились обозначениями основной сюжетной ситуации: и в ее психологическом, и в ее историческом аспектах.

Мы видим, что в романе Толстого, как и у Достоевского, в этой второй функции интересующая нас пара мотивов выступает на равных правах и даже отождествляется с другой – с мотивами *смерти-воскресения*. В трактовке этих последних заметно неслучайное сходство. У Толстого люди “живы” именно любовью друг к другу: любовь, в ее христианском понимании, – тот нравственный закон, который нарушил Нехлюдов, отняв этим внутреннюю, духовную жизнь у Катюши. И в результате она кажется ему “мертвой женщиной”. Но и в самом Нехлюдове этот поступок утверждает власть “животного человека”, то есть связан с началом довольно длительного периода духовной смерти. А в “Преступлении и наказании” героев воскрешает к новой жизни любовь: в финале оказывается, что “сердце одного заключало бесконечные источники жизни для сердца другого”.

Функционирование в романах Достоевского и Толстого мотивов преступления и наказания, как видно, содействует органическому сплаву социальной универсальности и бытовой конкретики с “экзистенциальной” глубиной изображения кризисных ситуаций. Эти мотивы характеризуют единую основу самых многообразных противоречий в различных аспек-

тах художественного целого. В “Воскресении”, например, с ними соотнесена и смена эпизодов пасхальной заутрени и “падения”, и моменты внутренних колебаний и решений, и социальные конфликты, и жизнь природы, поскольку все это создает общую атмосферу кризиса. И здесь, и в “Преступлении и наказании” основная и общая для двух романов сюжетная ситуация *имеет исторический смысл*: в этом плане она представляет собой *неустойчивое равновесие сил единения и разобщения людей в мире и в герое* и характеризует *момент исторического перехода, выбора ими своего будущего статуса*. Таким образом, новые функции мотивов в структуре романа связаны с такой важнейшей особенностью реалистической эпики, как историзм.

**К ВОПРОСУ О МОТИВЕ “УЕДИНЕНИЯ”
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ**

На рубеже XVIII-XIX вв. слово “уединение” становится одним из наиболее частотных в русской поэзии, что сигнализирует о своего рода тектоническом сдвиге в сфере культурных приоритетов и духовных ценностей. На смену авторитарной художественной культуре идет культура уединенного сознания, получающая со временем имя романтизма и осуществляющая эстетическую легализацию внутренней обособленности индивидуального человеческого “я” от ролевых отношений миропорядка.

Для Карамзина уже в 1800 г. (стихотворение “Меланхолия”) было аксиомой, что обретение достойной жизненной позиции есть путь личности к себе самой: “В уединении ты более с собой”. В 1802 г. (“К добродетели”) лирический герой Карамзина не только провозглашает: “Душа сама собой блаженна”, — но и признается, что “был загадкой для себя” (поразительно новый для своего времени ракурс самосознания).

Однако нельзя сказать, что Карамзин как субъект уединенного сознания столь уж заметно опережает своих современников. В том же 1802 г. второстепенный поэт И.М. Борн в “Оде к истине” восхваляет того, “кто умеет, // Уединяясь, собою наслаждаться”. И тогда же И.М. Долгоруков в стихотворении “Камин в Москве” обнаруживает в своем уединенном сознании источник не только счастья (“оно в самом во мне”), но и неблагополучия, даже несвободы: “В воображаемой неволе // Кружу с досады весь мой ум”. Мечта как акт уединенного сознания в одноименном стихотворении К.Н. Батюшкова (1803) противопоставляется “тусклому светильнику опытности” и “голым истинам” авторитарного мышления.

Первый русский романтик Андрей Тургенев, воспевая в 1803 г. “блаженство вольности, любви, уединенья”, уже не делает открытия: внутренняя обособленность личности в начале XIX в. становится своего рода общим местом аристо-

кратической культуры. Соответствующий мотив получает закрепление, например, в стихотворении “Уединение” (1805) И.П. Пнина, провозгласившего: “Блажен, кто общее людей презревши мненье, // <...> истину, как я, нашел в уединенье”. Совершая побег из “блестящего града” – “к тебе, мое уединенье!” – человек обретает истинный жизненный путь: “Оставим мы людей, желанья укротим, // И станем, жив с собой, мы лучше научаться”. Даже “старик Державин” в 1807 г. подхватывает модный поэтический мотив (“Возможно ли сравнять что с вольностью златой, // С уединением и тишиной на Званке?” – “Евгению. Жизнь званская”), едва ли ощущая всю глубину породившего этот мотив слома общественного сознания, ведущего к тютчевскому “Молчи, скрывайся и тай” (1834).

Отдав немалую дань мотиву уединения в ранней лирике и южных поэмах, художественное мышление Пушкина в “Евгении Онегине” сосредоточено на проблеме уединенного сознания, поставленной еще в эпитафии. Напомним общеизвестное ироническое обобщение: “Все предрассудки (ролевого миропонимания. – В.Т.) истребя,

Мы почитаем всех нулями,
А единицами – себя.
Мы все глядим в Наполеоны;
Двуногих тварей миллионы
Для нас орудие одно <...>

Ироническое переосмысление мотива уединения особенно явственно в такого рода обращениях к читателю:

Любите самого себя,
Достопочтенный мой читатель!
Предмет достойный: ничего
Любезней, верно, нет его.

Сюда же следует отнести контрбайроновскую реплику в адрес “насмешливого читателя”:

Как будто нам уж невозможно
Писать поэмы о другом,
Как только о себе самом.

Не касаясь в данной статье духовно-исторических истоков мотива, выдвинувшегося в разряд ключевых для литературы XIX в., обратимся к его чисто литературной судьбе.

Нам уже приходилось писать о значимости восходящего к обряду инициации *обособления* персонажа для становления четырехфазной протосюжетной парадигмы: обособление → новое партнерство → лиминальная (пороговая: между жизнью и смертью) фаза → преобразование¹. Однако последовательное романтическое *уединение* представляет собой такой алломотив мотивемы обособления, который не предполагает последующей фазы (партнерство “с самим собой” есть ложное, нулевое партнерство) и обрывает сюжетное движение в самом начале.

Поэтому первоначально мотив уединения утверждается в литературе как сугубо поэтический (лирический) мотив. В этом качестве он появляется и у Пушкина, переименовывающего свой вольный перевод французского стихотворения “La solitude” (“Одиночество” Арне) – в “Уединение” (1819). В том же году в стихотворении “Деревня” Пушкин пишет об “уединенье величавом”, а в послании “Орлову”: “Сокроюсь с тайною свободой, // С цевницей, негой и природой // Под сенью дедовских лесов”; тогда же в дружеском послании “Всеволожскому” предрекает своему адресату: “Оставишь круг большого света // И жить решишься для себя”.

Во всех подобных случаях Пушкин пользуется устоявшимся за два десятилетия поэтическим мотивом, словно краской в многоцветной палитре (ср. “в пустыни молчаливы” из “К морю”), не отводя ему доминантной роли, – в отличие от Лермонтова, писавшего в 1830 г.: “Любил с начала жизни

1. См.: Тюпа В.И. Фазы мирового архесюжета как историческое ядро словаря мотивов // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996.

я//Угрюмое уединенье, //Где укрывался весь в себя". Зато именно Пушкин возвращает мотиву уединения сюжетобразующее значение и вводит его в прозу. Напомним вызванную теми или иными причинами уединенность Сильвио, Владимира, Самсона Вырина, да и самого Белкина в "Повестях покойного Ивана Петровича Белкина, изданных А.П.". Все перечисленные персонажи "Повестей" – в противоположность их антиподам (графу Б., Бурмину, ротмистру Минскому и самому А.П.) – умирают: позиция уединенного сознания, по Пушкину, безжизненна, она не позволяет благополучно миновать лиминальную фазу и преобразиться для новой жизни. Столь жесткую трактовку мотив уединения получает еще в лицейском "Безверии" (1817).

В романтическом варианте этот мотив сюжетно непродуктивен. Он нередко порождает и питает лирическую ситуацию ("Выхожу один я на дорогу" Лермонтова), но не фабулу. Для того, чтобы в лермонтовской поэме "Демон" началось сюжетное движение, понадобилась попытка героя преодолеть свою уединенность. Последним романтиком неромантической эпохи предстает В.В. Розанов, пишущий "Уединенное", бесформенность которого (воспроизводящая "фрагменты" йенских романтиков) глубоко закономерна: всякое оформление мыслительного процесса так или иначе ориентировано на "другого" и размыкает внутреннюю уединенность пишущего.

В классическом реализме позиция уединенного сознания перестает быть позицией изображающей, как в романтизме, становясь позицией изображенной, что и делает Пушкин в "Евгении Онегине". Отсюда сюжетная продуктивность мотива уединения в его реалистическом варианте. Причем осуществленное на заре русской классической прозы (в "Повестях Белкина") сцепление уединенности героя с его смертностью переросло в целую сюжетную традицию, приобретая, впрочем, весьма различную содержательную значимость. Вспомним хотя бы лермонтовского Печорина, гоголевского Башмачкина, гончаровского Обломова, тургеневского Базарова, господина Прохарчина из одноименного рассказа Достоевского, толстовского князя Андрея, чеховского Коврина ("Черный монах").

В тех же “Повестях Белкина” Пушкин полагает начало еще одной сюжетной традиции, соединяя мотив уединения с комплексом мотивов “блудного сына”². В этом варианте уединение совпадает с инициационным уходом, предполагающим возвращение в новом качестве, и знаменует путь героя к “самостоянию человека”, не утратившего “любви к родному пепелищу, любви к отеческим гробам”. Таковы мотивы уединения в сюжетных линиях пушкинского Гринева, тургеневского Лаврецкого, толстовского Левина, чеховского Мисаила Позднева (“Моя жизнь”) и т.п.

Мотив уединения в литературном процессе XIX в. вступает и в иные весьма значимые и сюжетно продуктивные семантические соединения (мотивные комплексы). Таковы, в частности, “комплекс Наполеона” и “договор с дьяволом” (см. пушкинское стихотворение “Демон” 1923 г.).

Фигура Наполеона в русской классической литературе в неменьшей степени, чем фигура Байрона, явилась олицетворением романтической культуры уединенного сознания (напомним “чугунную куклу” из онегинского кабинета “с руками, сжатыми крестом”). Не удивительно поэтому, что уподобление персонажа Наполеону имеет здесь весьма глубокий смысл — несмотря на вопиющую порой несуразность подобного “узнавания”. Таково, например, предположение гоголевских чиновников, “не есть ли Чичиков переодетый Наполеон”. Между тем, сцена общения Чичикова со своим отражением в зеркале (сцена по-наполеоновски всемирного масштаба: “... может быть, от самого создания света не было употреблено столько времени на туалет”) является одной из наиболее ярких, хотя и пародийных иллюстраций к указанным выше поэтическим истокам мотива уединения.

А Семен Иванович Прохарчин, проживающий нищенскую жизнь “плотно обставленный ширмами и отделенный таким образом от всего божьего света”, вызывает раздражение чиновного “братства” своей внутренней уединенностью и тем са-

² Подробнее см. в наших статьях: Притча о блудном сыне в контексте “Повестей Белкина” как художественного целого // Волдинские чтения. Горький, 1983; Сюжет блудного сына в лирике Пушкина // Волдинские чтения. Горький, 1984.

мым провоцирует Марка Ивановича на “мотивный” вопрос о Наполеоне: “Что вы, один, что ли, на свете? Для вас свет, что ли, сделан? Наполеон вы, что ли, какой? Что вы? Кто вы? Наполеон вы, а? Наполеон или нет?! Говорите же, сударь, Наполеон или нет?..”

Средневековый сюжет о договоре человека с дьяволом³ в каноническом своем инварианте предполагает четыре узловых (фазовых) сюжетообразующих мотива: 1) вызванное искушением отпадение от миропорядка → 2) несправедное партнерство с inferнальным помощником-вредителем → 3) мотивированное раскаянием лиминальное торжество сакрального заступничества над inferнальным искусителем → 4) воссоединение с миропорядком (в частности, благочестивая смерть или монашество). Мотив уединения легко идентифицировался с первой из перечисленных фаз, открывая путь к реактуализации последующих мотивов данной фабульной схемы (ср. “Уединенный домик на Васильевском” В.П. Титова). В частности, отметим реактуализацию второго мотива в “Портрете” Гоголя, “Братьях Карамазовых” Достоевского, “Черном монахе” Чехова, “Мелком бесе” Сологуба, “Записках покойника” Булгакова; второго и четвертого — в “Сапожнике и нечистой силе” Чехова (пародийно); второго, третьего и четвертого — в “Мастере и Маргарите” Булгакова, неявно в “Поэме без героя” Ахматовой и т.д.

Фабульная схема inferнального искушения, преодолемого сакральным заступничеством, составила мифопоэтическую основу романа Достоевского “Преступление и наказание”, центральным героем которого является субъект акцентированно уединенного сознания: “Он до того углубился в себя и уединился от всех...”; “О, если бы я был один и никто не любил меня и сам бы я никого никогда не любил!”; “... точно туман упал вдруг перед ним и заключил его в безвыходное и тяжелое уединение” и т.п.

Присутствие дьявола нигде в тексте романа не эксплицировано, однако в ряду остальных названных выше сюжетных фаз традиционной фабулы оно явственно угадывается. В ряде ситу-

³ См.: Журавель О.Д. Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Новосибирск, 1996.

аций сюжетную функцию inferнального партнера берет на себя Свидригайлов. Но последняя ночь Свидригайлова освобождает его от такой функции: этот внутренне уединенный герой сам является жертвой inferнального партнерства, лишенной надежды на сакральное заступничество. Неразгаданное самим Раскольниковым участие в его жизни демонического спутника (отступающего перед святостью Сони, но обретающего силу в уединении героя) прочитывается, например, в следующем фрагменте: “Если б можно было уйти куда-нибудь в эту минуту и остаться совсем одному, хотя бы на всю жизнь, то он пошел бы себя счастливым. Но дело в том, что он в последнее время, хоть и всегда почти был один, никак не мог почувствовать, что он один”. И “чем уединеннее было место, тем сильнее он сознавал как будто чье-то близкое и тревожное присутствие”.

Редкие в русской литературе XIX в. inferнальные мотивы уединенности героя глубоко не случайны. Магистральный путь творческих исканий всего русского классического реализма состоял в поиске неавторитарного преодоления внутренней обособленности личностного “я” как субъекта уединенного сознания. Трагизм духовной маргинальности “подпольных” персонажей Достоевского явился апогеем исторического развития нововременного мотива уединения.

Символизм возвращается к романтическому субстрату мотивики уединенности, однако неустранимость опыта классического реализма приводит к разрушению патетической модальности мотива, на смену которой приходит трагическая ирония. Так, сюжетобразующий мотив уединения в поэме Блока “Соловьиный сад” оборачивается несоединимостью лирического героя ни с одним из жизненных укладов, порождая сюжет вечного ухода (без возвращения). Начиная с поэмы Николая Гумилева “Блудный сын”, акмеисты и весь русский неотрадиционализм⁴ XX в. обращается к пушкинской традиции благотворно преодолеваемого уединения как пути к неавторитарному единению с мироукладом.

⁴ См.: *Тюпа В.И.* Мотив пути на раздорожье русской поэзии XX века // “Вечные” сюжеты русской литературы: “Блудный сын” и другие. Новосибирск, 1996.

**МУЖ, ЖЕНА И ЛЮБОВНИК:
СЕМАНТИЧЕСКОЕ ДРЕВО СЮЖЕТА**

Всякому непредвзятому исследователю сегодня отчетливо виден разрыв, существующий между сюжетологией и сюжетографией. Если первая все более и более углубляется в исследование и интерпретацию сюжетной семантики текста, мало заботясь о составлении словарей мотивов, фабул или сюжетов конкретных произведений, то вторая продолжает пребывать в дебрях ползучего эмпиризма столетней давности, не обращая практически никакого внимания на открытия в области сюжетосложения и сюжетостроения последних десятилетий. Весьма возможно, что в самом ближайшем будущем задача использования достижений сюжетологии для составления словарей будет осознана как одна из важных для всей теории сюжета. Цель настоящей статьи — в какой-то мере приблизить это желанное будущее.

Строго говоря, для литературоведения достаточно трех типов словарей, базирующихся на теории сюжета. Первый тип включает в себя описание основных сюжетных схем (фабул), имеющих гнездовой характер расположения и обладающих известной способностью сочетаться или не сочетаться с другими фабульными гнездами (валентность схемы). Легко предположить, что число таких гнезд будет конечным, а их описание — характеризоваться оптимальным сочетанием полноты и непротиворечивости.

Второй тип словарей, видимо, должен включить основные мотивемы, набор которых определяет сюжеты произведений литературы (в данном случае русской) от древности до сегодняшнего дня. Вполне понятно, что словарная статья, посвященная той или иной мотивеме, предполагает указание основных способов развертки мотивем в мотивы и реализации этих мотивов в форме конкретных алломотивов. По мере движения от мотивем к алломотивам естественно будет возрастать стиль субъективности, поэтому словари второго рода

предполагают большую долю индивидуально-авторского начала по сравнению с первым типом.

Наконец, возможен и третий тип словарей, предполагающих описание основных произведений литературы в аспекте их сюжетосложения. Такой тип словарей целиком опирается на принципы герменевтического толкования текста. В основе его лежит интерпретация того или иного текста исследователем, поэтому он будет целиком индивидуально-авторским без каких-либо претензий на объективность и общезначимость.

Нетрудно догадаться, что в создании таких словарей важна последовательность. Не создав словарей первого типа, трудно рассчитывать на успех двух других. Вот почему для начала нам представляется необходимым обсудить структуру и принципы создания словарей фабул, основных схем, на которых базируются конкретные сюжеты.

Современная теория сюжета исходит из того, что сами сюжетные схемы могут создаваться двумя различными способами, отталкиваясь либо от имен основных персонажей, либо от предикатов, которыми характеризуются персонажи.

Первый способ, вероятно более архаический, хорошо известен благодаря примерам из мифологии, где само имя героя вызывает определенный ряд ассоциаций с теми или иными действиями, складывающимися в завершенную схему. Так, имя Федры становится знаком вполне конкретного фабульного типа с однозначным началом и концом конфликта. Конечно, дальнейшее превращение этого типа в конкретный сюжет может быть разным у древнегреческого автора, Расина или Марины Цветаевой, но и в том, и в другом, и в третьем случае мы будем наблюдать одну и ту же схему без каких-либо существенных изменений.

В то же время мы сделали бы большую ошибку, если бы ограничили данный способ лишь текстами, отчетливо восходящими к архаическим мифам. Как показало сравнительно недавнее исследование В.Н. Топорова, в границах литературы Нового времени складывается своеобразный сюжет, связанный с именем Лизы и не имеющий каких-либо аналогов в архаических мифах. Наличие своеобразного “Лизиного” текста

связано с иконическим типом знака, в котором означающее содержит в себе основные признаки означаемого, обусловливая таким образом выбор схемы.

«Тем, кто воспитан в традициях, где имя рассматривается как явление конвенциональное, внешнее (“звук пустой”), не имеющее отношения к сути дела и к смысловой сфере, трудно понять исходный тезис подлинного “номинализма” о первенстве имени над именуемым им, более того, тезис о самодостаточности и суверенности имени. Случай имени *Лиза* в русской литературе как раз из тех, в которых (разумеется, в силу культурно-исторических причин) имя, некогда связанное с неким конкретным образом, одним из многих и разных, оказалось настолько сильным, что оно смогло удержать и относителем единство образа, во всяком случае, поддержать преемственную связь многих Лиз русской литературы и в определенной степени организовать весь “Лизин” текст, выделив его ключевые точки»¹.

В.Н. Топоров убедительно показал формирование двух разновидностей “Лизиного” сюжета, связанного с Лизой-субреткой (общевропейский вариант) и характеризующийся сменой ролей, часто связанной с переодеванием: от “Барышни-крестьянки” А.С. Пушкина до “Пигмалиона” Б. Шоу (крайней точкой здесь является фигура-функция Елизаветаворобей из “Мертвых душ”) и Лизой-утопленницей (чисто русский вариант) — от “Бедной Лизы” Н.М. Карамзина до “Встреч с Лиз” Л.И. Добычина и “Беспредметной юности” А.Н. Егунова.

Конечно же, сращение имени с определенной сюжетной схемой не абсолютно. В русской литературе много Лиз, не имеющих отношения ни к субреткам, ни к утопленницам, точно так же, как не все субретки и утопленницы должны именоваться Лизами. Но если имя Лизы и мотив утопления или переодевания попадают в единое текстовое поле, то вероятность их сцепления приближается к ста процентам.

¹ Топоров В.Н. Рассказ Л. Добычина “Встречи с Лиз” в контексте “Бедной Лизы” “железного века” // “Вторая проза”. Trento, 1995. С. 77 – 78.

Можно было бы указать на связь с определенными схемами таких имен, как Алексей, Георгий, Анастасия или Варвара, хотя отсутствие столь детальных исследований, как в случае с Лизой, делает эту связь менее очевидной. В идеале разработка проблемы имени как сюжетологической проблемы должна привести к созданию целого раздела имен, самодостаточных для притяжения той или иной сюжетной схемы, которые займут достойное место в словаре фабул.

Однако нельзя не признать, что гораздо чаще, по крайней мере, в литературе Нового времени, сюжетные схемы создаются не на основе имени, но на основе предиката. Вероятно, это связано с тем, что предикат уже по объему по сравнению с именем и всегда связан не с целым персонажем, но с его определенной ролью (функцией). Если мы говорим, например, *Пушкин-поэт* или *Петя-ученик*, то это означает, что Пушкин или Петя интересуют нас в одном и только в одном качестве, а все остальные атрибуты, если и существуют, то отодвигаются на периферию. Из достаточно большого числа фабул многие являются предикативными, а их сцепления с именами персонажей оказываются достаточно условными или даже случайными.

Обратившись к исследованию предикатов, сюжетолог сталкивается с достаточно парадоксальной ситуацией. Хотя теоретически количество предикатов, предполагаемых именами, ничем не ограничено и в пределе может быть бесконечным, при образовании фабульных схем лишь малая часть их оказывается использованной. Но еще удивительнее, что эта малая часть легко укладывается в гораздо меньшее число групп, на которых держатся сами схемы. Не исследуя сейчас причин таких жестких ограничений, налагаемых глубинной структурой сюжетопорождения, отметим лишь, что абсолютное большинство предикатов, задействованных в образовании фабульных схем, легко укладывается в три семантические группы, первая из которых связана с конфликтами, вытекающими из определенной степени родства или его значимого отсутствия (муж, жена, мать, сын, сирота, любовник и т.д.), вторая с конфликтами, обусловленными социальным статусом

или профессией персонажа (бедняк, помещик, гробовщик, офицер, провинциальный учитель и т.д.), третья с конфликтами, обусловленными определенным типом поведения персонажа (праведник, блудный сын, скряга, скучающий эгоист, игрок и т.д.). Эти сюжетно-семантические примитивы (если воспользоваться современной лингвистической терминологией) обеспечивают системный и достаточно стройный порядок порождения определенных фабульных схем. Такого рода схемы имеют отчетливо выраженный древовидный характер: чем ближе к ее началу, тем сильнее на первый план выступают общегрупповые признаки, чем ближе к концу — тем больше вероятность расчленения общего ствола на индивидуальные ветви мотивов и далее на листу алломотивов, делающих один текст не похожим на другие.

Подобный способ порождения фабул наводит на мысль о создании словаря сюжетных схем, в котором сами схемы характеризовались бы достаточной формализованностью, т.е. были бы логически непротиворечивы. Естественно, приняв такой принцип построения словарной статьи, мы сознательно пожертвовали бы двумя другими — принципом полноты описания и принципом индивидуализации, т.е. конкретными особенностями, превращающими фабулу в сюжет. Обе жертвы представляются нам не только целесообразными, но и вполне оправданными, ибо не создав словарей, основанных на некотором фундаменте инвариантов, мы рискуем вечно оставаться в дебрях эмпиризма.

В предисловии к книге “Слова и вещи” М. Фуко сослался на известное произведение Хорхе Луиса Борхеса. «В этом произведении цитируется “некая китайская энциклопедия”, в которой говорится, что животные подразделяются на: а) принадлежащих императору, б) бальзамированных, в) прирученных, г) молочных поросят, д) сирен, е) сказочных, ж) бродячих собак, з) включенных в настоящую классификацию, и) буйствующих, как в безумии, к) неисчислимых, л) нарисованных очень тонкой кисточкой из верблюжьей шерсти, м) и прочих, н) только что разбивших кувшин, о) издали кажущихся мухами. Предел нашего мышления — то есть совершенная невоз-

возможность мыслить *таким образом* – вот что сразу же открывается нашему взору, восхищенному этой таксономией; вот какое экзотическое очарование иного способа мыслить предстает перед нами под покровом аполога².

Ниже мы помещаем опыт словарной статьи, в основу которого положен принцип семантического древа сюжета. Сместем надеяться, что результаты этого опыта будут прямо противоположны опыту “китайской энциклопедии” Борхеса.

Муж, жена и любовник – семантическое гнездо нескольких фабул. Значимая общность достигается совпадением трех инвариантных признаков: а) отлучка (чаще мужа); б) появление любовника; в) попытка соблазнения (удачная или неудачная). Четвертый и последующие компоненты характеризуются различиями, порождающими шесть основных типов фабулы.

1. Прощенный любовник. Жена уходит к любовнику, муж в силу идейных или нравственных соображений принимает изменившуюся ситуацию. Данный тип маркирован ослаблением начальных инвариантных признаков.

А.В. Дружинин. “Поленька Сакс”.

Н.Г. Чернышевский. “Что делать?”

Ф.М. Достоевский. “Вечный муж”.

2. Посрамленный любовник. В результате неудачного соблазнения любовник осмеивается. Жена демонстрирует истинную или мнимую верность мужу.

“Повесть о Карпе Сутулове”.

А.С. Пушкин. “Граф Нулин”.

А.С. Пушкин. “Евгений Онегин”.

3. Умерший любовник. При внезапном появлении мужа любовник пытается исчезнуть и умирает в результате несчастного случая (чаще задыхается в шкафу или сундуке).

А.С. Суворин. “Трагедия из-за пустяков”.

² Фуко М. Слова и вещи. М., 1977. С. 31.

4. Погибшие жена и любовник. Муж застаёт жену и любовника в момент измены и убивает обоих.

А.С. Пушкин. “Черная шаль”.

А.С. Пушкин. “Цыганы”.

5. Погибшая жена.

А. Муж, узнав о неверности жены, убивает ее.

С.Т. Аксаков. “Уральский казак”.

Л.Н. Толстой. “Крейцера соната”.

Б. Муж, подозревая неверность жены, убивает ее, после смерти открывается невинность жены.

М.Ю. Лермонтов. “Маскарад”. – В. Шекспир.

“Отелло”.

В. Жена изменяет мужу, брошенная любовником, кончает жизнь самоубийством или умирает от позора.

Н.С. Лесков. “Леди Макбет Мценского уезда”.

А.Н. Островский. “Гроза”.

Л.Н. Толстой. “Анна Каренина”. – Г. Флобер.

“Мадам Бовари”.

Н.А. Некрасов. “Нравственный человек”.

6. Погибший муж. Муж застаёт любовников, вместо того, чтобы убить их, гибнет сам (от руки любовника или слуги).

Н.С. Лесков. “Леди Макбет Мценского уезда”.

А.С. Пушкин. “Воевода”.

Седьмой теоретически возможный тип фабулы – муж убивает любовника в момент измены, сохраняя жизнь жене, характерный для древних литератур (в частности, греческой и арабской), в русской литературе практически не встречается.

При переходе от новой к новейшей литературе (с конца XIX в.) возникают не встречавшиеся ранее типы фабул. Имплицитная фабула с минус-приемом в финале: измена не ведет к перемене ситуации (А.П. Чехов. Дама с собачкой). Фабула типа *l'amour en trois*: жена одновременно любит мужа и любовника, муж получает от любви моральное или материальное вознаграждение (впервые в качестве потенциального мотива –

А.Н. Островский. “На всякого мудреца довольно простоты”; в новейшей литературе в качестве основной фабулы – В.И. Мережко. “Ночные забавы”).

Смежные фабулы: муж защищает честь жены на дуэли (М.Ю. Лермонтов. “Песня про купца Калашникова”), проигрывает ее в карты (М.Ю. Лермонтов. “Тамбовская казначейша”), дьявол-любовник принимает облик мужа (“Повесть о Петре и Февронии”). Главное отличие от указанного гнезда – в отсутствии начальных инвариантных признаков.

**СЮЖЕТНАЯ СХЕМА “ВЕЛИКОДУШНЫЙ СТАРИК”
В КОНТЕКСТЕ МИФА О ВЕЛИКОМ ГРЕШНИКЕ
 (“ПОСТОЯЛЬНЫЙ ДВОР” – “ПАВЛИН” – “ПОДРОСТОК”)**

В ряду фольклорно-мифологических сюжетных схем, актуальных для русской литературы XIX – XX вв., одно из центральных мест принадлежит так называемому “мифу о великом грешнике”¹. Его смысловое ядро, основанное на одном из важнейших постулатов христианской этики, образует идея нравственного возрождения павшего человека. Миф оформился в народном сознании на базе разнородных явлений литературы и фольклора, объединяемых общностью идеи, композиции и типологии героев. К первоначальным типам таких героев, генетически восходящим к евангельским притчам, – “мытарю”, “блуднице”, “гонителю” и “разбойнику”, с течением времени присоединились “Эдип”, “соблазнитель / губитель ребенка” и “предатель”. В сюжетном отношении миф образует сложную открытую систему, имеющую тенденцию к расширению за счет вовлечения новых сюжетов и мотивов, совпадающих с мифом по одному или нескольким указанным признакам. По сходству героев в сферу его влияния отчасти втягиваются такие сюжеты, как “благородный разбойник”, “великодушная куртизанка” или “блудница, исправленная любовью”, “влюбленный демон” и прочие. По принципу дополнительности соотносится с мифом выделенный Р.Г. Назировым сюжет “Колдун-предатель и его дочь”² (заглавная героиня его – женский вариант того же типа национального характера), впрочем, наблюдаются и случаи их контаминации

¹ См.: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. 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 воскрешенном грешнике”); Климова М.Н. Миф о великом грешнике в русской литературе (к постановке вопроса) // От сюжета к мотиву: Материалы к “Словарию сюжетов и мотивов русской литературы”. Новосибирск, 1996. С. 86 – 97.

² Назиров Р.Г. Традиции Пушкина и Гоголя... С. 20 – 23.

(“Страшная месть” Гоголя, “Отшельник” Горького, отчасти “Москва” Андрея Белого).

Сложные отношения притяжения — отталкивания связывают миф и знаменитый русский легендарный сюжет “два великих грешника”. Перспективным представляется и рассмотрение в контексте мифа некоторых случаев использования мотива “уход в монастырь” (девушка принимает монашеский постриг после пережитой любовной драмы) — см. “Дворянское гнездо” Тургенева, старообрядческую дилогию П.И. Мельникова-Печерского, “Историю любовную” И.С. Шмелева, “Чистый понедельник” Бунина, ср. также историю горбуна Никиты в “Деле Артамоновых”. Примеры смежных с мифом сюжетов и мотивов можно было бы продолжать, а в данном случае соответствующему рассмотрению будет подвергнута небольшая группа произведений русской литературы, своеобразно использующих один из популярных мотивов литературы всемирной — “влюбленный старик”.

Мотив этот, несомненно, относится к числу “вечных” и “общечеловеческих”³. Первые случаи его использования обнаруживаются уже в глубокой древности (ветхозаветный апокриф о Сусанне и старцах, басни Эзопа), а в его последующих изменениях нашли отражение и античный морализм, и средневековая женофобия, и ренессансная апология здоровой чувственности, и углубляющийся психологизм литератур Нового времени. В философском смысле любовь старика есть неизбежно обреченная на неудачу попытка повернуть естественный ход времени, посягающая на коренной закон природы — линейность и однонаправленность смены поколений и жизненного цикла индивидуума. В силу этого “влюбленный старик” — фигура по своей природе и изначально трагикомическая, хотя и получающая различное освещение в разные исторические периоды. Амбивалентна и наиболее часто использующая его сюжетная коллизия “обманутый старый муж”,

³ Frenzel E. Motive der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Langsschnitte. Stuttgart, 1992. S. 1 — 11. (“Alte, der verliebte”).

при которой моральному осуждению могут быть подвергнуты как жертва обмана, так и обманщики.

Первый этап развития мотива “влюбленный старик” — преимущественно комическое истолкование заглавного персонажа. Старый муж молодой жены виновен перед ее юной жизнью уже в силу возраста, и потому он — обычный объект осмеяния, жертва коварных проделок в средневековой и ренессансной новеллистике, популярная комическая маска народного театра (дошло до наших дней в “низких” драматических жанрах).

Однако с течением времени в этой условной фигуре начинают проступать человеческие черты, смешная маска сползает, обнажая живое и часто страдающее лицо. Восприятие такого персонажа уже может быть неоднозначным, зависит от силы и содержания его переживаний. Диапазон вариантов в развитии трагической трактовки мотива достаточно широк — от потрясенной, терпящей жизненное крушение жертвы коварства, до мстителя за поруганную честь и достоинство.

Наглядно иллюстрирует метаморфозы коллизии “обманутый старый муж” история всемирно известного сюжета об украденной жене⁴. Следует напомнить его фабулу, для дальнейших рассуждений не безразличную: некий старый муж из ревности держит молодую жену взаперти, однако юноше с помощью подземного хода удается не только вступить с нею в любовные отношения, но и выкрасть ее, причем супруг, введенный в заблуждение интригой с несуществующим двойником, сам способствует ее вторичному браку при живом муже.

“Все возрасты” были, вероятно, покорны любви во все времена, но лишь литература Нового времени наряду с общепризнанной красотой первого чувства открыла печальное очарование “любви последней, зари вечерней”⁵. Любовь в старче-

⁴ См. Лихтман З.Т. Из истории одного сюжета (Повесть об украденной жене) // Новые черты в русской литературе и искусстве (XVII – XVIII вв.). М., 1976. С. 243 – 262.

⁵ Становление подобной трактовки запечатлено в превращении под пером М.И. Чайковского безымянного и далеко не старого мужа Татьяны Лариной в патетического генерала Гремина.

ском сердце часто приравнивалась к помрачению ума, отсюда популярная в средневековье сюжетная схема: женщина обманывает влюбленного в нее седовласого мудреца (Сократа, Вергилия, Аристотеля, мага Мерлина и т.д.). Литература XX в. покажет иное, трагедийное развитие схемы: взаимную любовь юной девушки и мудрого старика, трагически обреченную уже в силу своей исключительности (драма Г. Гауптмана “Перед заходом солнца” и одна из вставных новелл в романе Ч. Айтматова “Буранный полустанок”⁶; оба текста соотносены с историей последней любви Гете). Наконец, слияние обеих линий развития мотива обнаруживается в трагифарсе Ф. Гарсиа Лорки “Любовь дона Перлимпина”.

Следствием открытия человеческой значимости и красоты последней любви, помнящей о своей обреченности перед вечными законами бытия, явилась сюжетная схема, нами условно названная “великодушный старик”: заглавный герой из благородства уступает возлюбленную молодому сопернику. Схема встречается в отдельном виде (“Великодушный жених” Бориса Садовского или “Егор увеселялся морем” Б.В. Шергина), а также в составе более сложного сюжета, характеризую героя и подчеркивая трагический колорит его фигуры (“Следопыт” Дж. Ф. Купера). Обязательным условием развития схемы являются, во-первых, незаурядность главного героя (соперник нередко связан с ним отношениями ученика к учителю), во-вторых, его несомненные права на молодую женщину — его невесту или даже жену.

В качестве одной из модификаций названной схемы может быть рассмотрена группа произведений отечественной словесности классического периода — тема данного сообщения. Она включает одну из лучших повестей раннего Тургенева “Постоялый двор” (1853), рассказ Лескова “Павлин” (1874) и роман Достоевского “Подросток” (1875), точнее, одну из его сюжетных линий — происхождение главного героя. Насколь-

⁶ Ср. трактовку любви Мерлина в романе современной английской писательницы М. Стюарт “Последнее волшебство”.

ко известно, перечисленные произведения в едином контексте не рассматривались за исключением осторожных сопоставлений “Павлина” и “Подростка” Е.М. Пульхритудовой⁷, которые будут проанализированы в дальнейшем.

Основание для сближения этих произведений дает единая схема развития их действия. В центре повествования — выходец из крепостной среды, сумевший собственными силами добиться стабильного общественного положения, известного достатка и уважения окружающих. Однако это трудами достигнутое благополучие рушится вследствие поздней женитьбы героя на молоденькой девушке иного происхождения и воспитания и ее последующей измены. Нанесенный герою ущерб производится при участии или попустительстве его хозяев.

До сих пор схема достаточно традиционна для трагедийной линии развития мотива “влюбленный старик”. Однако последующая эволюция героя далека от ожидаемого в этом случае озлобления или упадка духа; аналогий в других литературах нам пока подобрать не удалось. В самом общем виде эта эволюция сводится к следующему: герой осознает свой “грех” и свою долю вины в случившемся и находит силы для прощения обидчиков и радикального изменения собственной жизни (это изменение во всех трех случаях имеет специфически русскую форму — странничество). Судьбы других персонажей (в частности, грешной жены, которую герой уступает молодому сопернику) более разнообразны и будут рассмотрены отдельно в каждом случае.

Такое разрешение сюжетной коллизии дает основание для сближения указанных произведений со схемой упомянутого в начале мифа о великом грешнике (композиционно она соответствует богословской триаде “грех — покаяние — спасение”). Русское общественное сознание восприняло этот миф в качестве своеобразной нравственной парадигмы национального характера. И в этом плане показательны, что и судьбы героев пе-

⁷ Пульхритудова Е.М. Достоевский и Лесков (К истории творческих взаимоотношений) // Достоевский и русские писатели: Традиции. Новаторство. Мастерство. М., 1971. С. 131.

речисленных произведений при всей их уникальности тоже дают основания для подобных обобщений, приоткрывая доступ в сокровенные тайники народной души.

Однако единство схемы не исключает своеобразия каждой трактовки, отразившей неповторимость создавшего ее художественного мира.

В повести Тургенева конфликт несколько приглушен, страсти героев даются как бы пунктиром. Острие идейного замысла — обличение крепостнических порядков, предоставляющих одному человеку почти неограниченную власть над жизнью и имуществом другого. Удар, разрушивший привычный мир Акима, — не измена жены — ее этот добрый мужик, видимо, мог бы простить, ведь и его любовь к Авдотье, изначально не чуждая тщеславия, “уже охладела” среди повседневной суеты. До глубины души его потрясает утрата постоянного двора: хитрый мещанин Наум купил его у слабохарактерной барыни на деньги, которые выкрала для него у Акима “привороженная” любовником Авдотья. “Трех” Акима — порыв несвойственной ему злобы, подтолкнувший на неудавшуюся попытку подлога своего бывшего имущества и оставивший после себя лишь усталость и стыд. Душевную метаморфозу героя завершает ночь, проведенная под арестом. Отпущенный на волю, он прощает Наума и свою жену, тут же брошенную любовником (гневаться на барыню даже не приходит ему в голову), и удаляется “отмаливать грехи”. В странствиях по Руси “в несметной толпе народа” он постигает счастье смирения, доходящего до просьбы подаяния под окном у преуспевшего Наума. Конец повести, как часто у Тургенева, элегичен. Быстро опускается Авдотья, вернувшаяся к барыне, стареют другие участники драмы (впрочем, очевидное “наказание подобным” несет лишь пособница Наума Кириловна), “а Аким все странствует и один бог знает, сколько ему еще придется странствовать”⁸.

Что же касается заглавного героя рассказа “Павлин” (создание этого произведения принято связывать с впечатлениями

⁸ Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем. М., 1963. Т. 5. С. 344.

ми писателя от посещения острова Валаам), то определенная характеристика его звучит уже в дарованном ему автором редком имени. И действительно, Павлин Петрович Певунов — “птица” экзотическая, прекрасная, горделивая до напыщенности и по своей редкости едва ли не до смешного неуместная. Необычна и его биография: крепостной, сумевший благодаря силе характера и внешним данным не только освободиться из рабьей неволи, но и выкупить своих родных⁹. Одновременно биография Павлина содержит и знак некоторой душевной узости героя: “...он был крепостной человек, обучен музыке, но не любил ее, и из музыкантов попал в камердинеры...”¹⁰. Наделенный импозантной внешностью, он становится швейцаром у жестокосердной домовладелицы Анны Львовны и с неизменным достоинством и непоколебимой уверенностью в себе исполняет связанные с этой должностью не слишком приятные обязанности (он, в частности, сборщик квартплаты с жильцов, немилосердный к должникам). Впрочем, его жизненная философия находит оправдание и этому. “Я знаю, — признается он, — что меня считают злым человеком, и все оттого, что я почитаю, что всякий человек должен прежде всего свой долг исполнять. Я не жестокое сердце имею, а с практики взял, что всякий в своей беде сам виноват, а потворство к тому людей еще больше расслабляет...” (с. 238).

Первую брешь в цитадели незыблемых жизненных убеждений гордого Павлина производит неведомое ему доселе чувство сострадания к сиротке Любочке, воспитанию которой он решает посвятить остаток дней. Однако, несмотря на, казалось бы, чрезвычайно разумные педагогические принципы швейцара, его воспитанница вырастает существом внешне прекрасным, но эгоистичным, суетным, “безнатурным”, стыдящимся общественного положения своего приемного отца.

⁹ В некоторых второстепенных деталях рассказа обнаруживается переключки с тургеневской повестью: Павлин снимает для своих освобожденных родственников “постоялый двор”; как и у Акима, кардинальные перемены в его судьбе начинаются с внезапной смерти всей его семьи.

¹⁰ Лесков Н.С. Собр. соч. В 11 т. М., 1957. Т. 5. С. 237. Далее сноски на это издание даются в тексте.

Играя на ее тщеславии, хитрая Анна Львовна, желающая с помощью Любочкиной красоты удержать дома беспутного сына Додю, устраивает ее неизбежно несчастливый брак с тайно и стыдливо любящим ее Павлином. Обожающий жену и робующий перед ее юной красотой старик долго не подозревает, что она стала любовницей Доди и одной из петербургских “камелий”. Тем страшнее его прозрение, совпадающее с арестом Доди за кражу и угрозой уголовного преследования Любы.

Глубочайшее самоуважение Павлина в мгновение ока разрушено, распалось в прах, но продолжается его внутренняя работа над собой: “Он не упал духом... и принял все над ним разразившееся как вполне заслуженный им удар учительской лозы” (с. 262). По его собственному признанию, выраженному в словах библейски возвышенных, “Бог не оставил его”, открыв суетность его былой гордыни, глубокую греховность и страшную вину за падение жены. Новый жизненный долг прозревает преображенный “добрый Павлин” – спасение погибающей Любы. Его дальнейшие действия необычны, но кажутся убедительными для столь незаурядной натуры: он не только прощает неверную жену, но и, документально подстроив факт собственной смерти, добивается ее брака с сосланным Додей, а в дальнейшем под именем мещанина Спиридона Андросова становится “пастырем ее спокойствия”, материально поддерживая ее не слишком ладную семейную жизнь и неустанно наставляя ее в духе своей новой веры, основанной на любви к людям. Свою душевную эволюцию переживает и Люба, красота которой не случайно была отмечена тенью грядущего страдания. Прежняя суетная эгоистка, перенеся трагедию падения, позора и любви к недостойному человеку, завершает свое земное существование в женском монастыре под именем “схимомонахини Людмилы”, благословляемой окрестными жителями за бесконечную доброту и милосердие. Символично уже перемена ее имени: “в миру грешная Любовь” обретает свое истинное предназначение на путях служения людям.

В структуре этого примечательного рассказа обращают на себя внимание некоторые “бродячие” мотивы и сюжеты. Это,

во-первых, мотив “живого трупа”, полемически сопоставленный Лесковым с аналогичной ситуацией романа “Что делать?” и одновременно семантически связанный в одной из своих модификаций с мифом о великом грешнике (мнимая смерть как условие воскрешения к новой жизни в произведениях легендарного характера вроде “Сказания о гордом Аггее” Вс. Гаршина; то же, вероятно, было бы и в незавершенных Л.Н. Толстым “Посмертных записках старца Ивана Кузьмича”). Кроме того, в рассказе проступают очертания и давней сюжетной схемы об украденной жене, хотя и в перевернутом виде: обман старика заменен его сознательными хлопотами о вторичном браке жены и его самоустранением; мотив мнимого двойничества изменницы отразился в двойном существовании “швейцарки Любы”, по ночам превращавшейся в звезду полусвета “madame Paulin”.

И, наконец, роман “Подросток”. Изучая записные тетради к нему, Е.М. Пульхритудова обратила внимание на возникающий в них замысел о швейцаре и его семье, с которыми знакомится Подросток. Упоминаются “елейная душа” швейцара (этот эпитет для Достоевского был, вероятно, лишен принятого сейчас иронически-негативного оттенка), уважение к нему Подростка, девочка швейцара и его гулящая жена, которую “после смерти дочери он ...сжег на плите”¹¹. Исследовательница предположила, что рассказ Лескова и творческий замысел Достоевского “опираются на одни и те же бытовые реалии”, попутно отметив некое сходство характеров Павлина и Макара Долгорукого. На наш взгляд, связь этих произведений представляется более прочной. Вероятно, можно было бы найти реальную подоплеку, вдохновившую обоих писателей, но показательно, что оба они обрабатывают бытовую коллизию в одном направлении – от противного (не наказание, а спасение грешницы). Более того, в комментариях к черновым вариантам романа отмечено, что литературный замысел “Подростка” к сентябрю 1874 г. переживает “карди-

¹¹ Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч. Л., 1976. Т. 16. С. 94.

нальные изменения в сюжете”, связанные с появлением нового персонажа – Макара Долгорукого¹².

Осмелимся предположить, что эти изменения – отклик на рассказ Лескова (опубликован в первой половине этого же года в журнале “Нива”). На это указывает не отмеченная ранее переключка – полемика Достоевского с Лесковым в следующем пункте. Одна из причин самоустранения Павлина – беременность Любы. Он говорит Доде: “...и к тому же сами видите ее в том положении, что она будет матерью, а ребенку тому не я отец...” (с. 258). В рассказе Лескова эта подробность как бы “повисает”, в дальнейшем о ребенке не упоминается. В центре романа Достоевского – судьба именно такого ребенка. То, что было невыносимо для сурового нравственного чувства Павлина, с легкостью взвалит на свои плечи Макар Долгорукий, ощущающий всех окружающих своими “детушками”, нуждающимися в его постоянной опеке¹³. Отметим смягчение общей сюжетной схемы у Достоевского. В отношениях Макара к жене преобладают чувства отцовские (в текст специально введены его трогательные воспоминания о раннем детстве его воспитанницы), женится на ней он согласно предсмертному желанию ее отца и “с видом полного бесстрастия”. Вина Макара – его “недосмотр” за влюбленными молодыми людьми (включая собственного барина), причем те сразу же после “грехопадения” со стыдом признаются в нем Макару. Искреннее страдание молоденькой жены пробуждает в сердце старика жалость, изменившую его прежде “мрачный” и “несносный” для окружающих характер. Он уступает жену Версилову, предварительно взяв с него “дворянское слово” жениться на Софье Андреевне в случае ее вдовства, и удаляется в странствия. Однако он не перестает быть ангелом-хранителем.

¹² Достоевский Ф.М. Указ. изд. Т. 17. С. 303.

¹³ Оригинальное решение коллизии содержится в повести Т.Г. Шевченко “Капитанша” (1855): старик женится на своей обесчещенной и покинутой воспитаннице, чтобы избавить от позора ее и ее незаконнорожденного ребенка. Однако это произведение, долгое время остававшееся неопубликованным, на литературный процесс никакого влияния не оказало.

лем “случайного” версиловского семейства. Его краткие посещения — светлый праздник для домашних, а проповеди и поучения Макара, собирающие вокруг него представителей едва ли не всех сословий и духовных течений пореформенной России — воплощение утопической мечты писателя о грядущем объединении нации под знаменем веры и любви. И то, что юный герой романа обретает, помимо своего физического отца Версилова, такого духовного отца — залог веры Достоевского в то, что мятущийся Подросток — один из “русских мальчиков” — не собьется с пути, а, преодолев соблазны, найдет свое назначение в подвиге служения людям.

Рассмотренная сюжетная схема, своеобразно вписавшая один из “вечных” мотивов мировой литературы в композицию почти архетипического для русской культуры “мифа”, за пределами отечественной словесности, кажется, неизвестна. Ее генезис, равно как и последующие случаи использования, еще требуют разысканий. В целом же проанализированные нами произведения представляются по-своему показательными для уяснения процесса художественного самопознания русской нации. Три опыта прочтения национального характера сквозь призму необычно разрешенной житейской коллизии, неповторимые, как породившие их художественные миры, роднит общий гуманистический пафос, вера в душевные силы человека, его победу над эгоизмом и разобщенностью и достижение гармонии межличностных отношений.

ИСПЫТАНИЕ ЧУДА В АНЕКДОТАХ И ПРЕДАНИЯХ О ПЕТРЕ I

В сборниках анекдотов о просвещенных государях XVIII в. достаточно часто встречаются общие темы, находящие выражение в сходных сюжетах и мотивах, связанных каждый раз с конкретными историческими именами¹. Наличие таких общих мест ставит перед исследователем задачу выявления разных вариантов и трансформаций той или иной сюжетной схемы, причин ее повторяемости и вариативности.

Не менее интересным и заслуживающим внимания представляется и тот случай, когда определенный сюжет или мотив, прикрепленный к имени известного исторического лица, является если не единичным, то редко встречающимся в сборниках аналогичного состава и тематики. К числу таких случаев, связанных с именем Петра I, относится сюжет, названный нами “разоблачение ложного чуда”. Он входит в группу анекдотов, раскрывающих тему взаимоотношений царя и церкви, тему, широко представленную как в отечественных, так и в переводных сборниках рассказов о государях-реформаторах².

¹ К числу таких общих сюжетов относится “благодеяние неузнанного императора”, включающее мотивы “переодевания”, “попранной и восстановленной справедливости”, “наказания и награды” (Никанорова Е.К. Мотив “неузнанного императора” в историко-беллетристических произведениях конца XVIII – начала XIX вв. // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск, 1995. С. 39 – 52.)

² См.: Голиков И.И. Дополнение к Деяниям Петра Великого, содержащее анекдоты, касающиеся до сего великого государя. М., 1976. Т. 17. № 6 – 12, 94, 114; Штелин Яков фон. Подлинные анекдоты Петра Великого, слышанные из уст знатных особ в Москве и Санктпетербурге. М., 1787. № 35, 38, 40, 48, 51, 52, 55, 77 – 79, 86; Рассказы Нартова о Петре Великом. Изд. Л.Н. Майкова. СОРЯС. 1891. Т. 52. № 8. № 10, 18, 25, 71 – 73, 87, 103 – 105, 137, 142 (далее ссылки на эти издания даются в тексте с указанием фамилии составителя, номера или страницы анекдота); Любопытные сказания о Иосифе Втором императоре Римском. СПб., 1790. С. 6, 83, 100; Про Луи Лоран. Дух Генриха IV или Собрание весьма любопытных анекдотов, изящных поступков, остроумных ответов и несколько писем сего государя. М., 1879. С. 204, 233; Бурде С.Ф. Изображение великого Фридриха, короля прусского, взятое из анекдотов самых достовернейших о военной, философской и приватной его жизни. М., 1789. С. 172.

Попытаемся рассмотреть данный сюжет в контексте слухов и преданий о Петре I, включающих мотив “испытания чуда”. Схема, по которой строятся эти рассказы, однотипна и может быть сведена к следующим основным моментам:

1) сообщение о некоем чудесном явлении или происшествии;

2) исследование / испытание чуда на подлинность Петром I;

3) заключение о природе данного явления (естественное или сверхъестественное, подлинное или мнимое), доводимое Петром до общего сведения (Голиков № 9, 10; Штелин № 35, 38, 40, 48, 55; Нартов № 103, 137).

В качестве примера можно привести рассказ о том, как “в бытность монарха <...> в чужих краях” приехал в Москву монах-грек и объявил, что “он привез с собою неоцененное сокровище, а именно, часть срачицы Пресвятыя Богородицы”. Для уверения царского двора и духовных особ в истинности реликвии он сочинил подходящую “басню” о том, как она попала к нему и поведал ее с “лицемерною святостию”, а “дабы совершеннейшее словам своим доставить доверие”, монах возложил “сию святую срачицу” на огонь. Изъятая из пламени, она явилась “невредима и убеленная аки снег”, что повергло всех в “ужас и удивление”. Грека щедро награждают, сорочку “полагают в богатый ковчег и вносят с церемониею и пением в церковь”. “Вскоре после сего приезжает монарх, доносят ему о всем том с подробностию и поздравляют его с сим новым сокровищем духовным. Младый государь, не видав ее еще, предугадывает уже обман; приказывает ее принести к себе и доказывает, что все они обмануты мошенником, что лоскут тот не иное что, как из амианта, или несгораемого каменного льна выткан, спрашивает, где тот монах? но он, как сказано, уже убрался с деньгами и подарками за границу” (Голиков № 9)³. Достоверность анекдота подтверждается ссылкой на

³ Приводим более ранний по времени и, судя по источникам, более близкий к преданию вариант Голикова. У Нартова рассказ о “несгораемом на огне платке” строится по той же схеме, меняются лишь обстоятельства (время, место, состав участников) данного происшествия (Нартов № 103).

бытовавшее в свое время предание и на “многие подобные ему обманы, открытые монархом”, которые “г. Штелин представляет в Анекдотах своих...” (Голиков. С. 37).

В другом анекдоте с характерным названием “Петра Великого неутолимое желание все основательно исследовать” рассказывается, как во время Северной войны Петр, подойдя со своим войском к Ревелю, остановился недалеко от церкви, известной нетленными телами двух девиц фон Гроот. Желая “исследовать самому истину сей вещи”, Петр повелел “принести сии тела в свой стан, прилежно их рассмотрел и изъяснил находившимся при нем генералам естественные причины сего неповреждения” (Штелин. № 55. С. 224).

Очевидно, что анекдоты и предания данного типа вполне отвечали пафосу обличения суеверия, невежества и лицемерия, свойственному Петровскому времени и нашедшему выражение в Духовном регламенте, в словах и проповедях Феофана Прокоповича.

“Ведал он, каковый вред происходит от лицемерия, — пишет о Петре I Феофан Прокопович. — И от сея сладкия отравы всякими образы подданных своих оберегать тщался: притворная чудеса, сновидения, беснования искоренял, лестцов, колтунами, железами, и рубищами, и лукавым смирением, и воздержанием к виду святости, позлащающих себе, познавать учил и ловить и истязовать приказовал”⁴.

На этом фоне своего рода исключением выглядит рассказ о том, как “испытание чуда” служит доказательством его истинности (Нартов. № 137). Речь в нем идет о графе Брюсе, который, будучи “мужем ученым”, “упражнялся в высоких на-

⁴ Прокопович Феофан. Сочинения. М.:Л., 1961. С. 139. Ср. со статьями Духовного регламента, направленными против разного рода суеверий, “ложно вымышленных” повестей, “непотребных церемоний”, “сумнительных” мощей святых и якобы чудотворных икон (Духовный регламент. Ч. II, п. 3 – 10) и завершающимися следующим образом: “Но zde не нужда исчислять вся неправости, словом рещи: что-либо именем суеверия нарещися может, си есть, лишнее, ко спасению непотребное, на интерес толко свой от лицемеров вымышленное, а простой народ прелщающее, и аки снежные заметы, правом истинным путем итти возбраняющее, все то к сему досмотру прилагается: яко зло общее, понеже во всяких чинах обретается может...” (цит. по: Верховской П.В. Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент. Ростов-на-Дону, 1916. Т. II. С. 36).

уках и чрезъестественному не верил”. Петр I, “желая доказать ему нетление чрез Божескую благодать, взял с собою Брюса в Москву и в проезде чрез Новгород зашел с ним в соборную Софийскую церковь, в которой находятся разные мощи, и показывая оныя Брюсу, спрашивал о причине нетления их”. Брюс объяснил это естественными причинами (климатом, свойством земли, пощением и проч.). Тогда Петр Великий, «приступя наконец к мощам святого Никиты, архиепископа Новгородскаго, открыл их, поднял их из раки, посадил, развел руки и, паки сложив их, положил, потом спросил: “Что скажешь теперь, Яков Данилович?..”⁵. Граф Брюс, увидя чудо сие, весьма дивился и в изумлении отвечал: “Не знаю сего, а ведаю то, что Бог всемогущ и премудр”. На сие государь сказал ему: “Сему-то верю и я и вижу, что светские науки далеко еще отстают от таинственного познания величества Творца...» (Нартов. С. 89 – 90)⁶.

Итак, независимо от того, уверен Петр в истинности чуда или же сомневается в нем, испытание предваряет факт его признания или опровержения.

“Неутолимое желание все основательно исследовать” (Штелин. С. 223) является устойчивой чертой образа и поведения Петра, а ситуация испытания (человека или вещи) — наиболее частотной в разнообразных сюжетах о царе как в письменной, так и в устной традиции.

Фольклорный вариант мотива “испытания чуда” вписывается в другой по смыслу сюжет: поведение царя воспринимается как вызов религиозной традиции, и ответ на этот вызов

⁵ Очевидно, что поведение Петра не воспринимается Нартовым как кощунственное, что характерно именно для письменной традиции. Ср. с северным преданием о пощении Петром I Соловецкого монастыря, где он был наказан небесными силами за то, что, покидая киновию, “своима царскимя рукама раки святых не замкнул” [*Северные предания* (Беломорско-Обонежский регион) / Изд. Н.А. Криничной. Л., 1978. № 171. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием фамилии составителя и номера предания].

⁶ Сожаление по поводу несовершенства опытного знания (“светских наук”) явно доминирует над чувством благоговения перед “величеством Творца”. Да и само доказательство чуда “опытным путем”, принуждение к вере чудом нарушает принцип свободы воли и входит в противоречие с традиционным христианским мироощущением.

следует незамедлительно. За неуважение к святыням Петр наказывается — поражением или неудачей в военном походе, вынужденной остановкой в пути (“буря на море”), болезнью (Криничная. № 171, 176, 177, 180, 218).

Е.В. Барсов записывает предание о поездке Петра I на Соловки, включающее рассказ о посещении им монастыря преподобного Ионы в Клименцах. “Пристали к пристани. Царь к Ионе преподобному зашел в храм — испытать, есть ли мощи; отдернул половницу, тыкнул тростью царской — железом, и искра его оттуды засыпала. Царь скорее приказал устроить раку преподобному” (Криничная. № 171. С. 124).

Аналогичным образом и мотив предсказания включается в противоположные по смыслу сюжеты: в устной традиции пророчество сбывается и сюжет завершается признанием правоты прорицателя (Криничная. № 196); в письменной — объявляется “ложным” и сюжет заканчивается наказанием “лжепророка”, независимо от того, как обстояло дело в реальности (Штелин № 38)⁷.

Несмотря на то, что испытание чуда Петром чаще всего заканчивается признанием его мнимости, религиозность царя не вызывает сомнений у собирателей анекдотов о нем. Напротив, разоблачая суеверов и пустосвятов, Петр I тем самым обнаруживает “уважение к сущности христианской веры”, свидетельством чему являются примеры почитания им Таинств святой Евхаристии, Божественных законов и Священного писания (Штелин № 52, 77; Голиков № 12; Нартов № 104)⁸.

⁷ В анекдоте Штелина мужика, пророчествовавшего о потоплении Петербурга, по истечении предсказанного срока публично наказывают кнутом, народу же читают “изрядное увещание от обмана и столь глупого и вредного суеверия” (Штелин. С. 159). М.И. Пыляев замечает по поводу этой истории: “Наводнение в 1720 году, по свидетельству современной записи, действительно было, только не в тот день, в который указывал пророк” (см.: *Пыляев М.И.* Старый Петербург: Репринт. воспроизвед. с изд. А.С. Суворина. М., 1990. С. 112).

⁸ В вольнодумстве Петр видел угрозу не столько церкви, сколько общественному спокойствию. Наказывая Татищеву, дерзнувшего назвать церковные предания “вымыслами корыстолюбивого духовенства”, Петр поучает его: “Не заводи вольнодумства, пагубного благоустройству...” (Голиков. № 94).

“Сколько он был отдален от суеверия и предрассуждений, столько напротив того ревностно держался он сущности христианской веры и наблюдения подтвержденных Священным писанием заповедей Божиих” (Штелин. № 77. С. 319. Ср.: Штелин. № 52. С. 21- 211)⁹.

Разоблачение ложного чуда не означает неверия в возможность чуда как такового, но оно должно подтвердить свое право на истинность, на признание. Доказательством истинности является очевидная после испытания нерукотворность чуда, невозможность его объяснения “естественными причинами” или “светскими науками”.

Несомненным чудом предстает в глазах Петра нерукотворный мир природы, вселенная, созданная Богом. Во время посещения обсерватории в Париже царь, “обратясь к бывшим с ним россиянам, с восхищением говорил: “Вот для глаз отверзтая книга чудес Божиих, которая ясно показывает великую премудрость Творца!.. Советовал бы я безбожникам и вольнодумцам учиться астрономии и почаще быть на обсерватории...” (Нартов. № 142. С. 93)¹⁰.

Кроме мира природы, величество и премудрость Творца явным образом обнаруживаются в сфере истории, являющейся “зерцалом Провидения” (Голиков. С. 23). Промысел Божий о Петре особенно очевиден в “опасных и почти отчаянных обстоятельствах”, когда он “никоим образом спасти себя не мог, кроме особенного чуда” (Штелин. № 17. С. 76). Речь идет о тех довольно многочисленных ситуациях, когда под угрозой оказывалась жизнь Петра — во время стрелецких заговоров и мятежей, военных походов и сражений, морских путешествий

⁹ Ср. с характеристикой вероисповедания другого “просвещенного государя” XVIII в. — Иосифа II: “Хотя Иосиф II воспитан был под надзором и в руках завистливого духовенства, со всем по правилам римско-католического исповедания, однако ж рано созревший его разум скоро научил его различать существенное от несущественного, истинно справедливое исповедание от нелепых и пустых бредней монахов” (см.: *Любопытные сказания о Иосифе Втором*, императоре Римском. С. 6). Как и в анекдотах о Петре I, критерием истины здесь выступает “разум”.

¹⁰ Ср. с “Утренним” и “Вечерним размышлением о Божием Величестве” М.В. Ломоносова (см.: *Ломоносов М.В.* Избр. произвед. М.:Л., 1965. № 30, 31).

(Штелин. № 17, 26; Голиков. № 6, 7; Нартов. № 8, 115, 130). “Сей-то Промысл Божий, — пишет Голиков, — не меньше ощущителен и в чудесном поистине избавлении ироя нашего от множества явных и тайных на жизнь его заговоров” (Голиков. № 6. С. 23)¹¹.

Все остальное — чудеса “вымышленные”, “мнимо чудесные явления и происшествия” (Голиков. С. 44), являющие собой угрозу общественному благу, так как могут быть использованы злонамеренными людьми в корыстных интересах (Штелин. № 35, 38; Голиков. № 9, 10, 48; Нартов. № 103). Разоблачение “мнимого” чуда влечет за собой разоблачение чьей-то злой воли, личного или узкосословного интереса, использующего суеверие и невежество “черни” во вред государству и обществу. “Век тогдашний благовременен был пустосвятству, обману и подлогам, — замечает И.Н. Болтин по поводу одного из подобных случаев, — ханжи и лицемеры чудесам не верили, но пользу свою обретали; большая часть народа верили и обманщиков обогащали; некоторые видели обман, но говорить не смели <...> Сколько вещей обыкновенных, простых, нечего не значущих, приняты были за святыню, за предмет почтения, уважения! От времени Петра Великого прекратились таковыя чудотворения, перевелися плутовства и плуты, при духовенстве просвещенном” (Голиков. № 10. С. 41).

За “разоблачением” чуда следует не менее важный в смысловом отношении мотив “расславления в народе” правды о чуде или о том, что может прослыть таковым. Один из анекдотов Голикова так и называется: “монарх заблаговременно расславляет в народе будущее затмение солнечное, что оно есть натуральное, а не чудесное” (Голиков. № 11). “Великий государь, — пишет Голиков, — ведая, что суеверие народа приемлет все то, чего не разумеет, за чудесное и извлекает из она-

¹¹ Ср. с рассуждением Феофана Прокоповича о пробитой во время Полтавской баталии шляпе Петра: “О страшный и благополучный случай! Далече ли смерть была от боговенчанная главы? Не явственно ли сим показа Бог, яко сам он с царем нашим воует? Повеле приступити смерти к нему, но запрети коснуться его” (см.: *Прокопович Феофан. Сочинения.* С. 56).

го какие-либо несчастные следствия”, “старался все предусматривать и отвращать всякия в народе сомнения и устрашения”. Накануне затмения в 1705 г. Петр велит адмиралу Ф.А. Головину “поразгласить в людях, что оное будет, дабы в чудо не поставили, понеже, когда люди про то ведают прежде, то не есть уже чудо” (Голиков. № 11. С. 43)¹².

Во всех этих анекдотах совершенно явно звучит общая для того времени вера в могущество знания, разума, просвещения, помогающего отделить “вымышленное” от “истинного”, “натуральное” от “чудесного”, рассеивающего тьму невежества и предрассудков. “Между многими опытами своего разума, оказал Петр Великий сильнейший опыт в том, что при всяком случае умел истреблять народный страх, основывавшийся на простоте, суеверии, незнании и обмане” (Штелин. № 35. С. 142).

Кроме этого, вполне определенного смысла, актуального для Петровского времени, мотив испытания чуда может иметь и другое прочтение, не столь очевидное для собирателей анекдотов о Петре, но не менее важное для понимания “умоначертания народа века того” (Голиков. № 11. С. 42). Речь идет о сюжете, в котором Петр исследует плачущий образ Богоматери; он представлен в сборниках в трех вариантах (Штелин. № 35, 48; Голиков. № 10). Остановимся подробнее на варианте Штелина “Петра Великого ревность в открытии обмана и в уничтожении суеверия” (Штелин. № 35), ибо он в большей степени, чем другие сохраняет близость к народным слухам и толкам, бытовавшим в Петербурге в 20 – 30-х годах¹³.

¹² В рассказах Нартова приводится одно “странное приключение”, имевшее место во время персидского похода, когда, напротив, “знание естественных вещей” было использовано Петром I для того, чтобы произвести “удивление чрезвычайного могущества” (Нартов. № 95).

¹³ И.Н. Болтин, комментируя рассказ о плачущей иконе в книге Леклерка, замечает: “Г. Штелин рассказывает о сем иначе, и согласно с ним и в предании обносится” (см.: Болтин И.Н. Примечания на Историю древняя и нынешняя России г. Леклерка. М., 1788. Т. 1. С. 548).

Время действия отнесено к 1720 г., когда Петр Великий, как пишет Штелин, “мужественно преодолел всю злобу и неразумие, препятствовавшие ему в новом его заложении города Петербурга”. Во время отсутствия царя в столице “произошло вдруг великое стечение народа в церкву, находящуюся на Петербургской стороне, на пронесшийся слух, что большой образ Богоматери проливал в оной слезы”. “На сие сделала тотчас суеверная чернь опасное свое истолкование, что Богоматери страна сия противна, для того плачет, и слезами своими новому сему городу и может быть всему государству возвещает угрожающее великое несчастье”. О “чудесном сем приключении и о роптании народном” немедленно известили Петра, он тотчас приехал и пошел в церковь, где “был принят духовенством и поведен к чудотворному или плачущему образу Богоматери”. Долгое время монарх “прилежно рассматривал сию икону и увидел нечто “подозрительно, требующее ближайшего исследования”, приказал отнести икону во дворец. Там в присутствии “многих знатных особ своего двора, первейшего духовенства и священников помянутой церкви”, Петр “исследовал все подробно на сем образе, который довольно был густо покрыт красками и лаком”. Усмотрев малые скважины в углах глаз, «обратил образ, оторвал оклад, отколол собственной рукою подкладку назади и ко удовлетворению своего чаяния и первого заключения открыл он обман и источник слез священной иконы, а именно: вырезанную пустоту близ глаз, где еще осталось несколько масла... “Вот тайна! — вскричал он тогда. — Вот вам источник чудотворных слез!”» После того, как все уверились в «хитром обмане», царь обратился с речью к присутствующим: “Вы теперь все видели, что было причиною мнимых слез иконы Богоматери. Я не сомневаюсь, что вы везде расскажете и всех известите о том, что вы теперь сами видели и в том удостоверились; следовательно посмеете и уничтожите сие столь неразумное и может быть злобное истолкование сего вымышленного чуда. Сей же искусством сделанный (а не чудотворный) образ оставлю я у себя и поставлю в мою кунсткамеру» (Штелин. № 35. С. 147).

В штелиновском сборнике помещен и другой вариант той же фабульной схемы, с тем отличием, что дело происходит в

Польше, во время Северной войны, и слезы, которые проливает образ Богоматери, не имеют никакого отношения к событиям в России (Штелин. № 48). Действия царя мотивированы только его стремлением “рассуждать без предрассудков” и желанием “все исследовать самому”. Результатом исследования является все то же “радостное открытие обмана” и оповещение о нем всей царской свиты.

У Голикова, записавшего свой вариант от протоиерея Архангельского собора Петра Алексеева¹⁴, выстраивается довольно занимательный сюжет, развернутый во времени от “малолетства” Петра до того момента, когда царь, путешествуя из Москвы в Петербург, заезжает в Иверский монастырь и неожиданно узнает в архимандрите виденного им в детстве затворника при храме Василия Блаженного, того самого, что “выставлял в окно палатки образ Богоматери, якобы плачущей о грехах человеческих”.

Понуждаемый царем “сказать правду”, архимандрит повествует “при всех то коварство, каким заставлял он плакать образ, и свое похождение”. Целью обмана “усердных богомольцев” был сбор “нарочитой суммы денег”, необходимой ему для дальнейшей карьеры. За “чистосердечное признание” государь прощает виновного, а образ велит взять в Синод, “дабы не был он, как говорил монарх, и впредь орудием корыстолюбия монахов и народного обмана и суеверия” (Голиков. № 10. С. 38 – 41)¹⁵.

¹⁴ О Петре Алексееве как о писателе см.: *Словарь русских писателей XVIII века*. Л., 1988. Вып. 1 (А – И). С. 28.

¹⁵ Будучи духовником многих знатных особ, катехизатором Московского университета, членом Российской Академии, Петр Алексеев занимал видное место в разгоревшейся в конце века борьбе белого духовенства с черным. Считая своим личным долгом “ложные чудеса прекращать”, он пишет в 80-е гг. несколько изветов на иеромонаха Мельхиседека, из часовни Иверской Божией Матери, обвиняя его в суеверии и в прочих грехах, в том числе и в “выставлении на улицу икон” для привлечения богомольцев (см.: *Бумаги протоиерея Московского Архангельского собора Петра Алексеева* / Публ. А.Н. Корсакова. Русский архив. М., 1892. № 1. С. 450 – 456). Предание об архимандрите Иверского монастыря, записанное Голиковым со слов Алексеева, скорее всего, восходит все к тем же слухам и толкам о “плачущей иконе” 20 – 30-х гг., использованным протоиереем для создания собственного варианта, явившегося отголоском той борьбы, которую он вел в 80 – 90-е гг. XVIII в.

Итак, при изменении обстоятельств явления “чудотворного образа” (времени, места, мотивов его использования), устойчивыми остаются следующие элементы сюжета: характер чуда (истечение слез), реакция на него Петра I (сомнение в “справедливости”/истинности) и разоблачение обмана.

Широко распространенный в христианской литературе мотив плачущей иконы в русской традиции оказывается связанным с образом Знамения Божией Матери¹⁶ и неотделим от истории Новгорода и события, имевшего место в 1170 г., во время битвы новгородцев с суздальцами¹⁷.

В “Слове о знаменнии Святой Богородицы в лето 6677” содержится следующее описание чуда истечения слез от иконы: “Тогда икона по Божьему соизволению обратилась ликом к городу, и увидел архиепископ текущие слезы от иконы... О великое, внушающее трепет чудо!.. Не слезы ведь это, но проявила она тем знак своей милости: так ведь молилась Святая Богородица Сыну Своему и Богу нашему за город наш...”¹⁸.

Образ Знамения относится к иконографическому типу Оранты и изначально заключает в себе идею заступнической молитвы за людей, столь ясно выраженную в цитированном выше отрывке¹⁹. Эта семантика образа плачущей иконы сохранится и в последующих веках. Святитель Димитрий Ростовский, описывая чудесное событие, случившееся в Троицком Ильинском монастыре близ г. Чернигова в 1662 г., “егда икона Пресвятой Девы слезами себе орошаше”, дает ему толкование, весьма схожее с текстом “Слова о знаменнии...”: “Слезы бо суть ясным любве показанием... Плачет над нами, лю-

¹⁶ Именно этот образ и назван в рассказе Голикова. “Я, – поникнув очи, начал говорить архимандрит, – выменяв образ Знамения Пресвятыя Богородицы, на задней оно-го стороне, против самых глаз сделал две лунки, клал в оная грецкия губки, напитанная водою...” (Голиков. № 10. С. 39).

¹⁷ “По-видимому, легенда о плачущей иконе Богородицы, связываемая с событиями 1170 г., возникла в Новгороде вскоре после самого события” (см.: *Дмитриев Л.А.* Житийные повести русского Севера как памятники литературы XIII – XVII вв. Л., 1973. С. 110).

¹⁸ *Сказание о битве новгородцев с суздальцами* (Слово о знаменнии Святыя Богородицы в лето 6677-е) // ПЛДР. М., 1981. XIV – середина XV века. С. 451.

¹⁹ См.: *Кондаков И.П.* Иконография Богоматери. СПб., 1914. Т. 1. С. 66.

бит бо нас <...>, соболезнует нам и состраждет... Ея бо ради слез милосердствует Господь о народе христианстем, оставляет беззакония людей своих, покривает все грехи их, укрощает весь гнев свой..."²⁰.

Это вполне определенное значение мотива плачущей иконы дает возможность прочесть рассказ о разоблачении Петром I "ложного чуда от иконы" как неприятие им той идеи, которая заключена в образе плачущей Богородицы, — идеи милосердия и заступничества.

На возможность такого прочтения указывает другое предание, также связанное с иконой Божией Матери, — рассказ о ходатайстве патриарха во время стрелецкого розыска и казни 1698 г.

В сборниках анекдотов о Петре I встречается два варианта этого предания, восходящие так или иначе к одному источнику — дневнику И.Г. Корба, посланника австрийского посольства, посетившего в это время Москву (Голиков № 13; Нартов № 10)²¹.

Приведем параллельные отрывки из дневника Корба и из рассказа Нартова.

Корб

Молва о столь жестоких и ужасных пытках, производимых ежедневно, дошла до патриарха, который счел своим долгом обратиться к кротости разгневанное сердце; он полагал, что наиболее пригодна для этой цели икона Пресвятой Девы, при взгляде на которую

²⁰ *Ростовский Димитрий*. Руно орошенное. Чернигов. 1696. 25 апр. С. 2, 3.

Мотив сострадания, жалости к людям, очевидно, присутствовал в первоначальном варианте предания, записанном Леклерком: "Сказали, что Богородица плачет, сожалела о неизбежном нещастии города..." (цит. по: *Болтин И.Н.* Примечания на Историю древния и нынешния России г. Леклерка. Т. С. 347.) Штелин, стремясь подчеркнуть "опасный" для общественного спокойствия смысл этого чуда, устраняет столь важный для него мотив сострадания: "...Богоматери страна сия противна, для того плачет..." (Штелин. С. 143).

²¹ Указание на дневник Корба как на один из источников этого анекдота содержится в примечаниях И. Голикова (№ 10. С. 51). См. также: *Майков Л.Н.* Примечания // *Рассказы Нартова о Петре Великом*. С. 109.

в дошедшую почти до озверения душу может проникнуть сознание человеческой участи и чувство естественной жалости; но проявление показного благочестия не могло изменить истинных основ правосудия <...> Дело обстояло так, что о благе всей Московии приходилось заботиться мерами жестокости, а не благочестия. <...> Поэтому отповедь царя патриарху была вполне достойна его царского величия: "Зачем пришел ты сюда с иконой? Какая отрасль твоей должности призывает тебя в эти места? Уходи скорее и верни икону на место, посвященное поклонению ей. Знай, что я чту Бога и молюсь Пресвятой Его Матери, может быть, усерднее тебя. Высшей своей обязанностью и долгом благочестия перед Богом я считаю окрывать свой народ и публично карать преступления, клонящиеся к общей его гибели"²².

Нартов

...Видя, что прежде, при многократных бунтах, стрельцам оказанная милосердия и прощения не помогают, беззакония же такие угрожают впредь вяцшею погибелью, предприял до крайности ожесточенный монарх, по единогласному верных сынов отечества убеждению и по суду, искоренить до конца главных злодеев, извергов государства <...> А как такое по закону смертное наказание <...> продолжалось несколько дней сряду <...> то патриарх вздумал идти на место сего страшного позорища в процессии к государю, чтоб просить о пощаде оставшихся еще стрельцов <...> В намерении умилоствления нес его святейшество образ Богоматери, воображая что царь казнь сию оставит. Но государь <...> удивился, во-первых, воздал иконе достоподобное поклонение и потом патриарху с гневом говорил: "Всеу употребляешь святыню сию; зачем пришел сюда? Возвратись и отнеси образ святой туда, где он стоял. Знай, что я разумею страх Божий и почитаю Святую Деву столько же, как и ты. Но ведай при том и то, что долг велит мне

²² Корб И.Г. Дневник путешествия в Московию (1698 и 1699 гг.). СПб., 1906. С. 90. Раздражение Петра I могло быть усилено и тем обстоятельством, что во время бунта "расопы" Борис Леонтьев и Ефим Сампсонов, "желая привлечь чернь на сторону мятежников", "обносили иконы Пресвятой Девы и святого Николая" (см.: там же. С. 96 - 97).

спасать подданных и по правосудию наказывать злодеев. Требуется закон, требует и народ". Таким изречением показал царь Петр Алексеевич самодержавную власть правосудия и предел сана духовного, дабы впредь в гражданские и государственные дела его святейшее не мешался... (Нартов. С. 14 – 15).

Сравнение двух текстов обнаруживает характер изменения источника. Оправдывая жестокость царя, Корб ссылается на "благо Московии" и "правосудие", но окончательное решение "искоренить злодеев" Петр принимает единолично. В изложении Нартова розыск и казни санкционированы "народом": заговорщики "исповедают злой умысел при царе, вельможах и многочисленном народе", и решение о смертной казни принимается "по суду" и "по единогласному верных сынов отечества убеждению". Патриарх остается одиноким в своем стремлении "умилостивить царя" и спасти жизнь стрельцам, ибо выступает не только против воли Петра, но и вопреки требованию "многочисленного народа".

У Голикова эпизод заступничества патриарха отнесен к тому же времени – 1698 г., но вписан в другую ситуацию: он просит за "одного знатного боярина", родственника царицы Евдокии Лопухиной, повинного в смерти десяти человек. Икона в руках патриарха выглядит неуместно, "нелепо"; очевидно, что в заступничестве нуждается не боярин, а крестьяне, подавшие царю челобитную с просьбой о защите (Голиков. № 13)²³.

²³ Примечательно, что и этот анекдот был сообщен Голикову протоиереем Петром Алексеевым как "предание Архангельского собора". Патриарх берет с собою "образ Богоматери, писанный Петром митрополитом" (Голиков № 13. С. 51). Имеется в виду Петровская икона, которая вместе с иконами Богородицы Владимирской и Донской, была взята патриархом Иовом для умоления Бориса Годунова принять царский венец (см.: *Земная жизнь Пресвятой Богородицы* / Сост. С. Снегирева. Ярославль, 1977. С. 296; *Сказание Авраамия Палицына* / Подг. текста и коммент. С.А. Державиной и Е.В. Колосовой. М.;Л., 1955. С. 251). Тем самым – вольно или невольно – устанавливается связь разномасштабных событий, очевидная в двух моментах: 1) святые используются в мирских целях; 2) это вызывает осуждение, выраженное в "Сказании..." – от лица автора, в "Анекдотах" Голикова – от лица государя Петра I.

Оценивать достоверность сообщения Корба можно по-разному²⁴, но очевидно, что смысловым ядром во всех трех вариантах является речь Петра патриарху, в которой важны три момента: 1) нежелание царя видеть в патриархе посредника между Богом и собой (именно Петр выступает поборником “истинного благочестия”); 2) предпочтение, отдаваемое им закону (“правосудию”), в исполнении которого видит он свой долг перед Богом; 3) неприятие им идеи милости и сострадания, явленной в иконе Божьей Матери.

“Если выступление Адриана можно объяснить не только намерением воспользоваться древним правилом печалования, но и косвенным сочувствием его стрельцам, — замечает по этому поводу П.В. Верховской, — то ответ Петра ярко показывает, насколько в своих убеждениях и в сознании своей власти и царственного достоинства он освободился, эмансипировался от влияния церкви и духовенства”²⁵.

Подобное понимание своей власти и принципов правления сближает Петра I с Иваном Грозным — как в его собственных глазах, так и в глазах его современников и апологетов. Так, в книге Штелина помещен анекдот с характерным названием: “Петр Великий признает царя Иоанна Васильевича своим образцом” (№ 67). Не соглашаясь с теми, кто считал Ивана IV “свирепым тираном”, Петр I “часто в разговорах своих упоминал о сем первом российском монархе, что он больше заслужил наименование великого, нежели грозного” (Штелин. № 87. С. 355. Преемственность Петра I и Ивана IV устанавливается через наименование). И далее в анекдоте приводятся слова Петра, сказанные во время мирных торжеств 1721 г. голштинскому герцогу: “Сей государь, — гово-

²⁴ М.М. Богословский считал это сообщение малодостоверным: “Нигде, решительно нигде в других источниках, ни в официальных, ни в частных, ни в русских, ни в иностранных упоминаний об этом эпизоде не встречается... Возможно, объясняя происхождение этого рассказа, сделать такое предположение, что Корб передал в виде состоявшегося факта то, что служило только предметом разговоров...” (см.: *Богословский М.М. Петр I: Материалы для биографии.* М.; Л., 1946. Т. 3. С. 64.)

²⁵ *Верховской П.В. Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент.* Т. 1. С. 78.

рит Петр, указывая на изображение Иоанна Грозного, — был моим предшественником и образцом. Я всегда его себе представлял начертанием моего правления в искусстве и храбрости, но далеко еще столько не успел, как он. Одни только те глупцы, не понимающие обстоятельств его времени, не вникнув подробно в знаменитыя его заслуги, называют его тираном” (Там же. С. 357 — 358).

В основе неправильного, ложного мнения о предшествующем монархе — неразумие, незнание “всех обстоятельств”, и в этом Петр усматривает сходство между собой и Иваном Грозным, ибо то же неразумие, нежелание понять смысл и назначение “новых порядков” встретил и он в своей преобразовательской деятельности. В сборнике Нартова приводится следующая “достопамятная” речь Петра: “Я ведаю, почитают меня строгим государем и тираном. Ошибаются в том не знающие всех обстоятельств. Богу известны сердце и совесть моя, колико соболезнования имею я о подданных и сколько блага желаю отечеству. Невежество, упрямство, коварство ополчались на меня всегда, с того самого времени, когда полезность в государство вводить и суровые нравы преобразовать намерение принял. <...> Честных, трудолюбивых, повинующихся сынов отечества возвышаю и награждаю я, а непокорных и зловердных исправляю по необходимости” (Нартов. № 26. С. 28)²⁶.

Противопоставляя “честных”, разумных, усердных сынов отечества “непокорным и зловердным”, Петр I — вольно или невольно — повторяет логику рассуждений Иосифа Волоцкого из “Слова об осуждении еретиков”: “О царях же, князьях и судьях говорят святые апостолы, что прияли они власть от Господа Бога для наказания преступников и поощрения добродетельных... Князья ведь страшны не для добрых дел, но для злых. Хочешь ли не бояться власти? Делай добро и заслужишь похвалу от нее: ибо слуга Бога и тебе во благо. Но бой-

²⁶ Л.Н. Майков обратил внимание на сходство этой речи с той, что произносит Петр в анекдоте Штелина, обращаясь к Остерману (Штелин. № 89). См.: *Майков Л.Н. Примечания // Рассказы Нартова о Петре Великом. С. 113.*

ся, если творишь зло, — не напрасно носит он меч, ибо служитель Бога — гневный отмститель творящему зло”²⁷.

Творя правосудие и отмщая зло, Петр I склонен был воспринимать себя исполнителем Божественной воли, ответственным только перед Богом (“Бог судия мой!”) и в силу этого не желающим принимать ничьих советов и увещаний.

Одним из подтверждений того служит рассказ о суде над фрейлиной Гамильтон, простить которую Петр решительно отказался (Штелин № 85; Голиков № 82). “Чей закон есть на таковые злодеяния? — спрашивает он просивших о помиловании и, получив признание, что сначала Божий, а потом государев, продолжает. — Что ж именно законы сии повелевают? Не то ли, что проливаяй кровь человеческую, да пролиется и его?.. Я не хочу быть ни Саулом, ни Ахавом, которые нерассудною милостию закон Божий преступя, погибли и телом и душею...” (Голиков № 82. С. 309 — 310)²⁸.

Сходство принципов правления и правосудия, отстаиваемых Петром Великим и Иваном Грозным, не означает полного их тождества. Если Иван Грозный, отдавая предпочтение “Закону — неумолимому и карающему”, “не принижает Благодати”, но, разделяя государственную и церковную сферы, считает Благодать “церковной прерогативой, правом и обязанностью архипастыря”²⁹, то Петр I не склонен признавать за церковью и патриархом такого права.

²⁷ Волоцкий Иосиф. Слово об осуждении еретиков // ПЛДР. М., 1984. Конец XV — первая половина XVI века. С. 333. Те же слова приводит и Иван Грозный в первом послании Курбскому: “Всегда бо царем подобает обозрительным быти, овогда кротчайшим, овогда же ярым; ко благим убо милость и кротость, ко злому же ярость и мучение, аще ли сего не имея, несть царь...” (*Переписка Ивана Грозного с Андреем Курбским*. М., 1993. С. 19), а еще позднее — Феофан Прокопович в “Слове о власти и чести царской...” (см.: *Прокопович Феофан*. Сочинения. С. 84). Все три текста восходят к одному источнику — Посланию апостола Павла (Римл., 13, 3 — 4).

²⁸ У Штелина “неупросительность” Петра I в уголовных делах мотивируется не опасением погубить душу и тело, а нежеланием причинить вред государству: “... Ненаказание злодеяний служит к величайшему вреду общества...” (Штелин. № 85. С. 349). На Саула и Ахава, погубивших свою душу “нерассудною милостию”, ссылается и Иосиф Волоцкий в “Слове об осуждении еретиков” — возможном источнике речи Петра (см.: *Волоцкий Иосиф*. Слово об осуждении еретиков. С. 339).

²⁹ См.: *Панченко А.М., Успенский Б.А.* Иван Грозный и Петр Великий: Концепции первого монарха. Ст. первая // ТОДРЛ. Л., 1983. Т. 37. С. 68.

“Предел сана духовного” на деле оказывается беспредельной властью самодержца, не желающего видеть в церкви посредника между собой и Богом. “Сие только ведати народ должен, что государь его должен о его пользе общей печися, но в делах попечения своего не народу, но единому Богу стоит или падает, и того единого суду подлежит...”³⁰.

Не случайно учреждение Духовной коллегии и отмена патриаршества воспринимается большинством современников как желание Петра Великого объявить себя “главою православною своей церкви” (Штелин № 86)³¹.

Весьма примечателен жест, которым Петр сопровождает свою речь к архиереям: “Вы просите патриарха; вот вам духовный патриарх (имеется в виду Духовный регламент. — Е.Н.), а противомыслящим сему (выдернув другою рукою из ножен кортик и удара оным по столу) вот булатный патриарх!” (Нартов № 105)³².

Появление кортика в момент объявления об упразднении патриаршества — важная деталь, приобретающая символический смысл: патриарху с иконой Богородицы, взывающей о милосердии, противостоит император с кортиком в руке — “мечом отмщения” всем “противомыслящим”.

Таким образом, сюжет “разоблачение ложного чуда”, связанный с именем Петра I, действительно выражает, как замечает Голиков, “умоначертание народа века того” (Голиков. С. 43). Возникнув в 20 — 30-е гг. XVIII в., в условиях борьбы с ложными чудесами и суевериями, этот сюжет фиксирует изменившиеся религиозные установки кругов, близких к “преобразителю России”, и утверждает определяющую роль разума в качестве критерия истины.

Недоверие Петра I к “чуду от иконы” может быть объяснено и тем обстоятельством, что, начиная с 1598 г. (время избрания Бориса Годунова) и до начала XVIII в., образ Богоро-

³⁰ ПСЗ. Т. VII. № 4870. С. 629.

³¹ Вариант: Штелин. № 86.

³² См.: *Верховской П.В.* Учреждение Духовной коллегии и Духовный регламент.

Т. 1. С. LVI.

дицы все чаще стал использоваться в мирских, политических целях³³. Так, во время стрелецких бунтов 1682 и 1698 гг. иконы (в том числе и образ Пресвятой Девы) выносились в народ для привлечения его на сторону мятежников³⁴.

Широкое распространение мотива плачущей иконы, получившего сюжетное оформление в XIII – XIV вв. в “Слове о знамении Святой Богородицы”, и соотносительность этого сюжета с темой милосердия и справедливости сообщают дополнительный смысл рассказам о разоблачении Петром I плачущего образа Богоматери. Будучи связан генетически с сюжетом о знамении Божией Матери, рассказ о разоблачении Петром I ложного чуда от иконы представляет собой, по сути, антипод этого сюжета, отрицая его главную идею – идею милости, заступничества и прощения.

³³ Ср.: “Достойно убо бяше самому тому приити Борису в дом Матери всех Бога и от тоя пречистаго образа милости просити, к себе же възбранитъ подобаше приносити <...> Двигнут бысть той образ нелепо, двигнута же и Росия бысть нелепо” (см.: *Сказание Авраамия Палицына*. С. 252).

³⁴ См.: *Голиков И.И.* Деяния Петра Великаго мудраго преобразителя России. М., 1788. Ч. 1. С. 156, 326; *Корб И.Г.* Дневник путешествия в Московию. С. 96 – 97, 297; *Желябужский И.А.* Записки // Россия при царевне Софье и Петре I: Записки русских людей / Сост., вступ. ст., коммент. и указ. А.П. Богданова. М., 1990. С. 262.

ГЕРОИЧЕСКАЯ ОДА И АВТОРСКАЯ ИМЕННАЯ ЭКСПРЕССИЯ

Впервые роль авторского имени в процессе усвоения и генерации жанра героической оды в русской поэзии была описана Ю.Н. Тыняновым в семантическом “сломе” Ломоносова¹ – вытеснении дискурсивной структуры ассоциативной – и О. Мандельштамом в “Грифельной оде” (“Ломаю ночь, горящий мел”)², отсылающей через Блока, Лермонтова и Державина к первому “кремнистому” ходоку-герою оды Ломоносова: “Бежит в свой путь с весельем многим//По холмам грозный исполин,//Ступает по вершинам строгим,//Презрев глубоко дно долин,//Вьет воздух вихрем за собою;//Под сильною его пятою//Кремнистые бугры трещат,//И следом дерева лежат” (94)³. Оба археолога, раскапывающих основание жанра, предпочли указать не на жанровый канон (“Un beau desordre” – “прекрасный беспорядок”, сложившийся еще в эпиникии Пиндара), а на его личностную этимологию (Ломоносов/слом/ломать), свернув объемный жанр до точечной эпиграммы. Для Ю.Н. Тынянова генерация новой русской литературы оказалась вписанной в ее перманентный авангардизм (после “слома” в оде жанрообразование, смена стилей, орнаментальный стиль и т.д. будут подаваться в особой импульсивности “ломки”, революции, скачка) и сугубо тыняновскую любовь (то есть общепитерскую) к изломанным линиям и причудливой геометрии “Доктора Калигари”, а для Мандельштама – в поэтику плавающих реминисценций и блуждающих ассоциаций русского героя/изгоя (“Я ломаю слоистые скалы...”).

¹ Тынянов Ю.Н. Ода как ораторский жанр. Тютчев и Гейне. О композиции “Евгения Онегина”. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

² Мандельштам О.Э. Сочинения: В 2-х т. М. 1990. Т. 1. С. 150.

³ Ломоносов М.В. Избранные произведения. М.:Л., 1965. Далее цитируется по этому изданию с обозначением страницы в скобках.

Однако каламбур не столь контекстуален, как это может показаться. Он опирается на тщательно описанный в риторике и многократно реализованный в одах Ломоносова по отношению к адресату прием “знаменования имени”, но развернутый уже в сторону сквозной этимологизации автора (только здесь и уместен маловразумительный “лирический герой”). Этимологизация разворачивается в диапазоне от буквальной (дерущийся и побеждающий своих противников кулачный боец – “ломающий нос”) до общесемантической (сильный герой – античный/государственный/собирательный). В таком случае ода становится частью риторики Ломоносова, имплицитующей риторику физической силы и физического агона с противником, а также позволяет связать “бытовую” и “литературную” личности Ломоносова, ввести экспрессивное поведение поэта в рамки его излюбленного жанра. Ресурсы экспрессии, присущие жанру прежде всего героической оды, – персонажные, тропические, лексические, звуковые, интонационные, жестикуляционные – становятся каналом реализации именного мифа о сильной личности демиургического типа, с легкостью отбрасывающей в сторону своих научных и литературных супостатов (“жалкий Сумароков”)⁴.

Немотивированная агрессия (несколько уголовных дел “за бой и безчестие” и взятие “под караул”) кулачных забав русских поморов и немецких буршей в сочетании с онтологическим запоем образуют карнавализованную основу креативной активности Ломоносова. Однако в варианте справедливого наказания грабителей (“Так ударил им одного из них, что он не только не мог встать, но даже долго не мог опомниться; другого так ударил в лицо, что он весь в крови побежал в кусты, а третьего ему уж нетрудно было одолеть”(370)⁵ и нескончаемой борьбы с немецкими бездарностями в Академии наук (“Ломоносов был истинным бойцом за русскую мысль”)⁶

⁴ *Мандельштам О.Э.* Указ. срч. С. 96.

⁵ *Михайло Ломоносов.* Жизнеописание. Избранные труды. Воспоминания современников. Суждения потомков. Стихи и проза о нем. М., 1989. С. 370.

⁶ Там же. С. 370.

физическая и интеллектуальная энергия поэта становились элементами мифа.

Уже первые метрические эксперименты Ломоносова (“тетраметры, из анапестов и ямбов сложенные”) обнаруживают устойчивую тягу к персонификации и гиперболизации обыкновенной драки: “На восходе солнце как зардится, // Вылетает вспылчиво хищный восток, // Глаза кровавы, сам вертится; // Удара не сносит север в бок, // Господство дает своему победителю, // Всесильному вод морских возбудителю, // Свои тот зыби на прежни возводит, // Являет полность силы своей” (493). Удар или воздействие “сильной руки” – наременный элемент сюжетики героической и торжественной оды: “Российский воин так врагам // Спешит отмстить свиреп грозою, // Сбивает сильной их рукою, // Течет ручьями кровь к ногам” (81); “Высокой крови царской Дщерь, // Сильнейшей что рукою дверь // Отверзла к славнейшим победам!” (82); “Петр силою своей десницы // Российски распрострет границы” (108); “Так сильну возносил десницу; // Так быстрый конь его скакал” (65).

Пародии Сумарокова обнажают этот сюжет гиперболической драки: “С волнами волны там воюют, // Там вихри с вихрями дерутся” (288)⁷; “Дерется с Гидрой Геркулес” (289); “Гиганты руки возвышают, // Богов жилище разрушают, // Разят горами в твердь небес” (288); “И льва пресильною рукою // Свергаются с небес кометы” (290).

Подвиг античных героев (Гектора и Геракла) в переводе Ломоносовым отрывка из Гомера и в оригинальной оде спроецирован на именной этимон автора: “Приамов храбрый сын // В ужасной ярости всех греков презирает // И в бешенстве других богов не почитает, // Желает, чтоб заря скорее началась, // И хвастает *отсечь все носы* у судов, // И флот весь истребить, возжегши хищный пламень, // И греков всех убить, смятенных в мрачном дыме” (470); “Но зрю с весельем чудо

⁷ Сумароков А.П. Избранные произведения. М.;Л., 1957. Далее цитируется по этому изданию с обозначением страницы в скобках.

славно, // Дивные, неж Алцид чинил, // Как он лишь был рожден недавно, // Скрутив змиям главы сломил” (73). (Здесь и далее курсив наш. — В.М.)

Петр I как идеальный государственный герой — концентрация физической силы и власти, заряжающий похвальное слово поэта и почти каждую его оду неумемной энергией: “Дабы слову моему приобретена была важность и сила <...> употреблю имя героя” (Петра. — В.М.) (453)⁸; “Сие предпринимая, откуда начну мое слово? От телесных ли Его дарований? От крепости ли сил?” (279); “Исчезло сие нареkanie от просвещения Петрова: отверсты внутренности гор сильной и трудолюбивой Его рукою” (280); “К тягостным трудам простер рожденные и помазанныя для ношения скиптра и державы руки” (286); “Неутомимых рук своих поспешным искусством” (287). Традиционную эмблематику “устроющей руки” Ломоносов дополняет личностной идентификацией с земным богом. Но в оде это сказалось разве что в выстраивании линии сильной личности от тезки — Михаила: “В своих увидишь предках явны // Дела велики и преславны, // Что могут дух природе дать. // Уже младого Михаила // Была к тому довольна сила // <...> падшую Москву поднять // И после страшной перемены // В пределах удержать врагов, // Собрать рассыпанные члены // Такого множества градов” (154).

С Петром, героем № 1, — Ломоносову удалось символически соединиться в жанре анекдота, пожалуй, наиболее уместном для снятия дистанции между царем и мужиком. Это единственный анекдот о Петре, рассказанный Я. Штелину Ломоносовым и, конечно, выдуманный им, что доказывается каламбурностью ситуации: «На сие было донесено царю, что это мужики и простолюдины из Холмогор, везущие в город разный товар для продажи. Сим не был он доволен, но хотел сам с ними разговаривать. И так пошел он к ним и усмотрел, что большая часть помянутых повозок были нагружены горшками и

⁸ Ломоносов М.В. Избранная проза. М., 1986. Далее цитируется по этому же изданию с обозначением страницы в скобках.

прочую глиняную посуду. Между тем, как он старался все пересмотреть и для того ходил по судам, то *нечаянно* под сим гсударем *переломилась* доска, так что он упал в нагруженное горшками судно; и хотя себе никакого не причинил вреда, но горшечнику довольно сделал убытку <...> Потом сей монарх вынул из кармана червонец, подал его мужику и сказал: “Вот тебе те деньги, которые ты выручить надеялся. Сколько тебе сие приятно, столько и с моей стороны приятно мне, что ты после *не можешь назвать меня* причиною твоего несчастья”⁹.

Пушкин в описании Полтавского сражения (“Ура! Мы лопим; гнутся шведы”) как бы дописывает пейзаж Ломоносова (“Мозаика для монумента Петру I”): “Позади лежит куча разных опровержений: шведская пушка с разломанным лафетом, лошадь и мертвый швед; изображаются тем следы побежденного неприятеля” (300). Впрочем, и борьба с литературным антитезой приводит к актуализации именной семантики, переносимой на него: “Александр Петрович (Сумароков. — В.М.), ищучи рифм, сам не ломается, но как человек осторожный лучше вместо себя *ломает* язык российский” (416). Александр (“победитель”, сын Петра) ср.: “В ней дочь Петрову возвратить” (185)¹⁰; “Сие все может совершиться//Петрова пламени рукой” (153); “Приемлет скиптр в геройску руку,//Другую движет чрез моря;//Противных силы устрашает,//Петра в Россию возвращает” (147). “Великого Петра, истинного отца отечеству...” (452) — и всем этим наделен слабый, но докучливый оппонент!

Травестия одического героизма в ироикомиической поэме позволяет предположить, что и “лирический герой” Ломоносова мог предстать в сниженном варианте “бытового поведения” самого поэта. С этим образом Ломоносова связан устойчивый круг мотивов в стихотворной авторской и анонимной пародии XVIII в. (мужицья эстетика, пьянство как источник вдохновения): “О винной бочки вид!” (388)¹¹; “Он знатно, что

⁹ Серман И.З. Поэтический стиль Ломоносова. Л., 1966. С. 10.

¹⁰ Ломоносов М.В. Избранные произведения...

¹¹ Поэты XVIII века: В 2-х т. Л., 1972. Т. 2. Далее цитируется по этому же изданию с обозначением страницы в скобках.

тогда шумен был от вина; // Бросаться на людей – страсть пьяницы всегда” (389); “Он красотой зовет, что есть языку вред; // Или ямщичий вздор, или *мужицкий* бред” (329); “Хоть глотку пьяную закрыл, отвисши зоб, // Не возьмешь ли с собой ты бочку пива в гроб?” (399); “Что не пермесский жар в тебе уже горит, // Но водка и вино сим взором говорит, // Что только ты тогда и бредишь лишь стихами, // Какхватишь полный штоф...” (399 – 400); “Что пахнет всякий стих твой водкой и вином” (400).

Помимо прямых выпадов в адрес “бессмысленной оды” Петрова, скорректированных в сторону первоисточника (“Тебе я признаюсь, хотя в них смысла мало, // Да естество себя в них хитро *изломало*” (210)¹², и явной иронии по отношению к Ломоносову (“И не страшатся быть истязаны за то, что Ломоносова считают ни за что?” (219) – в поэме “Елисей, или Раздраженный Вакх” В. Майкова, по-видимому, трагестирован “иронический” образ Ломоносова: “Пою стаканов звук, пою того героя, // Который, во хмелю беды ужасны строя, // В угодность Вакхову, среди многих кабаков, // Бивал и опивал ярыг и чумаков; // *Ломал* котлы, ковши, крючки, бутылки, плошки” (207); “Удары громкие по рожам раздаются, // Лиет-ся из *носов* кровавая река” (258); “Он многих там бойцов ужасно завоюет; // За братскую любовь *носки* им всем *рассует*” (257); “И как сопернику за братскую любовь // Спустити из *носу* его излишню кровь” (258); “Нацелил прямо в *нос*; но сделавши промашку, // Отверз свободный путь другого кулакам” (259); “И зараженные собою рифмачи, // Которые, стихи писавши, в *нос* свой дуют // И сочиненьями, как лаптями торгуют; // Там много зрелось расквашенных *носов*” (209); “Так новый сей Аякс, иль паче Диомид, // Имея на челе своем геройский вид, // *Вломился* и делит кулачные удары; // Побегли ямщики как робкие татары, // Когда на их полях блеснул российский меч” (259); “Сей пьяница мои все ребра *отло-*

¹² Русская поэзия XVIII в. М., 1972. Далее цитируется по этому же изданию с обозначением страницы в скобках.

мал, --//При сем на ямщика он пальцем указал" (212); "Так
плосечны тогда с стеклянными *обломки*//Летели возвестить
его победы громки" (211); "К начальнице в покой *вломиться*
предприемлет" (236); "И лучше прежнего сквозь стену *про-*
ломился" (259).

В жанровой системе XVIII в., одним из создателей которой был Ломоносов, авторская экспрессия могла быть реализована в "очищенном" (лирический герой) и травестийном виде (бытовое поведение и травестийные жанры). Парадоксальность анекдота позволила снять зазор идеального и бытового (царь и мужик, Петр и Ломоносов), а бытовая экспрессия "мужика в литературе" стала объектом пародий, в том числе и каламбурных, обыгрывающих семантику имени.

К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ “РУССКИХ СКАЗОК” В.А. ЛЕВШИНА

В.А. Левшин (1746 – 1826) – один из самых плодотворных писателей последней трети XVIII в. Его перу принадлежит более 150 томов, а широта интересов поистине поражает: среди его трудов и сентиментальный роман, и собрание исторических анекдотов, и поварская книга, и конский лечебник. Наиболее известен его сборник “Русские сказки” – один из первых опытов повествования о “российских древностях” на основе русского фольклора, выдержавший несколько изданий еще при жизни автора¹. Наряду со “Сборником Кириши Данилова” и “Словом о полку Игореве” “Русские сказки” долгое время служили источником представлений о русском фольклоре для писателей конца XVIII – начала XIX в.². Труды В.А. Левшина упоминаются во всех общих курсах по истории русской литературы. Вместе с тем исследователи неоднократно отмечали диссонанс между влиянием “Русских сказок” на русскую литературу и степенью их изученности³.

Один из наиболее важных и наименее изученных – вопрос об источниках и образцах Левшина. Судя по всему, к таким образцам относится “Библиотека немецких романов” (“Bibliothek der Romane”, Berlin-Riga, 1778 – 1779), упомянутая в “Русских сказках”, и над переводом которой

¹ *Русские сказки*, содержащая древнейшие повествования о славных богатырях, сказки народные и прочие оставшиеся чрез пересказывание в памяти приключения. М., Univ. тип. Н. Новикова, 1780 – 1783. Ч. 1 – 10.; см. также: Изд. 2. М., тип. А. Решетникова, 1807. Ч. 1 – 4.; изд. 3. М., тип. В. Селивановского, 1820. Ч. 1 – 6.; изд. 4. М., 1829. Ч. 1 – 6. (Далее ссылки на первое издание).

² См.: *Азадовский М.К.* История русской фольклористики. М., 1958. С. 66 – 67.

³ Основные работы по “Русским сказкам”: *Сиповский В.В.* Очерки из истории русского романа. СПб., 1910. Т. 1, вып. 2. С. 1 – 365. Из содерж.: Волшебно-рыцарский роман (М. Чулков. “Русские сказки”). (Сиповский ошибочно приписывал “Русские сказки” М. Чулкову); *Шкловский В.Б.* Чулков и Левшин. Л., 1933; *Омелько Л.В.* В.А. Левшин и его “Русские сказки”: Дис. ... канд. филол. наук. Л., 1991.

Левшин работал в это же время (он перевел только первые три тома)⁴. Помимо берлинской “Вивлиофики романов” в предисловии к “Русским сказкам” Левшин упоминает в качестве образцов франкоязычные “Парижскую всеобщую Вивлиофику” (*Bibliothèque universelle des Romans*)⁵ и *Bibliothèque Bleue*⁶. Тем самым автор “Русских сказок” подчеркнул совпадение целей этих изданий и способов исполнения замысла: “...я заключил подражать издателям <...> чтоб составить Вивлиофику русских романов”⁷. Выяснение того, насколько замысел автора удался, и есть основная задача настоящего исследования.

Специалисты неоднократно отмечали близость “Русских сказок” и их западных предшественников. Так, В.В. Сиповский, не выделяя особым образом “Библиотеку немецких романов” из ряда изданий, упомянутых в предисловии, пишет, что присущее им соединение “разных видов волшебного-рыцарского творчества с романами народными” дало русскому автору “план для сборника его сказок”⁸. В.Б. Шкловский указывает на подражание “Русских сказок” “Библиотеке немецких романов” “в <...> чередовании жанров”, а также отмечает, что “пародийная сказочность”, характерная для “Русских сказок”, тоже берет начало из немецкого сборника⁹. Более подробно этот вопрос был освещен в диссертации Л.В. Омелько. Исследовательница вслед за Шкловским обращает внимание на то, что “в области формы и принципов построения” В.А. Левшин берет за образец “Библиотеку немецких романов”, подчеркивая при этом, что “по содержанию <...> его сборник был задуман как собственно национальное произведе-

⁴ Библиотека немецких романов / Переведена с берлинского 1778 – 1779 гг. издания Всл. Лвшин. М., 1780. Ч. 1 – 3.

⁵ Левшин называет ее то “Парижской всеобщей Вивлиофикой”, то “всеобщей Библиотекой романов”.

⁶ Возможно, с французскими изданиями Левшин знаком не был, а перенял ссылки на эти издания из предисловия к “*Bibliothek der Romane*”.

⁷ *Русские сказки*... Ч. 1. Л. 2 об.

⁸ Сиповский В.В. Очерки... С. 162. Курсив мой. – Л.К.

⁹ Шкловский В.Б. Чулков и Левшин... С. 156.

ние”¹⁰. Влияние “Библиотеки немецких романов”, по ее мнению, проявилось в заимствовании мотивов предисловий; в стремлении автора местами сохранить “древний слог”; в том, что “Русские сказки” “соединили произведения разного содержания, стиля, тематики” и что сохранен “свободный принцип расположения материала”¹¹. В целом эти замечания верны, но, поскольку сопоставление памятников не являлось задачей исследовательницы, они имеют слишком общий характер.

Основой нашего исследования будет анализ субъектной организации и структуры текста. В этой статье мы не станем касаться собственно романного содержания, в частности заимствования сюжетов.

Оба издания, “Библиотека немецких романов” и “Русские сказки”, предваряются двумя предисловиями. Начнем с их сопоставления. “Библиотеке” предпосланы: “Издатель к обществу своему” и “О древнем странствующем рыцарстве. Объяснение издательско, для сведения”. Естественно возникает вопрос, а не принадлежат ли эти обращения издателя перу переводчика (В.А. Левшин) или даже типографа (Н.И. Новиков)? К сожалению, в настоящее время нам недоступен немецкий оригинал “*Bibliothek der Romane*”, что решило бы вопрос, но это сомнение, как нам представляется, может быть снято хотя бы следующим соображением. Только немецкий составитель мог говорить в предисловии о принципах отбора материала в форме будущего времени – для переводчика это уже свершившийся факт: “книги в великом употреблении находящиеся <...> не внесутся сюда. Мы будем держаться древнейших и меньше знаемых”¹². А также только немецкий издатель мог в первом томе уповать на снисхождение критики (“дело такой обширности не может быть судимо по своему началу”)¹³ и в коротеньком предисловии к третьей части уже благодарить публику “за

¹⁰ Омелько Л.В. В.А. Левшин и его “Русские сказки”. С. 101. См. также: Омелько Л.В. В.А. Левшин и его “Русские сказки”: Автореф... Л., 1991. С. 11.

¹¹ Омелько Л.В. В.А. Левшин... Дисс... С. 100.

¹² Библиотека немецких романов... Ч. 1. С. 7.

¹³ Там же. С. 8.

благосклонное принятие сих трудов” (“Я препровождаю сию третью часть Библиотеки Романов с засвидетельствованием признания моего обществу”)¹⁴. Напомним, что три части “Библиотеки немецких романов” выходили в течение 1778 – 1779 гг., а левшинский перевод был издан в 1780 г. Вопрос о том, насколько Левшин “правил” “Библиотеку”, не снят, и в дальнейшем такое изыскание будет предпринято. Но в данной статье мы опираемся на “Библиотеку немецких романов” в том виде, в каком знал ее русский читатель.

Наиболее известной и цитируемой исследователями является та часть “Издателя к обществу своему”, где немецкий составитель высказывает суждение относительно ценности романов:

Романы были первые книги большей части народов. Они содержат вернейшие изображения наших времен, наших обычаев, пороков и добродетелей. Оные суть толико ж правоучительных картин, где истина скрывается под покрывалом выдумки. Дичайшие орды, равно как просвещенные народы, имеют оные собственные.¹⁵

В.А. Левшин почти дословно повторяет это суждение в своем “Известии”, предваряющем “Русские сказки”:

Романы и сказки были во все времена у всех народов; они оставили нам вернейшие начертания древних каждой страны народов и обыкновений и удостоились поэтому предания на письме, а в новейшие времена, у просвещеннейших народов, почтили оные собранием и изданием в печать.¹⁶

Далее в предисловии, как и издатель “Библиотеки немецких романов”, Левшин называет свои ориентиры (“Париж-

¹⁴ Библиотека немецких романов... Ч. 3. С. 4.

¹⁵ Там же. Ч. 1. С. 2 – 3.

¹⁶ Русские сказки... Ч. 1. С. 2. В обоих отрывках слышны отголоски воззрений Гердера, ср.: «Изучение песен народа представляется Гердеру одним из средств познания его характера, его специфических особенностей, которые он называет “цветом особенности народа, его языка и страны, его занятий, его музыки и его души» (Азадовский М.К. История русской фольклористики. М., 1958. С. 121).

скую всеобщую Вивлиофику”, *Bibliothèque Bleue*, берлинскую Вивлиофику романов), стремясь вписать свое “предприятие” в определенную европейскую традицию и поставить, таким образом, Россию в первые ряды “просвещеннейших народов”¹⁷. Однако мысль немецкого издателя о том, что романы “суть толико ж нравоучительных картин, где истина скрывается под покрывалом выдумки”, в которой, судя по контексту, синонимом “истины” является “нравоучение”, а под “покрывалом выдумки” разумеется художественный вымысел, т.е. роман понимается как нравоучение при помощи художественного вымысла, развивается В.А. Левшиным совсем в другом русле:

Должно думать, что сии приключения богатырей русских имеют по себе отчасти дела бывшие, и если совсем не верить оным, то надлежит сомневаться и во всей древней истории, коя по большей части основана на оставшихся в памяти сказках; впрочем, читатели, если похотят, могут различить истину от баснословия, свойственного древнему обыкновению в повествованиях, в чем, однако, никто еще не успел.¹⁸

Эта цитата становится более понятной в контексте сформулированной М.В. Ломоносовым проблемы о соотношении “истины” и “баснословия” в известиях, дошедших из глубокой древности:

Правда, что и в наших летописях не без вымыслов меж правдою, как то у всех древних народов история сперва баснословна, однако правды с баснями вместе выбрасывать не должно, утверждаясь только на одних догадках.¹⁹

¹⁷ В свою очередь немецкий составитель писал: “Мысль к сему собранию подала всеобщая Библиотека Романов с несколько лет с великим одобрением издаваемая, и в коей разные из первых ученых страны сей приемлют участие” (*Библиотека немецких романов*. Ч. 1. С. 2).

¹⁸ *Русские сказки*... Ч. 1. Л. 3.

¹⁹ *Ломоносов М.В. Замечания на диссертацию Г.-Ф. Миллера “Происхождение имени и народа российского” // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. М.;Л., 1952. Т. 6. С. 20.*

Как видим, уже в предисловии к “Русским сказкам” обнаруживается собственное развитие темы, а именно постановка проблемы доверия/недоверия читателя к событиям, описываемым в тексте, а также приглашение к ее разрешению и некоторое сомнение в успехе подобного предприятия. Следует отметить, что для русской литературы и историографии XVIII в., переживающих разрушение историзма, свойственного русскому средневековью, эта проблема была одной из центральных.

Помимо “Известия”, в “Русских сказках” Левшина имеется и “Вступление”, содержащее похвалу русскому богатырскому ордену. Оно сближается со вторым предисловием “Библиотеки” — “О древнем странствующем рыцарстве. Объяснение издателево для сведения”. Статья “Библиотеки немецких романов”, своеобразный “пробраз” для Левшина, представляет собой обширный “реферат” о рыцарстве с привлечением различных источников, где немецкий составитель постарался “главные черты оногo, свойства и звания несколько изъяснить” и о котором “мы днесъ <...> темное понятие имеем”²⁰. “Вступление” “Русских сказок” отличается не только гораздо меньшим объемом, но и приподнятым тоном, в котором русские богатыри оказываются на голову выше признанных героев:

Не нужно б было храбрым грекам терять жизнь свою, защищая Термопилы: довольно бы послать Чурилу Пленковича, и он, заслоня сей узкий путь щитом своим, поморил бы всех с досады, ибо сломить его было дело невозможное <...> Жаль, что Александр убрался со света заблаговременно, не нужно бы ему опиваться вина до смерти: было б и без того кому унять его проказы: послать бы лишь Илью Муромца, он <...> догнал бы его и за Гангесом и <...> привез в славный Киев-град, где заставил бы его сухари толочь.²¹

²⁰ Библиотека немецких романов. Ч. 1. С. 11.

²¹ Русские сказки... Ч. 1. Л. 5 об.-6.

Немецкий издатель, создавая идеалистический образ рыцарства, стремится, прежде всего, информировать читателя об “ордене, коего нравы и действия были отличны и велики”²². “Вступление” “Русских сказок” слагает хвалебную песнь, и этим отличается и от своего прообраза из “Библиотеки”, и от предшествующего ему в “Русских сказках” “Известия”, где звучит сдержанный голос публикатора, осторожно относящегося к вольностям “древностей”. Два голоса, обнаруживаемые в “Известии” и “Вступлении”, сопровождают повествование “Русских сказок” на всем протяжении.

В субъектной организации “Библиотеки немецких романов” тоже присутствуют две фигуры. Однако роли распределяются иначе. В “Библиотеке” фигурируют многочисленные *сочинители*, которые написали тома, наполненные нравоучительными, забавными, иногда нелепыми приключениями, и эти сочинители зачастую грешат “противу объема” (“толщина романа могла бы ужаснуть читателей”); и присутствует *издатель*, приведший романы в “приятное сокращение”, которое доставляет “привлекательное упражнение” и избавляет “от скуки и труда прочитывать многие толстые книги для извлечения рассыпанного в них добра”²³. Целью составителя “*Bibliothek der Romane*” было максимально полно и разнообразно представить своим читателям образцы романов, включив не только немецкие, но и французские, итальянские произведения, то есть создать своеобразную энциклопедию по роману, вместившую краткие изложения содержания, истории создания или публикации, сведения об авторах, а также мнения относительно их художественных достоинств и недостатков. Как писал В.В. Сиповский об изданиях такого рода, “разнообразие в составе содержания — их главная особенность”²⁴.

²² *Библиотека немецких романов...* Ч. 1. С. 42.

²³ Там же. С. 2 — 8.

²⁴ *Сиповский В.В. Очерки...* С. 235.

Каждый том “Библиотеки” имеет пять отделений: романы рыцарские, народные, немецкие, иностранные, эпизоды²⁵. Образец немецкой “Библиотеки” – “Bibliothèque universelle des der Romans” – содержит следующее деление по видам: Romans-Latins (романо-латинские), Romans de chevalerie (рыцарские), Romans historiques (исторические), Romans d’Amour (любовные), Romans de spiritualité de Morale et de Politique (духовные, моральные и политические), Romans satyriques, comiques et Bourgeois (сатирические, комические и буржуазные), Nouvelles historiques et contes (исторические рассказы и сказки), Romans merveilleux (волшебные)²⁶. Система рубрик в “Русских сказках” менее разветвлена, да и соблюдается непоследовательно. Левшин позаимствовал только две: “романы рыцарские” и “романы народные”, которые содержат “сказки богатырские” и “сказки, каковые <...> рассказывают в простом народе”²⁷. Он вводит еще третье отделение под названием “прочие <...> приключения”²⁸. Такое деление содержит 1-я и 2-я части, в последующих же восьми частях оно отсутствует. Отметим, что третье издание “Русских сказок” (последнее прижизненное) вообще утратило деление на рубрики.

Таким образом, заимствуя лишь два отделения, автор очерчивает доминанту “Русских сказок” – “национальное”. Немецкий издатель тоже не был лишен желания явить миру немецких героев и немецкие романские образцы. Немецкий роман о князе Геркулесе открывается следующими словами: “...любовь к отечеству вымыслила сей роман <...> желает он (автор. – Л.К.) <...> показать, что немцы не одних только диких вепрей и медведей, но и несколько изрядных Рыцарей и

²⁵ Жанровое разнообразие “Библиотеки немецких романов” представлено рыцарским романом, восточной повестью, галантным романом, комическим романом, плутовским, повестью об адюльтере, сатирической повестью, романами “Робинсон” и “Фауст”.

²⁶ Их приводит В.В. Сиповский в своих “Очерки...” (Т. 1, вып. 2. С. 87).

²⁷ Русские сказки... Ч. 1. Л. 2 – 2 об.

²⁸ Там же. Л. 1.

Князей между собой имели”²⁹. Однако обозначенная тенденция превращается в “Русских сказках” в лейтмотив: “Россия имеет также свои, но оные хранятся только в памяти”; “издаю сии сказки русские с намерением сохранить сего рода наши древности”³⁰. Левшин создает национальный роман, опирающийся на “русские поемы”, в связи с которыми, естественно, возникает проблема различения исторической правды и “баснословия, свойственного древнему обыкновению”³¹. Эту проблему, на наш взгляд, он художественно решает, создавая голос *публикатора* (сдержанный, суховатый, воплощение научного подхода) и голос *певца* “русских древностей” (откровенно патриотичный, воплощенное доверие к баснословию)³².

Несмотря на обозначенную в предисловиях доминанту, жанровая пестрота, свойственная “Библиотеке немецких романов”, проявилась в какой-то мере в первом издании “Русских сказок”³³: три богатырские сказки (1-я часть) сменились тремя бытовыми сказками о ворах и двумя восточными повестями (2-я и 3-я части), за которыми следовали сатирическая повесть и новелла в духе Боккаччо (4-я часть), и снова повесть

²⁹ *Библиотека немецких романов...* Ч. 1. С. 46. Несмотря на “интернациональный” характер немецкой “Библиотеки”, вполне ощущается желание издателя восстановить в правах немецкую литературу: “Каждый народ имеет своего Совеязеркало <...> немецкий Тиль есть бесспорно древнейший и собственный роман нашего отечества”; “мы <...> имеем старшинство в Робинсонстве пред Британцами”. (*Библиотека немецких романов...* Ч. 2. С. 156; Ч. 3. С. 85).

³⁰ *Русские сказки...* Ч. 1. Л. 2 об.

³¹ Там же. Л. 3.

³² В.В. Сиповский в свое время писал, что автор “Русских сказок” в предисловии “вышучивает своих же героев и отчасти самого себя, как певца тех подвигов, что совершали российские доморощенные рыцари” (*Сиповский В.В. Очерки...* С. 86). Заметим, что “вышучивание” не отменяет авторской маски “певца”, но лишь усложняет ее.

³³ Есть предположение, что В.А. Левшин и ему подобные романисты, создававшие свои произведения по принципу наведения “русской фольги”, вольно или невольно насыщали русскую литературу новыми мотивами и сюжетами. Исследование в этом направлении еще впереди. Отметим только, что большую работу проделал В.В. Сиповский в своих “Очерках...”, выявивший огромное количество западноевропейских параллелей, или, как он называет, “общих мест”, “шаблонов”.

о богатырях (5-я часть) сменялась сентиментальным романом и сатирической повестью (6-я часть), за которыми следовали любовно-авантюрное повествование (7-я и 8-я части) и волшебнорыцарский роман (9-я и 10-я части). В третьем издании (1820 г.) некоторые повести были изъяты³⁴. Оставшийся материал распределен так, что первые пять частей составили повести о богатырях, а шестая и последняя содержали три бытовые сказки, две сатирические повести и окончание повествования о богатыре. Таким образом, в третьем издании происходит упорядочение материала, причем *ядром* "Русских сказок" остаются *повести о богатырях*.

³⁴ Еще В.Б. Шкловский обратил внимание на то, что в третьем издании "Русские сказки" оказались построенными не по образцу "Библиотеки немецких романов", а по какому-то образцу, более близкому к сборнику фольклорных сказок (Шкловский В.Б. Чулков и Левшин... С. 178).

ПОЭТИЧЕСКИЙ МИФ ОБ АЛЕКСАНДРЕ I В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО ОДОТВОРЧЕСТВА 1801 г.

Дата 12 марта 1801 г. вошла в историю как день восшествия на Всероссийский престол цесаревича Александра Павловича, получившего позднее почетное прозвище “Благословенный”. Исторические источники единодушно утверждают, что это событие было воспринято русской общественностью с чрезвычайным воодушевлением¹. На смену получившему драматическую развязку “мрачному пятилетию” павловского правления пришла пора радостных ожиданий и светлых надежд. Многовековая вера русского народа в “доброе царя”, как казалось, принимает вполне зримые основания. “Продолжительное напряжение нервов от страха, — отмечает В.О. Ключевский, — разрешилось обильными слезами умиления: люди на улицах и в домах плакали от радости; при встрече знакомые и незнакомые поздравляли друг друга и обнимались, точно в день *светлого воскресения* (курсив мой. — Д.Л.)”².

Как известно, “дней Александровых прекрасное начало” было отмечено целой серией манифестов и именных указов молодого императора, гарантирующих многочисленные политические, экономические, социальные и нравственные свободы подданым российской короны. Сотни арестованных, ссыльных и репрессированных персонально получили Высочайшее прощение и были восстановлены в гражданских и сословных правах. Все это стремительно возвысило авторитет Александра в русском культурном сознании первых лет XIX века. Яркой иллюстрацией его феноменальной популярности может служить описание процедуры коронации, состоявшейся в сентябре

¹ См., наприм.: *Карамзин Н.М.* Записка о древней и новой России. СПб., 1914; *Ключевский В.О.* Сочинения: В 8 т. М., 1958. — Т. 5; *Шильдер Н.К.* Император Александр Первый: Его жизнь и царствование. СПб., 1897. — Т. 2, гл. 1; *Фирсов Н.Н.* Император Александр I и его душевная драма. СПб., 1910; и др.

² *Ключевский В.О.* О русской истории. М., 1993. С. 548 (курсив мой. — Д.Л.)

1801 г. Современник свидетельствует: «6 сентября 1801 года в 5 часов утра прибыл в Москву император Александр Павлович и остановился в Петровском дворце. Народ несметными толпами теснился ко дворцу, чтобы видеть обожаемого государя. Вскоре он показался в окне, и русское громовое “ура” потрясло воздух... Он кланялся народу на все стороны, и “ура” не прерывалось... Коронация императора Александра I при блистательнейших торжествах отличалась от коронаций предшествующих государей необыкновенно большим стечением на это торжество в Москву не только верных подданных из всех пределов России, но и присутствием многих знаменитых иностранцев»³.

Но еще в большей, на наш взгляд, степени, нежели подчеркнута либеральная законодательная деятельность, его репутацию предопределил особый стиль бытового поведения, отчасти органичный его мягкому и гибкому характеру, отчасти безошибочно угаданный и успешно им воспринятый. Основными принципами александровского стиля поведения в этот период были не свойственные в такой мере ни одной из предшествующих августейших особ доступность и общительность в общении, неприятие официального церемониала в быту в сочетании с подвижническим самопожертвованием в выполнении своих государственных обязанностей. Александр буквально обескураживал современников простотой и столь непривычной для монарха человечностью, что, однако, нисколько не умаляло, но, напротив, чрезвычайно возвышало его в глазах подданных всех сословий.

В первые же месяцы правления Александра его личность стала поистине легендарной. Дошедшие до нас различного рода предания и анекдоты из жизни этого монарха дают множество примеров достаточно эксцентричных, с точки зрения дворцового этикета, его поступков⁴. Так, например,

³ Георгиевский Г. Коронавание русских государей // Русское обозрение, 1896. Т. 38. С. 711.

⁴ См., наприм.: *Избранные черты и анекдоты императора Александра I. М., 1826; Анекдоты из времен Александра Павловича // Русский архив, 1875. Ч. 1; Черты и анекдоты из жизни императора Александра Первого. СПб., 1877; и др.*

В.О. Ключевский пишет: “Самая наружность, обращение, появление на улице его, как и обстановка, производили обаятельное действие. В первый раз увидели государя гуляющим в столице пешком, без всякой свиты и без украшений, даже без часов, и приветливо отвечающим на поклоны встречающих”⁵.

Такое стремление Александра к выработке определенного стиля поведения может рассматриваться как устойчивое проявление русской культурно-бытовой традиции XVIII – начала XIX ст., о которой Ю.М. Лотман сообщает следующее: “Подобно театральному амплуа – некоторому инварианту типичных ролей, – человек XVIII века выбирал себе определенный тип поведения, упрощавший и возводивший к некоторому идеалу его реальное, бытовое существование. Такое амплуа, как правило, означало выбор определенного исторического лица, государственного или литературного деятеля или персонажа поэмы и трагедии. Данное лицо становилось идеализированным двойником реального человека, замещая, в определенном смысле, тезоименитого святого”⁶. Все это во многом предопределило своеобразие национального мифа об императоре Александре Павловиче, который мы намерены рассмотреть на материале русского одотворчества 1801 г.

Известно, что судьба Александра I как адресата поэтических посланий в русской литературе конца XVIII – начала XIX в. вообще была удивительно щедра. Уже сам факт его рождения в 1777 г. был встречен многоголосым хором стихотворных приветствий, в числе которых звучали голоса столь разных поэтов, как М. Херасков и В. Попов, В. Майков и Ф. Козельский, Г. Державин и Н. Леонтьев и многие другие⁷. Что же касается событий 1801 г. (то есть восшествия на престол и коронации), то они были отмечены небывалым доселе

⁵ Ключевский В.О. О русской истории... С. 549.

⁶ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 258.

⁷ Подробно об этом: Западов В.А. Державин и поэтика русского классицизма. Ст. 1: “Александровская” ода Державина // Проблемы изучения русской литературы XVIII века: Вопросы метода и стиля. Сб. 6. Л., 1984.

“взрывом” поэтического воодушевления. По справке М.Н. Лонгинова, только за этот год было написано и опубликовано 57 (не считая иноязычных и рукописных) одических текстов и произведений, в жанровом отношении тяготеющих к оде, посвященных личности молодого монарха⁸.

Следует отметить, что еще в XIX в. исследователи обратили внимание на устойчивую повторяемость идей, мотивов, образов и даже отчасти приемов художественной выразительности в большей части одических текстов этого ряда: “Сравнение настоящего с минувшим к невыгоде последнего, сопоставление зимы с весной, обращение к тени Екатерины и предсказание блаженства России — такова сущность почти всех этого рода стихотворений”⁹. И действительно, характерной особенностью большинства “александровских” од является их традиционная просветительская дидактичность. Воздавая должное замечательным качествам “младого царя”, поэты единодушно желают видеть в его лице бескомпромиссного поборника законов, последовательного миротворца, покровителя наук и художеств, воплощение добродетели и т.д. В этом смысле, воодушевленные манифестом 15 марта, одописцы имеют основание питать надежду на то, что, говоря словами Г.Р. Державина:

Екатерина воскресится
Знать Александра в временах¹⁰,

то есть надежду на возвращение России к идеальным принципам просвещенной государственной власти, воплощением ко-

⁸ *Русский архив*. 1867. Вып. 5 / 6. С. 987 – 988.

⁹ *Русская старина*. 1877. № 12. С. 573.

¹⁰ *Державин Г.Р.* Сочинения. СПб., 1865. Т. 2. С. 358. В дальнейшем все ссылки на одические тексты 1801 г. приводятся с указанием страниц по изданиям: *Богданович И.Ф.* Сочинения. СПб., 1848. Т. 1.; *Державин Г.Р.* Указ. изд.; *Дмитриев И.И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967; *Карамзин И.М.* Полн. собр. стихотворений. М.-Л., 1966; [*Мерзляков А.Ф.*] [Без названия]: *Русская старина*. 1877. № 12; [*Михайлов И.М.*] [Без названия]: Там же; *Озеров В.А.* Трагедии и стихотворения. Л., 1960; *Сумароков А.П.* Стихотворения. СПб., 1832; [*Херасков М.М.*] [Без названия]: *Русский вестник*. 1901. № 4.

торой в русском культурном сознании рубежа XVIII – XIX вв. выступала Екатерина II.

Вместе с тем, само понятие “просвещение” приобретает здесь новый смысл. Основным признаком “просвещенности” оказывается уже не столько “совершенство разума” (И. Кант), сколько стремление “сердца следовать закону” (Богданович, 303), то есть нравственная свобода, основанная на бескорыстной потребности любви. Именно поэтому кротость, человеколюбие, скромность и сердечность Александра оцениваются стихотворцами как знак подлинной просвещенности государя и рассматривается как залог благополучия всей державы:

Ты дружбой, милостью, любовью
Пленишь и победишь весь свет
(Херасков, 486).

Но ты, душою просвещенный,
Не терпишь стуга их (рабов – Д.Л.) оков;
Тебе одна любовь прелестна...
Любовь со страхом не совместна;
Душа свободная одна
Для чувств ее сотворена
(Карамзин, 266).

Атрибутами идеального самодержца оказывается не традиционный перечень абстрактных понятий (“мудрость”, “могущество”, “доблесть” и пр.), а вполне конкретные, “земные” человеческие качества. Подобная трансформация культурных приоритетов в оценке личности государя связана с утверждением в русском культурном сознании рубежа веков новых, предромантических представлений о человеке, с развитием тенденции роста личностной самооценности.

И реальный, “биографический” Александр, являясь непосредственным носителем этого общенационального сознания, очень точно, на наш взгляд, угадал логику развития общественных настроений, органично воспринял ее и попытался смоделировать образ, способный воплотить ее в действитель-

ность. Следует полагать, что в 1801 г. эта попытка увенчалась успехом, подтверждением чему могут служить следующие поэтические строки:

О, Царь драгих обетований!
Сердца россиян твой чертог
(Михайлов, 574);

Возрите вы на наш блаженнейший народ,
Всемилу из сердец он строит пирамиды
(Сумароков, 102);

О дни златые! Миллионы,
Несите сердце вместо слов!
(Дмитриев, 77).

Вместе с тем, поэтический миф об Александре I утрачивает свою полновесную значимость вне контекста русской сакральной традиции. Известно, что восходящая к византийским культурным истокам идея параллелизма царя и Бога имела широкое распространение в русской культурной практике вплоть до середины XIX в.¹¹ Эволюция представлений о монархе (от ветхозаветного “помазанника Господня”, то есть избранника, получившего от Бога особую харизму в качестве личного дара, до “земного Бога” через уподобление самому Всевышнему) находит отголоски и в “александровских” одах 1801 г.

Упоминания о *святости* ныне здравствующего царя присутствуют практически в любой из “александровских” од 1801 г., причем свидетельства его Божьей отмеченности чрезвычайно многочисленны и разнообразны. Сам факт воцарения Александра рассматривается поэтами как акт Высшего соизволения, как проявление Господней милости:

¹¹ Подробно об этом: *Успенский Б.А.* Избр. труды: В 2 т. М., 1994. Т. 1. Семиотика истории. Семиотика культуры. С. 112, 218.

... Александр желанный,
К блаженству россов Богом данный
(Озеров, 390).

Тебя Господь России дал...
(Карамзин, 262).

Боготворимый царь! Бесценный дар небес!
(Сумароков, 98).

Поскольку власть государя “от Бога”, то и всю деятельность его следует воспринимать как реализацию провиденциальных импульсов, орудие высшей судьбы. Но безграничная власть, врученная царю Всевышним, есть лишь залог благодати, своего рода сакральная потенция, искуплением которой становится вся дальнейшая подвижническая жизнь царя. Царь как бы перестает принадлежать самому себе и полностью растворяется в своем священном предназначении, которое состоит в том, чтобы были “смертные блаженны и на земле вкушали рай!” (Дмитриев, 77). В этом смысле порядковое обозначение царя Александра Павловича – “Первый” – приобретает особый “качественный” смысл:

С тобою Бог и добродетель:
Трудись!.. Давай уставы нам
И будешь Первый по делам...
(Карамзин, 269).

В связи с этим непосредственно возникает оппозиция “праведной” и “неправедной” монаршей власти. Власть праведная, то есть власть от Бога, неизменно нацелена на созидание, на достижение всевозможной благодати и требует безусловного самопожертвования. И напротив, неправедная, “антихристова” власть эгоистична, жестока, ориентирована сугубо на самовозвеличивание. В рассматриваемых текстах эта оппозиция очень широко проиллюстрирована путем противопоставления личностей двух тезоименитых самодержцев – Александра Романова и Александра Македонского:

Великий Александр был в мире
Для бедства царств произведен;
А ты, наш Александр в порфире,
Народы утешать рожден,
Поддерживать монарши троны,
Любезны подавать законы
И счастье подданным Твоим...
(Херасков, 486).

Различия в оценке двух императоров (христианского и языческого) нередко усиливаются за счет различия в их религиозно-конфессиональной принадлежности.

Наряду с этим очевидная благость и подвижническая святость Александра I последовательно приводит одописцев к обожествлению его личности. Причем богоземная сущность царя в данном случае не столько имеет мистический, непостижимый характер, сколько получает вполне конкретное обоснование и обусловлена наглядно проявляющимися чертами его поведения:

Видим мы уже породу
Божеску из Ваших дел:
Отдаете Вы свободу,
Страх и ужас отлетел
(Державин, 374);

Не тако ль власть богоземная,
В пространстве отраслей своих,
Уставу неба подражая,
В едино составляет их?
(Богданович, 306);

Но сколь велико и прекрасно
Делами Богу подражать!
(Карамзин, 285).

Любопытно, что целый ряд одических текстов 1801 г. (И.М. Михайлова, А.Ф. Мерзлякова, В.А. Озерова и др.) семантическую параллель “Бог небесный – бог земной” представляет в ее традиционной трехипостасной сущности. Здесь так называемый “Русский бог” также выступает в трех лицах, где к уже воспетым предшествующей поэтической традицией Петру I и Екатерине II примыкает “новообращенный” Александр:

Петр даровал России тело,
Екатерина душу, – дух
Отрадный, животворный, мирный
Тобой (Александр. – Д.Л.), как тихий ветер эфирный,
Весь северный объемлет круг!
(Михайлов, 575).

В составе данной триады образ Александра достаточно тесно сближается (во всяком случае, ситуативно и функционально) с личностью Иисуса Христа. Так, в поэтическом сознании В. Озерова событие воцарения Александра ассоциируется с искупительным пришествием Христа на землю. Социальные и политические катаклизмы, войны и революции, потрясшие Европу в последние десятилетия XVIII в., воспринимаются поэтом как проявление праведного гнева Господня, очистительное апокалиптическое разрушение, “чтоб утратить земные роды” (Озеров, 389), погрязшие в гордыне и “злодействах”. В этом смысле явление Александра оценивается именно как залог искупления человеческого греха и начала новой, “блаженной” жизни:

Так светлой радуги заветной
Предстала ныне нам весна,
Когда десницею бессмертной
В Европе брань потушена.
И вместе с миром вожделенным
Мы Александра возведенным
Увидели на русский трон
(Озеров, 389).

Вообще, образ “животворной весны”, сопровождающей восшествие Александра на престол и знаменующей возрождение земли из зимнего небытия, в одах 1801 г., как уже было замечено, чрезвычайно устойчив. Следует лишь добавить, что дата 12 марта 1801 г., в которой начало весны, то есть нового годовичного цикла, сочетается с началом нового века, воспринимается многими поэтами не только хронологически, но и символически — как начало новой эры, озаренной “новым светом” (Богданович, 301), эры, отмеченной Высшей благодатью, эры, провозвестником которой стал “ангел кротости и мира” (Державин, 360) — Александр.

Характерно, что “Христом” называет Александра в своей проповеди, сказанной в день коронавания последнего, московский митрополит Платон, на что впервые обратил внимание Б.А. Успенский¹². Неоднократно это повторяется и в выступлениях других священников. Одописцы 1801 г. слово “Христос” применительно к Александру употреблять избегают, однако нередко используют его аллегорические и перифрастические эквиваленты, такие как “любимый сын благих небес” (Державин, 360), “для подданных второй Творец” (Карамзин, 269), “новое Светило” (Дмитриев, 77), “Бог милостей” (Сумароков, 99) и др. Кроме того, семантическая роль образа Александра в целом контекстуально сводима к олицетворенным любви и свободе, спасающим мир от жестокости и лжи, что традиционно воспринимается как основные и неизменные атрибуты Христа. А подчеркнута обозначенные поэтами благодатные человеческие качества Александра — кротость, милосердие, доброжелательность, простота — еще теснее сближают этот образ с образом Сына человеческого.

Как отмечает В.М. Живов, “в рамках русской культуры учение о поэтическом гении и об откровенном характере его знания с необходимостью ставится и в плане церковно-религиозном, в результате чего откровенное знание поэта отожде-

¹² Успенский Б.А. Указ. изд. С. 141.

ствляется с откровениями библейских пророков”¹³. В связи с этим в эпоху Просвещения именно жанр оды оказывается секуляризованным эквивалентом духовной проповеди, функционально и идеологически как бы замещая последнюю, что в свою очередь во многом объясняет и оправдывает употребление в одическом тексте сакральных образов.

Следует отметить, что на фоне отечественной одической традиции XVIII ст. “александровские” оды 1801 г. обнаруживают тенденцию к снижению роли античной мифопоэтики в русском художественном сознании и встречной актуализации мифопоэтики христианской. Этот процесс, вызванный кризисом “эпохи мифориторики” (А.В. Михайлов), по преимуществу обусловлен ростом предромантических настроений. В последующие десятилетия поэтический миф об Александре-Спасителе в отечественной литературной и культурной практике во многом подвергся основательной трансформации, утратил свою изначальную универсальную стройность и отчасти сакральную значимость, был дискредитирован и вульгаризован. Но эволюция образа Александра I в русской поэзии – это уже предмет, требующий специального исследования.

¹³ Живов В.М. Кошунственная поэзия в системе русской культуры конца XVIII – начала XIX века // Учен. зап. Тартус. гос. ун-та / Семиотика культуры. Вып. 546. Труды по знаковым системам. XIII. Тарту, 1981. С. 75.

Ф.З. Канунова, Е.В. Слепцова

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В “АГАСФЕРЕ” В.А. ЖУКОВСКОГО*

I

Средневековая легенда об “Агасфере” вызвала, как известно, широкий резонанс в европейской литературе¹. Каждая эпоха переосмысливала ее по-новому. Образ “вечного скитальца”, ищущего смысл жизни, символические картины мировой истории в духе романтического универсализма, вечные нравственно-философские, религиозно-эстетические проблемы привлекали внимание многих поэтов и писателей: Гете, Шлегеля, Шубарта, Ленау, Цедлиса и Шамиссо, Льюиса и Шелли, Кинэ, Эжена Сю, Кюхельбекера и Жуковского.

До Жуковского легенда о “Вечном жиде” трактовалась в двух направлениях: в плане создания концепции путей формирования цивилизации, истории христианства (Гете, Льюис, Шелли, Кюхельбекер) и в плане преимущественного интереса к психологии героя, его личности, замкнутой на себе, лишенной движения².

Жуковский в своей поэме синтезировал обе эти тенденции на качественно ином уровне. Обратив основное внимание на личность героя, русский поэт сосредоточился на проблеме его психологического развития, акцентируя тем самым свою важнейшую поэтическую концепцию — концепцию жизнестроения.

С другой стороны, Жуковский в своей “лебединой песне” решал важнейшие для себя общественно-исторические, нравственно-философские проблемы. Поворотным моментом в сю-

* Статья написана при финансовой поддержке РФНФ, грант № 97 – 04 – 06030.

¹ См. *Аверинцев С.С.* Агасфер // *Мифы народов мира*. М., 1980. Т. 1. С. 34; *Веселовский А.Н.* Легенды о Вечном жиде и об императоре Траяне // *Журнал министерства народного просвещения*. 1880. № 7/8; *К вопросу* об образовании местных легенд в Палестине. Там же. 1880. № 5.

² См.: *Янушевич А.С.* Этапы и проблемы творческой эволюции В.А. Жуковского. Томск, 1985. С. 260 – 261.

жете поэмы является встреча Агасфера с Наполеоном на острове Св. Елены, что помогло великому русскому поэту узреть “антагонизм между двумя противоположными представлениями о назначении и цели человеческого бытия”³.

Оригинальность в реализации Жуковским вечного сюжета видна прежде всего в религиозно-мифологическом осмыслении материала. Об этом говорит библейская основа поэтики “Агасфера”, и, прежде всего природы его психологизма и пространственно-временной организации.

Думая постоянно и напряженно о судьбе своего отечества, отдав многие лучшие годы воспитанию наследника российского престола, Жуковский-историк, философ, поэт приходит к центральной в его творчестве общественно-философской идее: оппозиции христианства и наполеонизма. Когда П.А. Вяземский говорил о великом значении “Агасфера” не только в творчестве Жуковского, но “во всем цикле русской поэзии”⁴, он, нужно полагать, имел в виду и вечные темы произведения (проблема свободы и необходимости, подлинного и мнимого бессмертия, веры и безверия) и столь актуальную проблему как проблема исторического пути и исторических судеб России.

Оппозиция христианства и наполеонизма — главная идея романтизма и реализма в русской литературе XIX в. — может быть, впервые приобретает характер широкой нравственно-исторической и эстетико-философской концепции в “Агасфере” Жуковского. Хотя тема Наполеона в связи с проблемами русской истории ставилась Жуковским на протяжении всего его творчества, в целом ряде своих произведений Жуковский говорит о мнимом величии Наполеона и о гибельности его завоевательных планов (“Песнь барда над гробом славян-победителей”, “К вождю победителей”, “Певец во стане русских воинов”, “На смерть фельдмаршала графа Каменского”, “На первое отречение от престола Бонапарте” и т.д.).

³ *Базинер О.Ф.* Легенда об Агасфере или Вечном жиде и ее поэтическое развитие во всемирной литературе. // *Варшавские университетские известия.* 1905. Кн. 3. С. 2.

⁴ *Русский архив.* 1886. № 6. С. 874.

Ставя проблему оппозиции христианства и наполеонизма в центр “Агасфера”, поэт акцентирует решающую в его творчестве идею нравственного восхождения человека и народа, идею жизнестроения (впоследствии от Жуковского это пойдет к Гоголю, Толстому и Достоевскому). Чтобы поднять ее на высокий онтологический уровень, Жуковский вводит образ Наполеона в произведение, основанное на религиозно-мифологическом сюжете. Тема Наполеона, таким образом, мифологизируется, неизмеримо укрупняется; не только бытовая, но и историческая реальность приобретает универсальный, трансцендентный смысл.

Образ Наполеона присутствует в поэме преимущественно в качестве исторического символа определенного общественного и нравственно-философского поведения. Он – герой с исходной данностью, герой-знак, “недействующий”, в отличие от Агасфера, переживающего значительную духовную эволюцию.

Главная сюжетная линия поэмы – линия отношений этих героев. На уровне сюжета поэмы можно выявить композиционную близость Агасфера и Наполеона. Исторически их объединяет мотив странствия (триумфальное шествие Наполеона по Европе в поисках славы и вынужденные скитания Агасфера); мотив одиночества и отчужденности вследствие совершенного нравственного преступления. Поэт композиционно достраивает этот ряд. Он вводит мотив поиска смерти. Не случайно Жуковский акцентирует внимание на попытке самоубийства Наполеона на острове Св. Елены. Именно там отчаявшемуся узнику представилась вдруг вся его прожитая жизнь: “те ни сражений”, “призраки триумфов”, “все привиденья славы” и раскрылся “весь ужас его судьбы”:

И один.....
Как голова смертельная Горгоны...
Постыдный, может быть и долгий путь
От тьмы тюремной до могильной...⁵

⁵ Цит. по: Жуковский В.А. Полн. собр. соч.: В 12 т. СПб., 1902. Т. VIII. С. 98.

Все это побуждает героя покончить с жизнью, и он готов броситься в океан, но его останавливает внезапно появившийся Агасфер:

“Куда, Наполеон!” При этом зове
Как околдованный, он на краю скалы
Оцепенел...
И с робостью, неведомой дотоле
На подходящего он устремил
Глаза...⁶

Агасфер воспрепятствовал попытке самоубийства Наполеона не потому, что не понимал самого желания смерти, которым в высшей мере проникло его собственное существо. Но сейчас он не понимает гибельность смерти без покаяния. Ни одним словом Наполеон не раскаялся в содеянном, не разочаровался в своей исключительности; он до сих пор мнил себя “величеством всех стран и всех времен”⁷.

Агасфер искренне стремится освободить Наполеона от этого заблуждения, помочь ему выбраться из бездны отчаяния, доказать, что есть только один “Господь господствующих и Царь Царей” (Откр., 17; 14) и призвать к покаянию, осознанию всей низости гордыни, самовлюбленности и неверия. Мотив суицида в поэме Жуковского вплотную примыкает к проблеме смерти и бессмертия – бессмертия подлинного и мнимого.

Весьма важна как переломный момент композиции необходимая встреча с пророком, роль которого перед Наполеоном играет преображенный Агасфер. Недаром исповедь Агасфера столь близка откровению Иоанна Богослова.

В подтверждение этой параллели можно привести одну символическую деталь, играющую значительную композиционную роль – мотив орла. На решение Наполеона покончить с собой оказал влияние “полет непритеснимый//Орла

⁶ Цит. по: Жуковский В.А. Указ. изд. Т. VIII. С. 98.

⁷ Там же.

ширококрылого”; полет этот “тяжким свинцом на сердце пал ему”⁸.

Со стороны светской эмблематики орел — символ гордыни. В библейской метафористике орел представлен как символ евангелиста Иоанна⁹. Таким образом, орел, едва ли не ставший поводом для самоубийства Наполеона, был вестником важной встречи, а с ней и возможного воскресения. Острое противопоставление двух типов героев отразилось в сюжетном построении, смещении центра повествования, в композиции всей поэмы.

Сколь ни важен, однако, конфликт Наполеона и Агасфера в поэме, составляющий в определенной мере структурную основу произведения, — полное представление об авторской идейно-эстетической концепции может дать лишь многоуровневая система художественных конфликтов поэмы, в центре которой — конфликт внутреннего развития Агасфера, органически связанного с поздней эстетикой Жуковского. Путь развития Агасфера сложен, многосторонен. Если вначале Агасфер несет на себе явно выраженные демонические черты наполеоновского толка, то, по мере развития сюжета, на наших глазах формируется совершенно иной общественный и художественный тип. От безверия, презрения к окружающему, человеконенавистничества, от отчуждения и разочарования через страдания герой поэмы приходит к безмерной скорби, покаянию и вере в Спасителя. В момент встречи Агасфера с Наполеоном — это герои не только разных эпох, разных миров, но и совершенно различных уровней мировосприятия, различной ценностной ориентации.

Не имея возможности в данной статье показать весь сложный путь внутреннего развития Агасфера и остановиться на весьма показательной кропотливой работе Жуковского над черновыми вариантами поэмы, направленной на раскрытие духовного возрождения героя, коснемся этого лишь в связи с некоторыми моментами пространственно-временной организации поэмы.

⁸ Цит. по: Жуковский В.А. Указ. изд. Т. VIII. С. 98.

⁹ Иванов В.В., Топоров В.Н. “Орел” // Мифы народов мира. М., 1982. Т. 2. С. 260.

II

Агасфер по воле художника оказывается на важнейших аренах христианской истории, там, где решалась судьба религии: в Иерусалиме и на Голгофе, на острове Патмосе, ставшем символом Откровения. Центральными в сюжетном, структурном, символическом плане оказались Иерусалим и Голгофа. Эти пространственные ориентиры имели архитектурную символику центра мира именно для христиан. По их мнению, Голгофа находилась в центре мира, поскольку она была вершиной мировой веры и в то же время местом, где был сотворен и похоронен Адам.

Очень важным пунктом на пути духовного движения героя является остров Патмос, где происходит решающая встреча с Иоанном Богословом, который был сослан сюда за слово Божие, за благовествование об Иисусе Христе и где он написал свой Апокалипсис¹⁰.

Откровение Иоанна, раскрытое перед Агасфером, значительно не столько своими апокалиптическими картинками, сколько пророчеством о грядущем спасении: “Царство мира сделалось царством Господа нашего Христа/Небо уже торжествует о победе Агнца/Царство его утверждено навеки” (Откровение. 11; 15). Для героя поэмы это означает возможное прощение и избавление от наказания, ведущее к подлинному бессмертию.

Необходимо заметить, что для самого Жуковского Апокалипсис — не конец света, не эсхатологический миф, а начало новой жизни, символ возрождения. Именно поэтому автор много времени и сил потратил на эту часть поэмы. Он писал “Апокалипсис” более четырех месяцев. Даже при самом беглом взгляде на рукопись этой части поэмы бросается в глаза, что ключевое понятие, ради которого столько работал поэт — *покаяние*. Путь героя к покаянию и очищению — архетипический путь человека (человечества), грешного изначально, бесконечный путь к идеалу. И этапы этого пути определяет

¹⁰ Рижский М.И. Библиейские пророки и библиейские пророчества. М., 1987. С. 326.

сама Библия: падение, длительное и мучительное искупление через скорбь и страдание, покаяние. Природа психологизма Жуковского в его последнем произведении теснейшим образом связана с его поздней эстетикой и религиозной философией. “Одна вера и одно покаяние делают нас достойными подать руку Спасителю для вступления с ним в отворенную дверь искупления”, — пишет Жуковский в “Христианской философии”¹¹.

Не случайно поэт обращается к жанру исповеди. В тайнстве этого жанра для него заключается единственное средство покаяния, “полного и действенного... Она (исповедь. — *Ф.К., Е.С.*) — должна быть полная, искренняя, сокрушенная, с отворачиванием к поступкам прошедшим, и намерением предохранить себя от них в будущем”¹².

Именно такая исповедь была обращена к Наполеону. Придя от безверия, богоотступничества, озлобления к принятию веры и покаянию, Агасфер указывает Наполеону путь, в основном отрицающий его собственную “дорогу жизни”.

Пространственная организация поэмы неоднородна. Большую смысловую роль играют в структуре произведения такие знаки пространства, как “дверь” и “порог”, являющиеся границами между ориентирами замкнутого (“остров”, “дом”, “амфитеатр”) и открытого пространства (“простор”, “море”, “небо”). Очевидна смысловая нагрузка такого пространственного образа, как “дверь”. Это роковая дверь, от которой Агасфер оттолкнул Христа, “свидетель гибели”. И через треть века, в разрушенном Иерусалиме, он вдруг видит «остаток стены с... “настежь отворенной дверью, в ней сидел шакал”». Дверь — как граница между “здесь” и “там”, как вечное напоминание о страшном грехе и возможном воскресении.

В поэме сопрягаются и переплетаются различные временные пласты: библейские события (времен Ветхого и Нового Завета), реальные факты того далекого века, и наполеоновская тема — дыхание современного Жуковскому времени. Ди-

¹¹ Жуковский В.А. Указ. изд. Т. II. С. 14.

¹² Там же.

алектика несовпадения времени повествования и времени изображаемых событий и исповеди Агасфера, композиционного времени с сюжетным — противоречие, организующее конфликт произведения на уровне хроноса.

Представляется, что именно это причудливое переплетение мифологического (правремени) и исторического времени и было важнейшим основанием считать “Агасфер” романтическим эпосом¹³.

С мифологическим временем связана не только сама легенда, но и события, о которых рассказывает в своей исповеди Агасфер. Например, сцена растерзания львом христиан во главе со святым Игнатием, сопрягается с ветхозаветной легендой о пророке Данииле, чудесным образом спасенным от пасти льва за свою преданность отеческой вере (Дан. 6, 7 — 24). Кроме того, эта сцена связана с событиями, действительно происходившими в 107 г. н.э., “в век Траяна”, когда в результате мученически скончался Игнатий-Богоносец, второй епископ Антиохийский. Описание этого события у Жуковского приобрело значение символическое и стало для Агасфера одним из этапов постижения веры.

Жуковский обращается и к новозаветным событиям. В век Нерона христианство подвергалось гонениям, была создана опасная угроза великой религии. Немалую роль в укреплении христианства сыграли сочинения Иоанна Богослова¹⁴, написанные им в это время.

Библейские события у поэта-романтика переплетаются с авторской интерпретацией мифа об Агасфере, образуя важнейший композиционный и сюжетный узел произведения.

Символична художественная хронология поэмы, в которой причудливо переплетаются историческое и мифологическое время: линейная дихотомия у поэта дополнялась, корректировалась циклической моделью времени. Например, Агасфер покинул Голгофу в Пасху. “Прошло треть века” и возвращение героя “случилось <...> в самый праздник Пасхи”.

¹³ *Афанасьев В.В.* Жуковский. М., 1986. С. 19.

¹⁴ *Рижский М.И.* Указ. соч. С. 332 — 335.

Это можно назвать циклом не только потому, что совпали начало и конец пути. Это было повторением архетипического трудного пути Христа на Голгофу. А любое такое повторение – “приостанавливает длительность, упраздняет мирское время и включается во время мифическое”, – говорит Мирча Элиаде¹⁵.

Время мифа и его хранителя и рассказчика (Агасфер) не отошло в прошлое, мифологическое повествование заканчивается соотношением событий с “настоящим сложением мира или его будущей судьбой”¹⁶.

Следует уточнить, что понятие “мифологическое время” достаточно условно и широко. Мифологизация времени во многом задана автором (например, постоянное возвращение героя к Голгофе). “События христианской священной истории, – говорит С.С. Аверинцев, – мыслятся всегда сущими именно в связи с тем, что они единожды были <...> в христианстве развивается подлинная мифология исторического времени”¹⁷.

Создавая свой миф об Агасфере, Жуковский как бы вводит в поэму время, присущее христианской мифологии. Именно то, что, с точки зрения христианства, дает времени смысл и онтологическое основание, входит в поэму Жуковского (прежде всего, это первое пришествие и казнь на Голгофе) и структурно организует временную протяженность произведения (ожидание второго пришествия).

Таким образом, следует отметить, что мифологическое (христианское) время, переплетаясь с профанным, усложняет внешний конфликт произведения, а пространственная направленность к центру и вверх усложняет внутренний конфликт поэмы, связанный с духовной эволюцией героя.

Нетрудно заметить, что элементами, ведущими к углублению конфликта, в первом случае стала “Великая Книга”, а во втором – путь героя к вере. Таким образом, роль библейско-

¹⁵ Элиаде М. Указ. соч. С. 57.

¹⁶ Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 485.

¹⁷ Аверинцев С.С. Христианская мифология // Мифы народов мира. Т. 2. С. 600.

мифологического пласта в организации конфликта на уровне хронотопа очевидна.

Циклическая смена эпох, представленная в поэме, имела для автора весьма актуальный смысл. Иоанн пишет Откровение, почувствовав угрозу христианству. Жуковский, в свою очередь, ощутив кризис современной ему жизни, видит спасение в религии, в вере как важнейшем источнике нравственного восхождения человека. Поэт почувствовал универсальность религии. “Мифология искусства” Жуковского вылилась в поиск особой целостности, органического единства мира, в стремление к “вечному”, живому творению бытия, и вместе с тем к утверждению созидательной, гармонизирующей функции искусства. В большой степени мифологизм отразился на образе автора как связующем звене между современным и мифологическим материалом.

Легенда об Агасфере стала для Жуковского объектом для самостоятельного художественного мифологизирования. В отличие от предшественников, обращавшихся к этому материалу, был сделан частичный перенос акцента на ситуацию преодоления (как некий архетип падшего человека). Но не только в этом можно увидеть самостоятельное поэтическое мифотворчество автора.

Это был Агасфер в христианском смысле — поэтому единственный в своем роде. Дело в том, что черты мифа приобрел и демонизм романтической культуры, активно воздействовавшей на сознание целого поколения, создавшей каноны романтического поведения.

Так что христианский тип Агасфера оказался единственным противостоящим демоническому типу, который породил огромное количество взаимоизоморфных текстов.

То есть, рассмотрение авторского аспекта видения важнейших проблем произведения, позволяет говорить об авторе как о самостоятельном мифотворце и ведет к универсализации сюжета и конфликта. Это придает поэме философское вневременное звучание.

Гоголь, близкий Жуковскому в 1840-е годы, приветствовал его замечательный перевод “Одиссеи” за отчетливо выра-

женную в нем созидательную концепцию искусства, в основе которой — сознательное жизнеустроение. “Нужно было, — пишет Гоголь, — сделаться глубже христианином, дабы приобрести тот прозирающий, углубленный взгляд на жизнь, который никто не может иметь, кроме христианина, уже постигнувшего значение жизни”¹⁸.

Гоголь почувствовал новую концепцию искусства, развернутую Жуковским в 40-е годы. Эта же концепция получила свое полнейшее воплощение в “Агасфере”, во многом предсказавшем путь к Толстому и Достоевскому.

¹⁸ Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. М.;Л., 1952. Т. 8. С. 237.

Т.А. Китанина

СЮЖЕТ О БЕЗУМНОЙ НЕВЕСТЕ И ВЛЮБЛЕННОМ БЕСЕ

Настоящая статья не есть монографическое исследование сюжета о девушке, сошедшей с ума после потери (гибели, отлучки или измены) возлюбленного. Вопрос о его генезисе и эволюции на ранних этапах развития остается за ее пределами. Нас будет интересовать лишь один вопрос: какие трансформации он претерпевает в текстах, публиковавшихся в России на протяжении 1810 – 1820-х гг. По-видимому, в какие-то моменты сюжет может практически умирать, превращаясь в формальный элемент какого-то другого клише, а потом, в зависимости от его востребованности сознанием эпохи, возрождаться, развиваться и переосмысляться. В этом плане рассматриваемый период представляется мне достаточно репрезентативным.

Выстраиваемая последовательность трансформаций сюжета – это некая абстракция, модель, отражающая процесс развертывания его внутренних возможностей. Разумеется, при исследовании такого рода следует учитывать условность полученной картины: реальный литературный процесс не всегда идет по пути усложнения сюжетной схемы. Кроме того, индивидуальные тексты, публикуемые одновременно, могут отражать генетически разные этапы развития сюжета. Здесь не разделяются оригинальные и переводные тексты, что также осложняет картину, – однако в момент публикации они в равной степени становились фактами русской литературной жизни. По этой же причине в статье они датируются годом публикации на русском языке, а не годом создания, то есть тем временем, когда они входят в русский литературный обиход.

До некоторого момента “безумие” не образовывало отдельного сюжета – это был лишь финальный шаг истории об измене, запрете на брак и т.п. В таких случаях в конце повести просто констатировалось, что после всего случившегося героиня потеряла рассудок (и, как правило, вскорости умерла).

Так, например, София из повести Е. Пучковой “Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения”¹, брошенная совратившим ее Эдуардом, сходит с ума и умирает, предоставив неверному возлюбленному мучиться угрызениями совести. Это именно развязка сюжета. Безумие здесь выполняет чисто служебную функцию – оно либо синонимично смерти, либо мотивирует ее. То же самое мы встречаем у Панаева в повести “Жестокая игра судьбы”², в “Страдальце” М. Ал-ва³ и т.д.

В предромантическую эпоху авторов начинает интересовать безумие как таковое и констатация факта начинает разворачиваться в функциональный элемент сюжета. Так, в повести Нарезного “Мария”⁴ сумасшествие героини, разлученной с любимым, хотя и остается частью сюжета о влюбленных, которым родители запретили брак, тем не менее занимает значительную часть повествования. Из финала оно переносится в завязку повести – внимание повествователя привлекает именно безумная девушка, и он узнает ее историю. Этот перенос еще не означает, что безумие перестало играть свою служебную роль, – сентименталисты довольно часто начинали повесть, например, описанием могилы героя или героини. По сути дела, это, конечно, еще финал, хотя и заявленный с самого начала. Но, тем не менее, перенеся финал в начало, автор акцентирует его. Тем же приемом воспользовался Булгарин в “Развалинах Альмодаварских”⁵ и автор очерка “Сумасшедшая”⁶, напечатанного в приложении к “Московскому телеграфу” за 1825 г., причем здесь история героини интересует авторов меньше, чем ее состояние, которое описывается подробно, с особенностями речи, поведения и т.д. Баланс между рамкой (безумная девушка)

¹ Пучкова Е. Эдуард и София, или Жертва страсти и обольщения // Первые опыты в прозе Екатерины Пучковой. М., 1812.

² Панаев В. Жестокая игра судьбы // Благонамеренный. 1818. № 3.

³ Ал-в М. Страдалец: Повесть, почерпнутая из записок *** // Невский альманах на 1830 г.

⁴ Нарезный В. Мария: Новые повести Василия Нарезного. СПб., 1824. Ч. 1.

⁵ Булгарин Ф. Развалины Альмодаварские // Северные цветы. 1827.

⁶ Сумасшедшая // Московский телеграф. 1825. Прибавление.

и основным сюжетом (ее история) смещается в сторону рамки, дающей возможности поиска и развития, в то время как стандартный сюжет редуцируется и остается главным образом как мотивировка этого состояния и дань литературному клише.

Но все это пока еще предыстория, предсюжет. По-настоящему сюжет о безумной невесте формируется и выделяется в тот момент, когда безумие перестает быть конечным состоянием, — то есть когда у сумасшедшей героини появляются два пути — погибнуть или излечиться. Самый простой вариант такого сюжета реализован, например, у Вашингтона Ирвинга в “Аннет Деларбр”⁷ — героиня теряет рассудок после отъезда жениха и известия о его гибели, ее безуспешно пытаются лечить, она при смерти, но известие оказывается ложным, жених возвращается, и врачу с его помощью удается постепенно вылечить Аннет. Сложность излечения даже после устранения причины болезни, детальное описание кризисов, переживаемых героиней, создают уже самостоятельный сюжет и указывают на возможность другого исхода — смерти невесты на руках вернувшегося жениха. Этот вариант тот же Ирвинг реализовал в “Царице мая”⁸.

Сложнее и интереснее развивается сюжет в том случае, когда жених не возвращается. В повести “Привидение”⁹, переведенной Жуковским, жених действительно погибает на глазах у невесты. Здесь излечение происходит путем замещения жениха. Врач использует ошибку больной девушки, принявшей героя за своего погибшего возлюбленного, и совпадение имени жениха с именем героя. Только поправившись, героиня понимает, что перед ней другой Иосиф, но она уже его любит, и повесть заканчивается полным выздо-

⁷ Ирвинг В. Аннета Деларбр // Московский телеграф. 1828. № 20.

⁸ Ирвинг В. Царица мая // Вестник Европы. 1829. № 5.

⁹ Жуковский В. (с фр.) Привидение // Вестник Европы. 1810. № 16.

ровлением и свадьбой¹⁰. Очень близкий сюжет мы находим в повести Ла Мотт Фуке “Прости”¹¹. Здесь так же девушку, потерявшую рассудок после гибели жениха на войне, лечит другой человек — военный врач, которого она сначала приняла за своего любимого, — как принимала всех, на ком видела мундир. Врач постепенно вылечивает ее, тем временем влюбившись и надеясь на взаимность, — то есть тоже как бы замещая жениха. Но здесь сюжет перебивается возвращением настоящего, как оказалось, не погибшего жениха. Он возвращается уже после излечения невесты, и врач уезжает. Повесть заканчивается так же, как в варианте без замещения — свадьбой выздоровевшей невесты с вернувшимся женихом.

Во всех этих случаях мы уже имеем дело со вполне разработанной сюжетной схемой, центром которой оказывается именно безумная героиня и процесс ее излечения. Проигрываются разные варианты развертывания внутренних возможностей, заложенных в этой схеме. Тот же сюжет использует и Гофман в “Магнетизере” (“Что пена в вине, то

¹⁰ Этот текст несколько выбивается из моей последовательности — он был опубликован раньше всех приведенных выше, хотя реализует один из наиболее сложных вариантов. Но, по-видимому, это тот случай, который я оговаривала в начале. Кроме того, здесь возможно вмешательство предыстории, а точнее, истории другого сюжета. Дело в том, что повесть “Привидение” не начинается с безумной девушки, — ее болезнь возникает как рациональное объяснение истории с призраком или двойником (она очень похожа на умершую сестру героя, обещавшую ему перед смертью еще одну встречу на земле, поэтому, когда она приходит к герою и называет его по имени, это воспринимается как явление призрака; затем явление объясняется ее сумасшествием и совпадением имени героя и ее жениха). То есть здесь сюжет об излечении сумасшествия вырастает из другого сюжета, связанного с явлением призрака.

Подобный случай встречается и в более раннем тексте. В переведенном с немецкого сборнике “Двенадцать истинных нравоучительных повествований”, вышедшем в Москве в 1791 г., была напечатана повесть “Действие воображения”. Ее героя посещает призрак умершей возлюбленной, которого не видит никто, кроме героя. Другая, чтобы избавить его от призрака, расцениваемого ими как плод больного воображения, приводят герою женщину, удивительно похожую на его возлюбленную. Правда, вместо того, чтобы излечиться, он страшно пугается “второй Адельгейды”, падает без чувств и умирает. Повесть “Привидение” я склонна связывать с этой традицией.

¹¹ Ла Мотт Фуке Ф. Прости // Новости литературы. 1826. Ноябрь-декабрь.

сны в голове")¹². История о Теобальде, рассказанная в доме старого барона, полностью укладывается в схему: вернувшись из университета домой, Теобальд находит девушку, в которую был влюблен, безумной. Она полюбила иностранного офицера, останавливавшегoся в их доме и ушедшего на войну, и теперь ей всюду мерещится его окровавленный труп. Теобальд, врач и магнетизер, лечит ее, проникая в ее сознание и замечая в нем офицера. Девушка поправляется и выходит за него замуж. Но дальше разворачивается основной сюжет о друге и учителе Теобальда Альбане и дочери барона Марии, которую Альбан лечил от нервной болезни, — и выясняется, что под видом лечения он проник в ее душу и, несмотря на ее сопротивление, вытесняет ее жениха — Ипполита, который жив и здоров и должен скоро вернуться. Ипполит возвращается, излеченная Мария выходит за него замуж, — но в момент свадьбы внезапно умирает, а Альбан исчезает. Это уже совсем новый поворот сюжета, возникший в результате наложения на него другой сюжетной схемы — истории о влюбленном бeсе.

История о девушке, попавшей под влияние сатаны (или человека, заключившего с ним сделку), достаточно распространена и разработана. В рассматриваемый период она встречается в "Таинственной пятнице" Кернера¹³, "Вильгельмине, или Победенном предрассудке"¹⁴ (где она представлена в нескольких вариантах), "Уединенном домике на Васильевском"¹⁵, "Вампире" Полидори¹⁶, "Влюбленном дьяволе" Казота¹⁷ (у Казота дьявол принял женское воплощение, поэтому в позиции невесты оказался герой-мужчина, впрочем, то же са-

¹² Гофман Э.Т.А. Что пена в вине, то сны в голове (Магнетизер) // Московский вестник. 1827. № 19.

¹³ Кернер Т. Таинственная пятница // Московский телеграф. 1828. № 21.

¹⁴ Вильгельмина, или побежденный предрассудок // Сын Отечества. 1825. № 6 — 7.

¹⁵ Титов В. Уединенный домик на Васильевском // Северные цветы на 1829 г.

¹⁶ Полидори Д.В. Вампир: Повесть, рассказанная лордом Байроном. М., 1828.

¹⁷ Казот Ж. Влюбленный дьявол. (Влюбленный дух, или приключения Дона Альвара) // Старая погудка на новый лад, или собрание древних простонародных сказок. М., 1794.

мое мы находим и в “Уединенном домике” — история с графией-чертовкой). Если попытаться выделить основные сюжетные узлы таких повестей, то мы получим следующую схему:

бес (мертвец, вампир)¹⁸ претендует на земную девушку → бес подчиняет себе близкого девушки (родителей, брата, жениха) → устраняет земного жениха (если он есть) → бес завоевывает благодарность девушки (или воздействует на ее тщеславие) →

1) девушка соглашается на брак (связь)¹⁹ с бесом → она гибнет, бес исчезает, показав свое истинное лицо;

2) девушка остается верна земному жениху → свадьба с земным женихом → гибель невесты (или невесты и жениха), исчезновение беса.

Ставшая объектом любви или сватовства беса девушка погибает, как правило, в день свадьбы со своим земным женихом или с дьяволом. Гибель гофмановской Марии принадлежит уже к этой традиции. Такое наложение сюжетов в эпоху романтизма вполне закономерно. Сам факт проникновения в чужой душевный мир и подчинения его своей воле для романтиков — чудовищное насилие и кощунство. Поэтому, когда Гофман превращает магнетизера, лечащего безумие, в дьявола, это происходит совершенно органично, и сюжет об Альба-не прекрасно ложится рядом с сюжетом о Теобальде, так что

¹⁸ Мертвец и вампир могут выступать в функции беса в том случае, когда они теряют свои специфические черты и действуют как неопределенные демонические существа. В случае с мертвецом это происходит тогда, когда он при жизни не был знаком с невестой и начинает претендовать на нее только как инфернальная сила. Вампир же оказывается в позиции беса тогда, когда его жертва не становится сама вампиром, а просто погибает. Впрочем, насколько мне известно, в литературе данного периода, такое размножение вампиров и не встречается.

¹⁹ Это упрощенный вариант схемы — на самом деле часто важным оказывается именно согласие или не согласие на связь с бесом до свадьбы, при условии, что невеста согласна на брак. Так, героя Казота спасает только упорное сопротивление соблазнам дьявола-Бьондетты, хотя жениться на ней он готов. Вера из “Уединенного домика...” тоже не позволяет свратить себя до свадьбы, благодаря чему, хотя и умирает, но не становится добычей беса.

читатель, наконец, заметив подмену, начинает мучительно искать, где же он обманулся, в чем разница и есть ли она вообще. Сделав этот шаг, Гофман попадает на проторенную дорогу “бесовского” сюжета: Альбан подчиняет себе брата Марии, завоевывает ее благодарность, лечит ее, пытается вытеснить земного жениха (борьба с земным женихом из внешнего действия перенесена здесь в душу невесты, в ее чисто гофмановские сны и видения). Девушка остается верна жениху и умирает во время свадебной церемонии, погибают ее жених и вся семья, в жизнь которой вторгся бес-Альбан. Наконец, чтобы у читателя не осталось никаких сомнений относительно того, с кем он имеет дело, Альбан идентифицируется с героем детского кошмара старого барона. А в контексте гофмановского творчества таинственное и страшное существо из детства, возникающее много лет спустя под другим именем и снова вторгающееся в жизнь героя, — это всегда бесовское начало (вспомним хотя бы “Песочного человека”). В результате Гофман, воспроизведя канонический вариант сюжета о безумной невесте (повесть о Теобальде) и сведя явно параллельный ему сюжет к канону влюбленного беса, откровенно наложил одну схему на другую с целью переосмысления и переакцентирования первого из них, связанного с безумием.

Но любопытно то, что наибольшие последствия это соприкосновение имело как раз для второго сюжета. С этого времени уход за больным стал постоянной функцией беса, причем в других текстах, так же, как и у Гофмана, сюжет, сохраняя следы обоих своих источников историй об ИЗЛЕЧЕНИИ и об УНИЧТОЖЕНИИ, — развивается как бы нелогично: бес сначала заботится об излечении героя или героини от болезни (в которой часто сам же повинен), после чего доводит их до смерти. Так поступает Варфоломей из “Уединенного домика на Васильевском” с матерью Веры, так поступает Вампир Полидори с Обри (замечу в скобках, что оба текста были порождением именно канона и клише). На самом деле, логика в действиях беса, конечно, есть, если учесть, что лечение здесь — синоним и способ обретения власти над героем (напрямую или через завоевание благодарности), тогда как уничтожение про-

исходит в тот момент, когда герой уже выполнил (или оказался неспособным выполнить) роль, навязанную ему бесом. Гофман, решая свои задачи, играл сюжетными клише, сталкивая и ломая их, — тривиальная литература, отмечая внутренние течения гофмановского текста, подхватила внешнюю канву и стала использовать как новое клише.

Своей кульминации сюжет о влюбленном бесе — лекаре (сиделке) достигает у Тика в “Пьетро Апоне”²⁰ — здесь Пьетро, слуга дьявола, ради удовлетворения своей страсти возвращается на землю уже умершую Крешенцию, которая, насильно вырванная им из рая, ведет в его доме тайное, полупризрачное существование, и, подвластная Пьетро, мечтает о возвращении на небо. Вернувшийся жених Крешенции обнаруживает ее у Апоне и по ее просьбе помогает ей умереть. То есть забота об излечении больной замещается своим предельным случаем — воскрешением мертвой, причем это воскрешение оценивается однозначно отрицательно. А смерть невесты — кстати, в церкви во время праздничной службы, то есть в условиях, максимально приближенных к венчанию, — устраивает как раз земной жених, вырвавшийся из-под влияния беса, и это расценивается как спасение невесты.

Таким образом, впервые проникнув в душу героини под предлогом лечения безумия, бес в ходе трансформаций сюжета приблизился к возможности овладеть ее душой вообще без ее участия в момент ее физического небытия — смерти или синонимичного ей в данном случае сна. Отсюда тянутся нити через “Страшную месть” Гоголя к Тургеневу, к его “Песни торжествующей любви”. Но это уже совсем другая история.

²⁰ Тик Л. Пьетро Апоне // Московский вестник. 1828. № 4.

Ю.Н. Чумаков

ФУРАЖКА СИЛЬВИО

Затруднения с теоретическим определением и классификацией мотивов в рамках устойчивой и приемлемой парадигмы зависят, как нам представляется, от неуловимости самого предмета. В мотиве главное – подвижность и функциональность, в этих качествах он равен сюжету, и мы вправе называть его микросюжетом. Однако немедленно возникают трудности с дифференциацией термина. Евгений Онегин как персонаж – это образ и “Евгений Онегин” как роман – тоже образ. В результате в аспекте образа часть равна целому, микросюжет в плане сюжетности неотличим от сюжета. Что же касается классификации, то классификация – это гербарий, и если в разглядывании мертвых бабочек есть свой толк, то в остановленном мотиве может исчезнуть сама его сердцевина.

При всем том терминологическая расплывчатость не так уж и мешает аналитическим операциям с художественным текстом, и мы намерены осмотреть один из предметных мотивов в повести Пушкина “Выстрел”. Давно замечено, что в эконо­мной пушкинской прозе “описательная ткань насквозь динамична, так что каждый элемент *описания* становится потом необходимым элементом *повествования*”¹. А.П. Чудаков, правда, настаивает на “онтологической самостоятельности” пушкинского предмета, утверждая, что поэт “видел твердые лики вещей”² – и он предельно точен, – но это не мешает тем же самым вещам, кроме их функции быть описательной деталью, строить композиционные отсвечивания новеллы, под­правлять характеристики героев, подспудно провести от начала до конца интертекстуальную нить, обрастающую важным смыслом.

¹ Пранишников Н. Поэтика “Капитанской дочки” Пушкина // Проза Пушкина и Л. Толстого. Чкалов, 1939. С. 3.

² Чудаков А. Слово – вещь – мир: От Пушкина до Толстого. М., 1992. С. 18.

В “Выстреле” все эти структурно-смысловые функции за-
гружаются Пушкиным на “мотив фуражки”, без привлечения
которого характер Сильвио, отношения его с графом Б***,
строй и стиль новеллы основательно не постигаются. Гусар-
ские фуражки появляются в следующем порядке: сначала
дважды упоминаются, так сказать, в собирательном виде. Они
принадлежат офицерам полка, включая рассказчика новеллы
И.Л.П. Затем весьма картинно и значимо возникает фуражка
Сильвио, а в его исповеди рассказчику не менее эффектно яв-
лена “контр-фуражка” графа, наполненная черешнями. Про-
комментируем все три поворота мотива.

Впервые фуражки названы в контексте главного упражне-
ния Сильвио, стрельбы из пистолета: “Искусство, до коего до-
стигал он, было невероятно, и если б он вызвался пулей сбить
грушу с фуражки кого б то ни было, никто в нашем полку не
усумнился подставить ему своей головы” (Здесь и далее кур-
сив наш. — Ю.Ч.)³. Вторично о фуражках упоминается в каче-
стве, так сказать, обстановочной обрисовки. После прощаль-
ного обеда, “при разборе фуражек Сильвио, со всеми проща-
ясь, взял меня за руку и остановил в ту самую минуту, как
собирался я выйти” (30). Это место можно бы оставить без по-
яснения, так как оно представляется случайным и не знача-
щим для развития мотива, но на самом деле оно выполняет
функцию поддерживающего повтора и служит своего рода ин-
тродукцией для кульминации мотива — появления одна за
другой фуражек Сильвио и графа. В то же время нельзя не
вернуться к первому эпизоду, ибо как раз он порождает мар-
гинальный мотив свободы, высокого риска, борьбы за нацио-
нальную независимость, короче, тот вильгельмтеллевский,
шиллеровский мотив, который совместно с другими мотивами
будет сопровождать Сильвио до самого эпилога и исчезнет
вместе с ним.

Фуражка Сильвио форсированно и красочно обрамляет
всю длинную исповедь о его столкновении и дуэли с графом.

³ Пушкин А.С. Полн. собр. соч. В 10 т. М., 1957. Т. 6. С. 86. Далее текст цитиру-
ется с указанием страниц в скобках.

Оставленный им И.Л.П. спрашивает, дрался ли он. “Я с ним дрался, — отвечал Сильвио, — и вот памятник нашего поединка. Сильвио встал и вынул из картона *красную шапку с золотой нитью, с галуном* (то, что французы называют *bonnet de police*); он ее надел; она была прострелена на вершок ото лба”(91). Читатель поначалу может и не заметить этой рамки, то есть того, что Сильвио, одетый в штатское, “в изношенном черном сюртуке”, на протяжении всей сцены сидит в военной фуражке своего прошлого. Закончив рассказ, Сильвио, лелеющий жестокую месть, “встал, бросил об пол *свою фуражку* и стал ходить взад и вперед по комнате, как тигр по своей клетке”(94). “Странные, противоположные чувства”, которые переживает И.Л.П., слушая Сильвио, несомненно акцентируются, окаймленные надеванием и бросанием фуражки. Вторая часть новеллы еще более усилит это впечатление.

“Мотив фуражки” внутри исповеди Сильвио раздваивается, обогащаясь контрастными прибавлениями. Граф явился на дуэль, “держа *фуражку, наполненную черешнями*”(93). Чуть позже, после того как “он прицелился и прострелил мне *фуражку*, <...> он стоял под пулей, выбирая из *фуражки* спелые черешни и выплевывая косточки, которые долетали до меня”(93). Таким образом, мотив одновременно разыгрывает свой сюжет вокруг эпизода и внутри его, оплетает себя новыми мотивами пули и черешен, впоследствии “черешневых косточек”, которые встают между собой в метафорические отношения. Дополнительная выразительность этого места зависит от биографического мотива, так как Пушкин однажды в Кишиневе сам вышел на дуэль с черешнями в картузе.

Добавив к первой части новеллы вторую, Пушкин не забыл про фуражку Сильвио и чрезвычайно эффектно ввел мотив заново. Он возникает исподволь при упоминании рассказчиком И.Л.П. картины в доме графини Б***, которая “изображала какой-то вид из Швейцарии” и “была прострелена двумя пулями, всаженными одна на другую”(97). Здесь “один на другом” оказываются мотивы фуражек, пули, черешен, картины и, конечно, пушечных — всего, что вьется прихотливой гирляндой вокруг ствола макросюжета. Швейцарский

ландшафт вторично выводит на поверхность текста “вильгельмтеллевский” мотив, и, кроме того, он, по словам графа, “есть памятник последней нашей встречи”(99). Это лишний раз фиксирует конструктивную функцию мотива: простреленная фуражка и простреленная картина уравниваются, перекликаясь между собой как “памятники” встреч героев из одной части в другую.

В последний раз фуражка Сильвио появляется в сцене второй “дуэли”; об этом рассказывает граф. Спустя шесть лет Сильвио “приехал разрядить... пистолет”, поскольку за ним остался его выстрел. Граф стал в углу, “прося его выстрелить, пока жена не воротилась”(100). Сильвио медлит. Наконец он говорит, что это не дуэль, а убийство, и предлагает снова тянуть жребий, кому стрелять первому. Граф не соглашается, но он настолько не владеет собой, что Сильвио удастся его убедить. Вся эта сцена многократно откомментирована в пользу и не в пользу Сильвио, но мы, не задевая героев, проследим за нашим мотивом. Вот здесь-то и происходит самое, на наш взгляд, удивительное: “Наконец мы зарядили еще пистолет; свернули два билета; он положил их в *фуражку, некогда мною простреленную*; я вынул опять первый номер”(100)...

Стоп! Откуда взялась фуражка? Вряд ли Сильвио приехал в ней да еще не снял в комнате. Еще менее возможно, чтобы он привез ее в той картонке, из которой он ее вынул, показывая И.Л.П. Он что, держал картонку под мышкой или за веревочки? Или он приехал, захватив с собой свои “два чемодана, один с пистолетами, другой с его пожитками”(94)? А потом извлек из них картонку? Нет! Когда граф вошел в комнату, он “увидел в темноте человека, запыленного и обросшего бородой; <...> Пистолет у него торчал из бокового кармана”(99). В этой ситуации представить себе, что Сильвио приехал с коробкой и поставил ее куда-нибудь в ожидании хозяина, решительно невозможно. Иначе говоря, “реалистически” мотивировать присутствие в сцене простреленной красной фуражки не удастся.

Однако это еще не все. Графиня вбегает и, видя мужчин с пистолетами, не понимает, что это значит. Граф говорит, что

они шутят. Она спрашивает Сильвио. “Он всегда шутит, графиня, — отвечал ей Сильвио; — однажды дал он мне шутя пощечину, шутя *прострелил мне вот эту фуражку*, шутя дал сейчас по мне промах; теперь и мне пришла охота пошутить...”(101). Фуражка демонстрируется снова, и, после необычайно бурной сцены, Сильвио выстрелил в картину и скрылся, оставив всех в ужасе. Остается предположить, что, если фуражка каким-то образом была, то Сильвио либо унес ее, либо оставил. И то, и другое, и третье в реальную логику происходящего никак не вписывается.

Итак, откуда же все-таки взялась простреленная фуражка Сильвио, если никаких условий ее реального появления нет? Не галлюцинация же! Между тем, в нее кладутся жребии, ее предъявляют как отягощающее обстоятельство, как право на отмщение. Поэтому, раз она появилась ниоткуда, “соткалась из воздуха”, как написал бы Булгаков, следовательно это мотивировано какой-то неизбежной необходимостью. Какой же?

Необъяснимое появление фуражки Сильвио в последней сцене необъяснимо только в плане соответствия изображенного и внеположной эмпирической реальности. Той необходимостью, которая владела Пушкиным, была “правдоподобие чувствований в предполагаемых обстоятельствах”⁴, но это правдоподобие не требовало буквального списывания с “натуры”, а требовало верности правилам устройства поэтического мира, где характеры раскрываются сообразно условиям поэтической ситуации.

Фуражка Сильвио и все, что с ней происходит, необычайно захватывает читателя. Этот предмет выразителен и в экзистенциальном пребывании, и в пластически-чувственной осязаемости, и в символической ауре. Он особенно выразителен благодаря немотивированности своего появления в последней сцене, но как раз именно это заставляет читателя воспринимать происходящее как реальнейшую реальность.

⁴ Пушкин А.С. Указ. изд. Т. 7. С. 213.

Поэтическая реальность не тождественна эмпирической реальности, но соотносима с ней, и поэтому они обе с известными потерями взаимопереводимы. Фуражка Сильвио соответствует правде поэтического мира “Выстрела” и прежде всего его новеллистическому устройству. Как важнейший мотив с архитектурной функцией “мотив фуражки” должен быть проведен от начала до конца и тем самым сбалансировать словесные массы в их симметрико-асимметрических отношениях. Вместе с другими компонентами он блестяще уравновешивает строй и смысл всей новеллы.

Фуражка Сильвио выступает как проекция характера героя. Она вытягивает на себя его пародийность, театральность, мелодраматичность, маниакальность, садомазохизм. Этот повторный жребий, эта демонстрация преступного умысла возвращают нас к эпизоду, где “мрачный мститель не видит даже ничего комического в том, чтобы надеть в присутствии своего молодого почитателя эту простреленную красную шапку с золотой кистью и сидеть в ней на протяжении всего своего рассказа”⁵. Фуражка Сильвио корректирует героя в сторону несимпатичных для него оценок. Будучи “чертой” его характера, а не предметом обстановки, хотя и им тоже, она позволяет распространить героя на окружающее его пространство и не изображать его “психологии”, как всегда и поступает Пушкин.

Тем не менее, было бы преждевременно говорить, что предполагаемое героическое начало в Сильвио полностью опровергается, осмеивается и выглядит несостоятельным. Да, он напоминает Сальери, и, если допустить открытое отравление Моцарта, то возникают какие-то параллели с дуэлью Сильвио и графа. И все же окончательная оценка таинственного героя “Выстрела” не сводится в точку, она немедленно начинает размываться, и результат снова становится неопределенным. Падающая волна смысла снова начинает подниматься. Мотив фуражки держит ритм новеллы. Расщепленная ветвь мотива

⁵ Шмид В. Проза Пушкина в поэтическом прочтении: “Повести Белкина”. СПб., 1996. С. 166.

в его вильгельмтеллевском изводе имплицитно вырастает в эпилог, трансформируется в гибель Сильвио за освобождение чужого народа. Можно достаточно доказательно опровергнуть героя и здесь, как то делают В. Шмид и отчасти П. Дебрецени⁶, и все-таки недаром Тургенев привел своего Рудина к подобному эпилогу. Экзистенциалистский “трагический жест” тоже кое-что значит.

⁶ Шмид В. Указ. соч. С. 178 – 179; Дебрецени П. Влудная дочь: Анализ художественной прозы Пушкина. СПб., 1995. С. 112, 122 – 123.

ПРОБЛЕМА СМЕРТИ В ЛИРИКЕ А.С. ПУШКИНА ПЕРИОДА ЮЖНОЙ ССЫЛКИ

Заглавие предлагаемой вниманию читателю статьи, кроме прочего, ставит своей целью подчеркнуть, что в данном случае речь идет не о законченном исследовании, но, скорее, о продолжении предпринятого ранее и не доведенного еще вполне до конца. Мне доводилось уже не раз выступать как устно, так и письменно в связи с проблемой отношения Пушкина к смерти — по крайней мере в той его форме, которая отразилась в раннем творчестве поэта; нынешняя статья, таким образом, должна рассматриваться лишь как следующий шаг на пути к целокупному осознанию и изучению проблемы. Замечу попутно, что бытовое отношение Пушкина к смерти есть вопрос особый, которого я до сих пор специально не касался, хотя, должен признаться, исподволь собрал кое-какой иллюстративный материал, поскольку все же намерен в будущем обратиться и к нему. Однако сейчас это представляется преждевременным — по ряду соображений внутреннего свойства, в том числе таких, например, как логика всего исследовательского предприятия. Кроме того есть и еще одна причина, тесно связанная с нынешней моей статьей, о чем считаю необходимым упомянуть особо.

Дело в том, что мои статьи и доклады, сделанные в последние годы на конференциях и семинарах Института филологии СО РАН, всякий раз вызвали устную, а в последнее время и письменную полемику, с обсуждения которой я и намерен на сей раз начать. Это, возможно, лучше прояснит мою собственную исследовательскую позицию и позволит обосновать то освещение материала, которое мне кажется на сегодняшний день наиболее интересным и плодотворным.

Говоря о раннем творчестве Пушкина, я имел в виду лицейский и петербургский периоды, каждому из которых посвятил небольшое исследование. Напомню для тех, кто так или иначе заинтересован этой темой, что в моих статьях бы-

ла предпринята попытка вычленить три основные концепции смерти, присутствующие, главным образом, в лирике поэта — жанре, доминировавшем в его творчестве указанного периода. Очень условно эти три образа смерти можно обозначить как “аполлонический” (смерть поэта), “героический” (смерть воина) и “эротический” (смерть мудреца). Все они нашли, как увидим, более или менее последовательное развитие и в поздние периоды творчества Пушкина; так, например, динамика образа смерти мудреца прослеживается уже и в петербургский период, когда все более актуальным для поэта становится образ старца и идеальной старости — в противоположность лицейскому воспеванию ранней смерти посреди резвящихся друзей и подруг. Нужно сказать, что эпикурейская философия — или умонастроение (более подходящий тут термин) — в равной степени принимает оба варианта, и здесь никаких внутренних противоречий нет.

Однако, возвращаясь к возникшей в связи с моей работой полемике, я должен отметить, что весь перечисленный набор вариантов отношения к смерти не только не включает себя, но, скорее, противостоит традиционному христианскому взгляду на этот вопрос, что и вызывает неизменно неудовольствие и споры у тех исследователей, которые хотели бы видеть в Пушкине — в человеке и стихотворце — более или менее последовательного христианина, между тем как материалы петербургского периода — и тут уж не только лирика, но и эпистолярное наследие, и воспоминания современников, и даже в ряде случаев заключения официальных кругов того времени, враждебных, впрочем, поэту — склоняют скорее к противоположному и неутешительному выводу, именно, о тяготении Пушкина в этот период к атеизму, да еще и к кощунственному (с христианской точки зрения) смещению традиций, когда, например, “Орлеанская девственность” Вольтера объявляется Библией, Амур и Христос подменяют друг друга в традиционно приписываемых им функциях и т. п. Мне бы, однако, не хотелось оставить без внимания, те возражения, касающиеся моей концепции, которые я услышал или прочитал.

Начну, пожалуй, с того, что отправной точкой в рассуждениях моих оппонентов зачастую является вполне справедливая мысль о том, что Пушкин родился, жил и воспитывался в христианском православном государстве, с детства, конечно, имел опыт церковной жизни, и если и не был прямо идеологом Православия, то никак, по крайней мере, не объявлял себя и его врагом. Все это как будто так и есть, а в то же время любой непредвзятый взгляд на некоторые произведения поэта заставит усомниться в том, что всё и в самом деле складывалось так просто.

Тут, конечно, нельзя обойти молчанием “проклятый” вопрос методологии, а именно вопрос об объективности исследователя при интерпретации того или иного исторического факта или текста. Причем, как увидим, дело не только не облегчается, когда идет речь о взглядах лиц, чье христианское мировоззрение не вызывает сомнений, но даже становится еще сложнее, приобретая, наконец, особую остроту в тех случаях, когда исследователь оказывается перед необходимостью оценить такие глобальные явления, как, например, особенности русского православия в целом, а также характер его влияния на национальную культуру — в нашем случае такая оценка есть необходимый, на наш взгляд, “фундамент” для возведения всего здания рассуждений, оценок и выводов, касающихся непосредственно творчества Пушкина, — если только мы не хотим остаться в рамках бездоказательных сентенций. Идеологические симпатии *оценивающего* в данном случае оказываются предельно важны и по крайней мере должны быть недвусмысленно заявлены.

Рискуя несколько отвлечься от основной темы статьи, позволю себе задержаться более подробно на этом пункте, и именно на вопросе об объективности исследователя при учете его идейных предпочтений. Вопрос этот, разумеется, отнюдь не нов. Еще Г.В. Флоровский в своей статье “Затруднения историка христианина”¹ попытался его снять констатацией то-

¹ Флоровский Г.В. Затруднения историка христианина // Мера. СПб.: изд. “Глаголь”. 1994. № 1.

го факта, что “у всех историков есть предубежденность. Непредубежденная история просто невозможна и в действительности не существует”², тем самым узаконивая право своих единомышленников не отказываться от собственных религиозных взглядов, оставаясь в то же время учеными, то есть выполняя роль “персоны оценивающей”. С его точкой зрения нельзя не согласиться по крайней мере в том смысле, что, зная заранее убеждения того или иного автора, мы в состоянии сделать, так сказать, “поправку на ветер”, анализируя его высказывания.

Так, например, другой исследователь, современник и, безусловно, единомышленник Флоровского М.В. Зызыкин, давая обобщающую оценку связанной с христианством русской культуре (правда, на более ранних ее стадиях, чем та, что интересует нас), довольно уверенно пишет: “В чем особенность чисто русского понимания христианства? — спрашивает исследователь древне-русской литературы и отвечает приблизительно так: в цельности и чистоте христианства в понимании русского народа... Та свежесть, которою отличалась русская душа, ее свобода от всяких отвлеченных, самостоятельно составленных воззрений и обусловила собой то, что христианство охранялось в ней во всей своей жизненной деятельности, без малейшего предпочтения какой-либо одной его стороны, области веры, области жизни, ... и в совершенно евангельской чистоте. Эта цельность и чистота и составляют национальное богатство русского народа в понимании христианства”³. Напомним, что это пишет не идеолог и не церковный апологет, а один из дотошнейших исследователей-историков начала века! Между тем характер убеждений автора не вызывает тут сомнений — в отличие от истин, провозглашаемых им. Но, как сказано, “поправку на ветер” сделать не составляет труда — именно ввиду очевидности отстаиваемых позиций.

² Флоровский Г.В. Указанные сочинения. С. 8.

³ Зызыкин М.В. Патриарх Никон. Его государственные и канонические идеи. Варшава: Синодальная типография, 1931. С. 28.

Заметим между прочим, что даже в рамках православно-христианской историографии такого рода пассажи могут вызвать законное недоумение. Так писал тот же Флоровский, пытаясь моделировать базовые позиции историка-христианина, последний «работает не «по христианским принципам», как иногда считается... Историк христианин исполняет свою профессиональную задачу интерпретации человеческой жизни в свете своего христианского взгляда на эту жизнь, глубоко искаженную грехом и, однако, искупленную божественным милосердием, исцеленную божественной благодатью и призванную наследовать вечное Царство»⁴. М.В. Зызыкин именно с этих позиций оценивает более поздние этапы истории России и в частности «принцип народного суверенитета», «в основе которого лежит вера в неповрежденную первородным грехом человеческую природу, как то и было у вдохновителя этой теории Руссо»⁵. Но в таком случае логика требует какого-то особого действия благодати, необходимого русскому народу, как и любому сообществу поврежденных первородным грехом людей, чтобы принять христианство «в совершенно евангелической чистоте». И М.В. Зызыкин действительно пытается мимоходом постулировать возможность такой благодати, поскольку «как Отец, Бог употребляет все меры к тому, чтобы люди, его дети, достигли своего назначения»⁶, что, впрочем, выглядит не вполне убедительно и для православного богослова, коль скоро ни в Св. Писании, ни в Св. Предании нет ни слова о богоизбранности русских, а раз так, то почему же именно им дарована такая необыкновенная духовность? Словом, даже как христианину М.В. Зызыкину, вероятно, следовало бы быть осторожней в своих заключениях. Тем паче — как историку.

На первый взгляд может показаться, что приведенные соображения и примеры далеки от главной темы статьи, однако это не так. Мне представляется небесполезным пока-

⁴ Флоровский Г.В. Затруднения историка христианина... С. 23.

⁵ Зызыкин М.В. Патриарх Никон... С. 22.

⁶ Там же. С. 29.

зять, — особенно учитывая специфику нашего времени, — в какие бездны теологических хитросплетений порой заводит исследователя твердо избранная идеологическая ориентация (не обязательно даже прямо религиозная) и перед какими совершенно чуждыми его специальности вопросами может оказаться историк — в том числе и историк литературы, филолог — в случае неадекватного восприятия или постановки некоторых проблем, среди которых вопрос о мировоззрении того или иного писателя, поэта (равно как и народа или эпохи) почти всегда оказывается *ложным* вопросом, не ведущим к уяснению существа тех явлений, которые, собственно, и являются объектом исследования филологии как академической дисциплины.

Как же, однако, решать проблему объективности? Современная философия учит нас (устаами Р. Рорти), что уже “Около двухсот лет назад представление о том, что истина создается, а не открывается, стало завоевывать воображение Европы”⁷. К началу нынешнего века на этой точке сошлись два главенствующих направления в историографии — позитивистское⁸ и модернистское, причем один из наиболее ярких представителей последнего, Освальд Шпенглер, сформулировал суть вопроса с присущей ему ясностью и глубиной: “История — это образ, при помощи которого воображение человека стремится почерпнуть понимание живого бытия мира по отношению к собственной жизни и таким способом придать ей углубленную действительность. Способен ли он справиться с этим образом и который из них больше властен над его бодрствующим сознанием — вот в чем основной вопрос всякого человеческого существования”⁹. Что верно для истории, то верно и для филологии, и, вероятно, тут-то и кроется причина столь жарких споров вокруг фигуры Пуш-

⁷ Рорти Р. Случайность, ирония и солидарность. М.: Русское феноменологическое общество, 1996. С. 22.

⁸ См., наприм.: Ахелис Т. Методологическое резюме выводов “Всемирной истории” // Гельмольт Г. История человечества: В 9 т. СПб.: Т-во “Просвещение”, б/д. Т. 9. С. 321.

⁹ Шпенглер О. Закат Европы. Новосибирск: Наука, 1993. С. 40

кина: будучи краеугольным камнем отечественной культуры, он тем самым в качестве *образа поэта* повелительно воздействует на живое бытие своих читателей, среди которых исследователи — самые, так сказать, уязвимые. Именно им приходится обновлять, вынашивать и вообще “обслуживать” этот образ, и их собственное существование, как это ни парадоксально, оказывается как бы подчиненным ему. Такая психологическая зависимость в итоге приводит неизбежно к субъективности, но она же заставляет желать свободы — в данном случае, свободы суждений или, иными словами, объективности. Но коль скоро последняя достижима лишь в рамках избранного мировоззрения, а не *ad hoc*, то и приходится смириться с очень осторожной, вежливой формой одного из величайших историков нашего века Фернана Броделя, который писал попросту: «Ремесло историка все настоятельнее требует от нас, чтобы мы <...> остерегались сердечных излиятий... Историк, обязанный оставаться как можно более беспристрастным “наблюдателем”, не должен давать волю своим чувствам. ... речь идет о том, чтобы обуздать страсти, порожденные нашим характером, нашим общественным положением, нашим опытом, взрывами нашего негодования или приступами нашего восторга, нашим “частным” видением мира, самим течением нашей личной жизни»¹⁰. Применительно же к филологии я бы добавил необходимость не закрывать глаза, читая текст, ибо, по справедливому замечанию Г. Гадамера, “читать — значит пропускать”, а это-то и есть та ловушка, в которую попадает наше сознание, стремясь “понять” и “оценить”. Целиком мы не можем избежать этого; однако традиции академического литературоведения как раз и есть те рамки, в которых мы способны обрести пусть не полную, но всё же свободу.

Вот почему принцип фронтального исследования текстов Пушкина с точки зрения заявленной проблемы представляется мне основополагающим. Интересно, что Т.Г. Мальчукова,

¹⁰ Бродель Ф. Что такое Франция? М.: Изд. им. Сабашниковых, 1994. Кн. первая: Пространство и история. С. 5, 6.

солидаризируясь в этом вопросе со мной¹¹, все же делает попытку (далеко не безуспешную) “прорваться” прямо к “Евгению Онегину”, минуя предварительные стадии. Ряд ее наблюдений, бесспорно, вызывает интерес, но я хотел бы отметить здесь важную методологическую несогласованность между нами, которая несущественна в рамках статьи исследовательницы, но оказывается – очень закономерно – важной для меня именно на этапе очередного продвижения вперед на пути последовательного исследования пушкинского творчества.

Как замечает Мальчукова, “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”¹². Если бы в приведенной цитате слово “столько” заменить на слово “только”, всё было бы на местах. Ибо в реальности бывает по-всякому. Предлагаемая мной в упомянутых исследовательницей статьях концепция смерти Пушкина не противоречит этому высказыванию. Однако иначе обстоит дело, когда мы обращаемся к периоду южной ссылки поэта: тут, как нарочно, именно быт и литературные традиции, в том числе именно жанр элегии, выступают на первый план. Посмотрим, как это происходит.

Пушкинское творчество периода южной ссылки описано столь подробно, что трудно избежать трюизмов, говоря о нем. Все же несколько основополагающих моментов следует перечислить, несмотря на их общеизвестность. Так, покидая Петербург, Пушкин прежде всего озаботился вопросом, который попросту можно назвать вопросом о своем месте в жизни и о назначении собственного дара (у него уже были все основания не сомневаться в собственной значимости как поэта). Была нужна приличествующая случаю общественная маска или, если угодно, социальная позиция. Издание первого сборника

¹¹ Мальчукова Т.Г. О традиции Лукреция в поэзии Пушкина // От сюжета к мотиву: Сб. науч. тр. Новосибирск, 1996. С. 126.

¹² Там же.

стихотворений в отличие от прежних разрозненных публикаций, шум, вызванный “Русланом и Людмилой” способствовали росту популярности поэта. В итоге его раздумья по поводу своей роли в обществе привели ко многим и разнообразным последствиям.

Начнем с того, что вопрос был им решен в традициях *своего* времени, а это всегда небезопасно для дарований такого масштаба, каким был наделен он. Конечно, будущие декабристы могли позволить себе разыгрывать в быту роли, которые затем превратились в жизнь. Конечно, и Кюхельбекер, например, оказавшись несколько лет спустя в тюрьме, поспешил начать лирический дневник, соответствующий романтическому канону невинного страдальца в заключении. И всё же образ скитальца, который избрал для себя в 1821 г. Пушкин, сколь бы ни был он проникнут собственным пушкинским гением, сказался определенным образом не только на его бытовом поведении, но и эхом отразился в его стихах. Возможно, со мной согласятся не все, но молодой Пушкин вдруг стал *слишком* серьезен.

Мне уже доводилось упоминать в предыдущих статьях, что, несмотря на постоянный интерес Пушкина к теме смерти, несмотря на то, что этот мотив проходит через все его творчество, в том числе раннее, традиционный траурный жанр — элегия — не был у Пушкина в большой чести. Обращение к нему зачастую носило случайный (если не скандальный, как в случае с шуточной элегией на смерть собственной тетки) характер. Между тем, период южной ссылки открывается — почти символически — именно элегией (“Погасло дневное светило”). К слову сказать, жанр элегии ко времени становления романтизма пережил двухтысячелетнюю историю и тут явился в уже сильно измененном новой модой виде. Как пишет исследователь жанра Л.Г. Фризман, «XVII и начало XVIII века были периодом упадка элегического жанра. Основные литературные направления не интересуются им. Насущные проблемы художественного развития решаются средствами других родов и видов искусства. Но к середине XVIII в. положение начинает меняться. Элегия становит-

ся выразительницей предромантических веяний. Родиной предромантической элегии оказалась Англия <...> Наиболее известный <...> памятник английской предромантической лирики — “Элегия, написанная на сельском кладбище” Грея. В этих стихах мы видим тот образно-тематический комплекс, который будет господствовать в предромантической, а затем романтической элегии едва ли не целое столетие: вечер или ночь, луна, руины, кладбище, гробницы, звон колокола, раздумья о неизбежной смерти и тщете всех земных благ¹³.

В достаточной мере подозрительно уже и то, что, если отбросить аксессуар, связанные со смертью (их единственный отголосок — рифма “любил — похоронил”), элегия Пушкина прекрасно укладывается в приведенную схему. Зная творческую манеру поэта, мы были бы вправе ожидать чего-то более оригинального — вопреки даже очевидной гениальности произведения. Однако, судя по всему, Пушкин не на шутку озаботился в этот период тем, чтобы, так сказать, “идти в ногу со временем”. Не случайно именно теперь он знакомится с творчеством Байрона — самого модного в то время в Европе поэта — и даже принимается учить английский язык. Наконец, серия романтических поэм, написанных точно по заказу публики, принесшая Пушкину уже настоящую славу (а затем докучавшая ему, ибо во все последующие годы критики всех мастей и партий не упускали случая расценивать именно ее как вершину пушкинской поэзии), несмотря на всю оригинальность пушкинской работы со словом, образом, сюжетом, тоже почти без остатка уходит в схему, правда, более сложную, но все-таки общую для того времени. И хотя, разумеется, Пушкин, был не подражатель, а отчасти создатель этой схемы (довод, которым принято *оправдывать* ряд его произведений этих лет¹⁴), все-таки, читая их, порой невольно вспоминаешь весьма любопытное и оставшееся как-то без по-

¹³ Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. М.: Наука, 1973. С. 10, 11.

¹⁴ Лотман Ю.М. Александр Сергеевич Пушкин: Биография писателя. Л.: Просвещение, 1983. С. 58

следствий замечание Р. Якобсона о том, что чем больше знакомишься с произведениями поэта, рассчитанными на публику, тем большую “значимость для нас приобретают пушкинские наброски и отрывки, его смелые письма к друзьям в стихах и в прозе, его заметки для себя и поэтические зарисовки, которые он не намеревался публиковать”¹⁵. Якобсон объяснял этот факт последствиями борьбы с цензурой, надзором царя и т.п. Тут, безусловно, есть правда — но, может быть, не вся правда. Любопытно, что для иллюстрации своей мысли он избрал стихотворное письмо В.Л. Давыдову (1821), которое даже привел почти целиком. В контексте вопроса о вероисповедании Пушкина, а также и в связи с главной темой статьи, для нас, безусловно, особенно интересно начало второй строфы, представляющее собой небывалый сплав кощунственных тропов и реалий, редкостный даже для Пушкина по своей ядовитости, употребленный не для чего иного, как для описания смерти:

На этих днях, среди собора,
Митрополит, седой обжора,
Перед обедом невзначай
Велел жить долго всей России
И с сыном птички и Марии
Пошел христосоваться в рай... (II, 39)¹⁶

Надо думать, *объективный* христианин, прочтя эти строки, будет вынужден заключить, что в стихотворении “К моей чернильнице” пророчество “Когда же берег ада // Навек меня возьмет...” написано не вполне зря. Что касается Якобсона, то он придал большее значение дальнейшим строкам письма:

Я стал умен, я лицемерю...

¹⁵ Якобсон Р. Работы по поэтике. М.: Прогресс, 1987. С. 236.

¹⁶ Все цитаты произведений Пушкина приведены по изданию: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977.

Согласно его интерпретации, описанное далее в письме “вынужденное участие в посте и набожные ритуалы — не только в послании к Давыдову и в гротескной карикатуре на молящийся народ в Кишиневе, но и большой лиро-эпической поэме (более пятисот строк), богохульной “Гаврииаде”, представляющей один из наиболее ярких образчиков пушкинского эротизма и иронии”¹⁷.

Нам, однако, представляется, что дело не ограничивалось реакций на вынужденное благочестие. Рассматривая в целом этот период творчества Пушкина легко заметить, что прежняя и привычная для него “анакреонтика” (если только приведенные цитаты в самом деле трактовать в этом традиционном ключе) уходит как бы в подполье его творчества, тогда как на первый план выдвигается модный романтизм, в котором Пушкин хоть и проявил себя с присущим ему блеском, но тем не менее сделал это не вполне бескорыстно (“Я стал умен...”). В какой-то мере избранная им позиция отразилось и на содержательной стороне его произведений. Нельзя, конечно, сказать, что они утратили глубину; но некоторые параметры — в том числе господствующая в южных поэмах, элегиях и стихах *для печати* концепция смерти все более тяготеет к расхожим романтическим образцам, тогда как старая схема представлений поэта существует, почти не меняясь и, уж конечно, не обедняясь, но именно в набросках, письмах и сочинениях для стола. Все это легко подтвердить примерами.

Следующее по времени за элегией “Погасло дневное светило...” стихотворение дает нам вновь образец романтической элегии и совершенно не случайно попало именно в раздел элегий в сборнике 1826 г., где Пушкин, как известно, положил жанровый принцип в основу структуры своей книги. Речь идет об известном лирическом произведении “Увы, зачем она блистает...”. Было бы странно отрицать его поэтическую ценность. Можно даже сказать, что обращение к жанру элегии привело к углублению эмоциональной сторо-

¹⁷ Якобсон Р. Работы по поэтике... С. 238.

ны в восприятии поэтом феномена смерти. Но для нас тут важнее другое наблюдение, именно: кроме традиционного сетования на недолговечность земного бытия (“...Увянет! Жизнью молодою// Не долго наслаждаться ей...”), Пушкин в последних строках стихотворения делает тоже традиционное, но весьма важное для понимания эпохи уподобление смерти разлуке:

И миг единый разлученья
Ужасен для души моей (II, 9).

Ужас перед разлукой с любимым человеком, неизбежной из-за смерти, — это опять-таки новое и только еще набирающее силу чувство, развивавшееся в Европе на протяжении всего XVIII в., к концу XIX приведшее к полному неприятию смерти и, наконец, в XX вылившееся в своеобразное табу (не упоминать в разговорах умершего, избегать людей, носящих траур и т.п.). Эта тенденция подробно исследована и описана на европейском и американском материале Ф. Арьесом и носит в его работе наименование “Смерти одиночало”¹⁸. В России эта тенденция тоже имела (и имеет) место, хотя, судя по характеру надгробных надписей, был и ряд отличий, связанных с особой позицией православия в отношении к смерти. Как бы то ни было, *ужас* лирического героя в приведенных выше строках весьма показателен и, возможно, имеет отношение к собственно авторским переживаниям. Хотя сразу же вслед за этой элегией в стихотворении “К***” он пытается вернуться к прежнему кругу мыслей и чувств —

Зачем безвременную скуку
Зловещей думою питать,
И неизбежную разлук
В унынье робком ожидать? (II, 10),

¹⁸ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992. С. 384, 385.

однако легко заметить, что сам поэт не вполне уверен в их правомерности. На эту мысль наталкивает, в частности, близкое по времени написания стихотворение “Я видел Азии бесплодные пределы”, в котором будто нарочно перечисляются два главных вида смерти из трех, выделенных нами ранее, с подчеркнутым неприятием их, так, словно они не выдержали испытания реальностью, вдруг открывшейся поэту:

...Мой взор встречал близ дивных берегов
Увядших юношей, отступников пиров,
На муки тайные Кипридой осужденных,
И юных ратников на ранних костылях,
И хилых стариков в печальных сединах. (II, 12).

Лишь смерть поэтическая с бессмертием творений пощажена Пушкиным. Но с этого времени начинается решительный отход его от “эпикуреизма”, остающегося, как уже отмечалось, лишь на периферии пушкинского творчества. И только будущий расцвет этой темы в более поздних произведениях (особенно в 1830-е гг.) заставляет не упускать ее из виду и учитывать ее присутствие в творческом сознании поэта также и в период южной ссылки.

Коротко говоря, обе намеченные тенденции в описании смерти сосуществуют в этот период в произведениях А.С. Пушкина, хотя и старательно распределяются им в соответствии с принятой им самим для себя конъюнктурой. Что касается обогащения одной тенденции за счет другой, то этот процесс может быть отслежен лишь частично и с существенными оговорками. Каконец, говоря о мировоззрении Пушкина в этот период, следует отметить целый комплекс влияний на него как со стороны окружавшего его нового быта, так и со стороны литературной традиции, что проявляется в предпочтении им одних жанров и переосмыслении других. В отношении же вопроса о религиозных взглядах поэта в этот (да и не только в этот) период, пожалуй, разумнее всего будет остановиться на заключении Р. Якобсона, который по этому поводу писал: “Если две противоречивые формулировки оказыва-

ются законными и если часто обнаруживается, что они законны в одно и то же время, это означает лишь то, что ни одна из них в действительности не верна или, точнее говоря, что обе они недостаточны. Из этого вытекает, например, что ни признание существования бога... ни отрицание не характерны для произведений Пушкина"¹⁹. Эта позиция кажется нам наиболее уместной.

¹⁹ Якобсон Р. Работы по поэтике... С. 146.

МОТИВ ПУСТЫНИ В ЛИРИКЕ ПУШКИНА

Поэтический мотив и образ пустыни в русской лирике не имеют жесткой связи с определенным типом локуса в точном, географическом его обозначении. И, вместе с тем, в образных истоках связь эта существует, ибо литературный мотив пустыни восходит к библейским сюжетам, где с пустыней связано много семантически важных начал. Здесь и коренится аксиологическое двуначалие: с одной стороны, пустыня в Библии – пространство сакральное, безгреховное, дематериализованное в том смысле, что это земля неплодная, царство духа, аскезы. Отсюда скиния в пустыне, отсюда и сорок лет скитания в пустыне для очищения духа, ибо только чистым духом можно войти в землю обетованную. С другой стороны, пустыня – это место гибели для непросветленных духом, и потому она страшит их как иномир, как дикое античеловеческое пространство, активно и даже агрессивно себя проявляющее. И отсюда библейское “заперла их пустыня” (Исх. 14: 3), и устойчивый мотив смерти в пустыне, в том числе и в период скитаний по исходе израильтян из Египта: “Детей ваших, о которых вы говорили, что они достанутся в добычу врагам, Я введу туда, и они узнают землю, которую вы презрели; а ваши трупы падут в пустыне сей. А сыны ваши будут кочевать в пустыне сорок лет, и будут нести наказание за блудодейство ваше, доколе не погибнут все тела ваши в пустыне <...> Я, Господь, говорю, и так и сделаю со всем сим злым обществом, восставшим против меня: в пустыне сей все они погибнут и перемерут” (Числ. 14; 31 – 35).

С аналогичным значением мотив пустыни входит и в русскую религиозную культуру, причем не только в официальную, но и в апокрифическую, где он оказывается связанным с мотивом Матери-земли, о чем писал Г. Федотов¹. Правда, в

¹ Федотов Г.П. Мать – земля (К религиозной космологии русского народа) // Судьба и грехи России. СПб., 1992. Т.2.

Поэзия XVIII в. нередко представляет пустыню в пространственной парадигме как один из видов локуса, правда, в ином, нежели библейское, измерении, определяемом поэтическим окружением. Формирование собственно мотива пустыни происходит лишь в конце XVIII в. в лирике сентименталистов, но он остается там одним из периферийных, ибо по своей внутренней силе противостоит пастельности образного контекста. Антиидиллические в принципе, образ и мотив пустыни возникают лишь в тех произведениях, где говорится о крушении идиллии, о горе одиночества — как, к примеру, у Н.А. Львова в стихотворении “Ночь в чухонской избе на пустыре”. Примечательно в этом случае, что бытовизированное в своей конкретике слово “пустырь”, прозвучавшее в названии стихотворения, в тексте его заменено более сильным и поэтическим “пустыня”:

Волки воют... ночь осенняя,
Окружая мглою темною
Ветхой хижины моей покров,
Посреди пустыни мертвья,
Множит ужасы — и я один!

При этом пустыня и хижина, являясь знаками разных миров, оказываются у Львова взаимобратимыми, и все определяется отсутствием или присутствием возлюбленной, то есть полнотой или крушением идиллического мира.

Впрочем, поэты-сентименталисты нечасто обращаются к мотиву пустыни, предпочитая более мягкий вариант — “сельские долины”. Обычно упоминаемые в поэзии этого периода долина и луг не являются вариациями мотива пустыни, так как они лежат в ином мотивном тезаурусе и соотносятся с пустыней, как жизнь и смерть.

В начале XIX в. мотив пустыни продолжает звучать в поэзии как мотив антиидиллический, тесно связанный с мотивом запустения и, по сути дела, вырастающий из него. Одним из показательных примеров может служить стихотворение Жуковского “Опустевшая деревня” (1805):

О родина моя, о сладость прежних лет!
О нивы, о поля, добыча запустенья!..

...Напрасно! Скрылось все! Пустыня предо мной.

Но в 1808 г. у того же Жуковского мотив пустыни включается в новый для него контекст, утрачивая трагические оттенки, связь с мотивом смерти, антиидилличность. Более того, пустыня начинает приобретать черты домашнего мира и ставится в полярные отношения к миру городскому, недомашнему. Впервые это звучит в романсе “К Нине”:

О Нина, о мой друг! Ужель без сожаленья
Покинешь для меня и свет и пышный град?
И в бедном шалаше, обители смиренья,
На сельский променяв блестящий свой наряд,
Не украшенная ни золотом, ни парчой,
Сияя для пустынь невидимой красою,
Не вспомнишь прежних лет, как в городе цвела
И несравненною в кругу Прелест слыла?

Форма множественного числа — “пустынь” — здесь не случайна, ибо с этого времени степь, долины, луга, поля нередко оказываются парафразами пустыни либо включаются в этот докус, обозначая его внутренние радиальные точки.

Именно в таком варианте мотив пустыни утверждается в раннем творчестве Пушкина, и связано это с дружеским посланием и с порождаемым им контекстом. Здесь, как и в лирике Жуковского после 1808 г., слово “пустыня” утрачивает свой терминологический смысл. В поэтическом мире Пушкина пустыня — это “приют уединенный”, место, где расположена обитель поэта. Причем и обитель, и пустынная жизнь поэта отличаются подчеркнутой простотой, безвестностью, покоем. Так же, как у Жуковского, пушкинская пустыня имеет концентрическую волновую структуру с теми же радиальными точками: дом, сад, поля, луга, долины. Порядок последних может меняться, набор дополняться или сокращаться, но

взгляд поэта, как правило, скользит от центра, точки его пребывания, к периферии.

Таким образом, пространство пустыни, с одной стороны, сужается по сравнению с пространством большого города, а с другой — расширяется, развертывается за счет окрестностей. Можно сказать, что сужается людское (не человеческое!) пространство, а развертывается пространство природное, поэтическое. Все эти признаки ясно обозначились уже в стихотворении “Городок” (1815).

Дальнейшее движение мотива пустыни в лирике Пушкина нелинейно: в него включаются порой некоторые отступления, новые признаки, как, к примеру, в стихотворении “Мечтатель” (1815), где вдруг обнаруживаются черты пугающей пустыни, что, правда, тут же снимается лирической коллизией и сюжетным развитием. Таким же отступлением от правила является и поэтическая формула “в пустыне гробовой” (“Безверие”, 1817). Однако в целом в пушкинской лирике до 1820 г. мотив пустыни предстает в том поэтическом варианте, который был усвоен к этому времени русской лирикой. В таком качестве он поддерживается и часто встречающимся определением “пустынный”, которое указывает на свойства того или иного локуса, как правило, включенного в общее обозначение “пустыня”: пустынные рощи, пустынная дорога, пустынный уголок и т.д.

Показательно в этом контексте употребление словосочетания “моя пустыня”, что говорит об отсутствии отчуждения. “Пустынный” мир этого периода, как уже говорилось, организован так, что в центре волновой структуры находится дом с его обитателем, нередко именуемым пустынным, взгляд которого охватывает все окружающие дом радиальные круги, тоже принадлежащие к *своему* миру. Таким образом, пустыня в стихотворениях этих лет — мир обитаемый, обжитой. Это с некоторой иронией, но вполне отчетливо представлено в стихотворении “Из письма к кн. П.А. Вяземскому” (1816), где мир пустыни, в нарушение традиции, дается от противоположного — с утверждением преимуществ городской жизни:

Блажен, кто в шуме городском
Мечтает об уединенье,
Кто видит только в отдаленье
Пустыню, садик, сельский дом,
Холмы с безмолвными лесами,
Долину с резвым ручейком
И даже... стадо с пастухом!

Все эти признаки, кажется, указывают на то, что поэтическая пустыня, “приют спокойствия, трудов и вдохновения”, предельно далека от пустыни библейской. Однако мотивный контекст у раннего Пушкина складывается так, что мотив пустыни предстает как опрокинутая в секуляризованный мир поэтическая параллель библейского мотива. Об этом говорит и упоминавшееся уже именование поэта — “пустынник”, которое, правда, иногда включается в анакреонтический контекст, но не обыгрывается при этом иронически (“Юрьеву”, 1819). Еще более ясно эта параллель выступает в характерном обозначении постоянного или временного приюта поэта как кельи. Образ этот является неизменным знаком пустыни, ее репрезентантом, что влечет за собой устойчивые житийные ассоциации, которые в поэтическом мире оправдываются тем, что пустынная жизнь поэта — это жизнь одухотворенная, хотя духовность здесь совсем иного свойства, нежели у аскета-пустынника. Следовательно, в 10-е гг. мотив пустыни в творчестве Пушкина не вовсе лишен библейских аллюзий, но семантически представляет обратную сторону медали, либо зеркальность со сменой знака.

При этом следует отметить, что с течением времени экстенсивность развертывания данного мотива в лирике Пушкина снижается, а интенсивность его звучания резко возрастает. Однако между этими двумя этапами лежит переходный период, который неожиданно приходится на тот отрезок пути, когда мотив пустыни, казалось бы, должен стать одним из ведущих в пушкинской лирике, в том числе и по частотным признакам, — это период с 1820 по 1825 г.

В библейской традиции, как известно, мотив пустыни связан с мотивом исхода, ухода, бегства. Жизненная ситуация этого периода, которую Пушкин обозначает как добровольный уход, бегство, казалось бы, должна актуализировать исходные ассоциации и вызвать количественный скачок в обращении к мотиву пустыни, но в лирике этих лет данный мотив звучит лишь ослабленным эхом 10-х гг. Кроме того, намечается своеобразное отчуждение интересующего нас мотива: Пушкин связывает его с Овидием, Наполеоном, опосредованно с собой через пространство Овидия. Свое же собственное пространство теперь обозначается как “проклятый город Кишинев”, глушь, сумрачные сени и т.п. Причем порой этот мир нарочито депозитизируется (см.: “Из письма к Вяземскому”, 1825). Одновременно, пока еще в отчужденном варианте, мотив пустыни начинает приобретать традиционно библейские черты “пустыни мрачной” (“К Овидию”, 1821). Эти перемены, едва наметившись, много говорят об изменении пушкинского ментального пространства. Поэт, который, как мы замечали, находился в центре пустыни поэтической, перестает быть в данном отношении фигурой структурообразующей. Он постепенно начинает смещаться к периферии, и по мере этого смещения сама пустыня меняется, становится все более суровой, чужой, пугающей, как всякий децентрализованный мир. Поэту открывается новое духовное пространство, перед которым он не защищен, но от которого не может уйти. Это, с одной стороны, пространство его внутреннего Я, с другой стороны, мир высшего, трансцендентного. Встреча данных пространств является, видимо, главной проблемой, которую Пушкин будет решать до конца жизни и которая в Библии воплощена именно в символике пустыни.

Знаки новой духовной ситуации явлены уже в 1824 г., когда в “Подражаниях Корану” у Пушкина впервые возникает образ библейской пустыни. Причем он сразу вводится очень интенсивно. В IX стихотворении цикла слово “пустыня” отсутствует лишь в последней строфе, где речь идет отнюдь не о возврате путника к исходному состоянию, но об абсолютно новом качестве восприятия бытия, которое в Библии связано с символическим преодолением пустыни:

И чувствует путник и силу, и радость;
В крови заиграла воскресшая младость;
Святые восторги наполнили грудь:
И с Богом он дале пускается в путь.

Следует отметить, что это стихотворение цикла IX-е содержит наиболее свободное, не связанное с текстом Корана, развитие сюжета, то есть оно наименее объективировано через чужой текст.

Важно также, что здесь возникает производный мотив скитаний в пустыне, который два года спустя в стихотворении "Пророк" трансформируется в мотив скитаний духовных. В нем пустыня представлена уже как место смерти и рождения, как пространство, где завершается старый путь и начинается новый, и, гораздо сильнее, чем в IX подражании Корану — как место встречи с Богом.

По многочисленным свидетельствам отцов церкви и теологов, далеко не каждому человеку дано прийти к такой пустыне, а тем более вступить в нее. У Пушкина, раз возникнув, образ библейской — пугающей и испытующей — пустыни складывается в устойчивый мотив, не уходящий более из его лирики. Та, прежняя, пустыня была неким субъективным пространством, созданным сознанием стихотворца; эта пустыня оказывается неподвластна поэтической субъективности и даже противостоит ей, будучи связана с трансцендентным. Поэтическая пустыня отчасти сохраняется в творчестве Пушкина как привычная формула художественного языка; новая вводится как структурообразующее начало иного поэтического, психологического, философского контекста.

Однако библейская пустыня, как известно, есть место встречи не только с Богом, но и с его вечным противником. И это делает путь в пустыне особенно опасным. Здесь есть только два варианта: либо спасение, либо гибель; третьего не дано. Поэтому у Пушкина возникает два лика пустыни: как средоточия зла ("Анчар", 1828) и как надежды на спасение ("Странник", 1835). В последнем, правда, вместо слова "пустыня" поэт употребляет слово "долина" ("Однажды, странст-

вужа среди долины дикой...”), но эпитет “дикой” указывает на традиционно-пустынные признаки пространства.

Показателен и возврат позднего Пушкина к образу пустычника, но теперь уже в другом, подлинно сакральном значении слова – “Отцы пустычники и жены непорочны...” (1836). При этом авторское Я (я – пустыжник) сменяется отъединенным ОНИ, а между этими двумя полюсами:

Напрасно я бегу к сионским высотам,
Грех алчный гонится за мною по пятам...

Таким образом, в мотивном контексте пушкинской лирики представлены две совершенно отличные друг от друга пустыни: первая, где организующим и гармонизирующим центром является лирическое Я поэта, и вторая, в принципе лишённая человеческого центра, для человека – деструктурированная, но с присутствующим в каждой ее точке началом абсолютного зла и абсолютного добра. Движение от первой ко второй выстраивается в творчестве Пушкина как некий единый лирический сюжет, который одновременно являет собой и внутренний сюжет жизни поэта.

М.Н. Дарвин

**МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ
В “ПОВЕСТЯХ БЕЛКИНА” А.С. ПУШКИНА
(О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПОСТРОЕНИЯ ЦИКЛА)**

Теория художественной циклизации литературных произведений базируется на непосредственных фактах творчества. “Повести покойного Ивана Петровича Белкина” А.С. Пушкина (в дальнейшем сокращенно ПБ), по-видимому, могут считаться образцом прозаического цикла в русской литературе XIX в. При этом, в его изучении возникает типичная ситуация: с одной стороны, у исследователей как будто не возникает сомнения в том, что ПБ – это целостное художественное образование, созданное самим автором, с другой – функция этой литературной конструкции, ее эстетическая роль представляются не до конца очевидными. Поэтому рассмотрение цикличности ПБ в исследовательской практике оказывается нередко делом факультативным, не входящим в программу “всестороннего” анализа. Интерес концентрируется на другом – на анализе и интерпретации отдельных произведений. Причем, авторская последовательность их расположения рассматривается исследователями совершенно свободно и часто диктуется лишь субъективной точкой зрения¹.

ПБ Пушкина принадлежат к типу вторичных художественных образований, особенно частых для формы цикла. Повести Пушкина рождались не в той последовательности, в какой они были объединены и расположены в цикле. В ходе работы над повестями, продвигавшейся довольно быстро, Пушкин на рукописи каждой повести ставил дату ее завершения.

¹ Показательно, что в одной из современных работ в серии западной русистики в качестве принципа рассмотрения ПБ избирается не авторская заданность текстов и их последовательного расположения, но принцип от простого к сложному, от “Барышникрестьянки” к “Станционному зрителю”, т.е. принцип совершенно противоположный авторскому. См.: *Дебрецени Пол.* Влудная дочь. Анализ художественной прозы Пушкина. – СПб., 1995.

Первым был закончен 9 сентября 1830 г. “Гробовщик”, “Станционный смотритель” был завершен 14 сентября, “Барышня-крестьянка” — 20 сентября, “Выстрел” — 14 октября и “Метель” — 20 октября. В такой последовательности он явно собирался издать их, по крайней мере именно в этом порядке они перечислены в составленном им летом 1831 г. оглавлении предполагавшегося к изданию тома, но перед самой отправкой рукописи к издателям он перенес две последние повести в начало книги².

Большинство исследователей, рассматривая ПБ, справедливо полагает, что Пушкиным в деле составления цикла руководили исключительно творческие побудительные мотивы. Другое дело, что Пушкин не оставил нам свидетельств этих мотивов. Неизвестно, когда им стала осознаваться потребность объединения повестей в единый цикл, нельзя сказать с уверенностью ни о хронологической последовательности создания текста “От издателя”, ни о соотношении этого текста с реальным процессом написания “Истории села Горюхина”. Нам остается только руководствоваться имеющейся данностью текстов.

На мой взгляд, одной из таких далеко еще не реализованных возможностей прочтения ПБ является возможность про-

² См. примеч. Ю.Г.Оксмана в издании: *Пушкин А.С. Полн. собр. соч. М.; Л.*; Изд-во АН СССР, 1937 — 1959. Т. 1 — 17. Там же Ю.Г. Оксман выдвинул гипотезу согласно которой Пушкин переместил две последние повести вперед для того, чтобы последовательность соответствовала “внутренней хронологии” историй. В.В. Виноградов высказал предположение о том, что меняя повести местами, Пушкин, вероятно, руководствовался соображениями тематической последовательности: заглавия, расположенные в том порядке, в каком были напечатаны повести, указывают на переход от приключения к характеру (*Виноградов В.В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 544 — 545*). Еще одно объяснение было предложено А. Коджаком, который считает, что правильной является последовательность, в которой повести перечислены в примечании издателя, поскольку она отражает начальный их порядок. Изменить этот первоначальный порядок, по мнению исследователя, издателя заставили цензурные соображения: вступление к “Станционному смотрителю” с рассуждением о предпочтении ума чину могло обратить на себя внимание цензуры, если бы эта повесть стояла в начале тома. Примечание издателя, касающееся рассказчиков, считает А. Коджак, — это умный ход, с помощью которого Пушкин сообщает, что чтение повестей следует начать со “Станционного смотрителя”. (*Коджак А. Шифр Пушкина // Новый журнал. 1970. Т. 101. С. 80 — 94.*)

чтения их как цикла, т.е. авторской группы взаимосвязанных произведений, моделирующих читательское представление о художественном целом. Цель состоит вовсе не в том, чтобы в процессе непрерывного чтения заняться поиском параллельных мест в пользу обоснования единства ПБ и назвать их циклом. Проблема состоит прежде всего в выборе читательской позиции. Вопрос может быть поставлен, скажем, так: ПБ А.С. Пушкина – это одно произведение или это много произведений? Иначе говоря, рассматривать ли ПБ лишь как свободную издательскую форму, где под одним титулом напечатаны разные произведения, или попытаться подойти к пушкинским повестям как форме авторского целого? Ответ может быть получен только в результате анализа.

Н.К. Гей обратил внимание на то, что в истории восприятия ПБ от их первых критиков до современных исследователей прослеживается одна закономерность: наиболее читаемыми и, стало быть, обсуждаемыми произведениями из всего состава ПБ являются в основном две повести: “Выстрел” и “Станционный смотритель”³. Первое, что бросается в глаза – это разнонаправленность наиболее читаемых и обсуждаемых произведений. Если “Выстрел” претендует на занимательность, а герой “Выстрела” Сильвио – на то, чтобы быть романтическим (“загадочным”) персонажем, то “Станционный смотритель” с встроенным в него социальным портретом героя, Самсона Вырина, тяготеет к жанру “физиологического очерка”. Можно отметить как бы внешнюю несвязанность и противоположность названных повестей Пушкина, во многом подрывающих мысль о художественной целостности цикла. Пожалуй, единственным знаком целостности ПБ является авторство Белкина, но и оно вызывает немало вопросов.

О Белкине в специальной литературе говорилось очень много. Большинство исследователей сходится во мнении, что Белкин – фигура вымышленная Пушкиным, мистифицированная, во многом неуловимая. Если воспринимать образ Белкина как полноценного автора, создателя художественных

³ Гей Н.К. Проза Пушкина: Поэтика повествования. М., 1989. С. 70 – 124.

произведений, творческую личность, то в самих повестях и предисловии “От издателя” для такого восприятия у нас не найдется почти никаких оснований. Эмпирически Белкин предстает перед нами скорее как антитортворческое лицо, чем как инициативный создатель художественных произведений. Эпиграф из фонвизинского “Недоросля” с упоминанием имени Митрофана, кажется, имеет прямое отношение к Белкину. Ложный путь истолкования героя наглядно продемонстрирован авторами советских литературоведческих работ, в которых Белкина считали то крайне ограниченным провинциалом, то человеком декабристских взглядов⁴.

Надо полагать, Пушкин весьма обдуманно подходил к авторству Белкина. При этом своего “автора” Пушкин дважды называет покойным: в заглавии и предисловии “От издателя”. Пользуясь редуцированным заглавием пушкинского произведения “Повести Белкина”, мы зачастую не придаем никакого значения указанию на слово “покойный”. Между тем полное название пушкинских повестей звучит так: “Повести покойного Ивана Петровича Белкина, изданные А.П.”. Интересно, что слово “покойный” в отношении Белкина встречается и в письмах Пушкина. Так, в послании к П.А. Плетневу от 3 июля 1831 г. Пушкин сообщает: “Я переписал мои пять повестей и предисловие, т.е. сочинения покойника Белкина, славного малого”. Характерна оговорка: “мои пять повестей, т.е. сочинения покойника Белкина”⁵. В письме тому же Плетневу от 11 июля 1831 г. Пушкин извещает: “На днях отправил я тебе через Эслинга повести покойного Белкина, моего приятеля. Получил ли ты их?”⁶. Констатация “смерти автора” (невольное совпадение с выражением Р. Барта не предполагает здесь пока никакого концептуального смысла) в данном случае чрезвычайно важна для понимания специфики повествования ПБ.

⁴ См.: Мейлах Б.С. Пушкин и его эпоха. М., 1958. С. 620.; Макогоненко Г.П. Творчество А.С. Пушкина в 1930-е годы. Л., 1974. С. 134 – 135.

⁵ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1958. Т. X. С. 361.

⁶ Там же. С. 364.

Прежде всего следует, думается, установить верный ориентир на проблему рассказчиков в художественной системе ПБ. Скажем так. Со стороны своего эмпирического существования, со стороны своего физического присутствия, все рассказчики, включая самого Белкина — это, конечно, чистый вымысел, мистификация, связанная с отказом от прямого авторства Пушкина. Заметим, что даже в предисловии “От издателя” прямое авторство Пушкина нарочито скрывается за инициалами А.П., уравниваясь таким образом стилистически с другими рассказчиками: “девицей К.И.Т.”, “подполковником И.Л.П.” и т.д. Со стороны же своего художественного целого, включающего в себя реальность текста говорящих субъектов, рассказчики — это функция произведения, важное условие его восприятия и дальнейшего понимания. Функцию рассказчиков можно связывать с субъектной организацией текста и с выработкой реалистической манеры письма, что чаще всего и делается, а можно — с порождением дискурса или процесса самого рассказывания. В данном случае мне хотелось бы в какой-то мере опереться на метод Мишеля Фуко, который говорил, что его интересует “только отношение текста к автору, тот способ, которым текст намечает курс к этой фигуре — фигуре, которая по отношению к нему является внешней и предшествующей, по крайней мере, к виду”⁷. В этом смысле отмечаемая многими исследователями “неуловимость” (языковая невыраженность) Белкина связана, на мой взгляд, с его особой способностью к превращению в слух. Он не столько говорит, сколько слушает, он “к историям охотник”. Вспомним, что он поручил “управление села старой своей ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории”. Своей рукой на каждой повести Белкин надписал: “слышано мною *от такой-то особы* (чин или звание и заглавные буквы имени и фамилии)”. Белкин словно весь обращается в слух, становящийся присутствующим только ему уникальным способом освоения мира. Нельзя анализировать Белкина так, как будто он является помехой на пути прямого по-

⁷ Фуко М. Воля к истине. М., 1996. С. 12 — 13.

стижения пушкинского смысла ПБ. Белкин не просто подставная фигура Пушкина. Если иметь в виду отмеченную нами особенность Белкина, функцию слуха, то из “помехи”, “мешающей” как бы непосредственному и адекватному восприятию происходящего в ПБ, Белкин превращается в возможность глубоко рецептивного и положительного восприятия всего разнообразия мира с точки зрения максимальной “эстетической выгоды” (*fruchtbar genug*, Лессинг).

С другой стороны, распределение рассказчиков относительно каждой повести совершенно не безразлично к организации ее художественного дискурса. “Выстрел”, рассказанный “подполковником И.Л.П.”, вызывает как бы больше доверия к описанию “жизни армейского офицера”. Распорядок дня здесь изложен, что называется, со знанием дела, как бы изнутри самого события: “Утром ученье, манеж; обед у полкового командира или в жидовском трактире; вечером пунш и карты”. При всей кажущейся простоте и “нейтральности” стиля ПБ, их языковой соотносимости и подобия, существует все же различие между ними, вызванное сменой рассказчиков.

В следующей за повестью “Выстрел” повести “Метель” “подполковника И.Л.П.” как рассказчика сменяет “девица К.И.Т.”. “Мужской” рассказ сменяется как бы “женским”. Нельзя не отметить по крайней мере уместность этого перехода. В “Словаре языка Пушкина” слово “девица” имеет два значения. Это, во-первых, “молодая женщина”, во-вторых, “незамужняя женщина”. Следует признать, что мотив замужества, присутствующий в повести “Метель”, как нельзя более удачно связан со своим источником дискурса, “девицей К.И.Т.” Как известно, ей приписывается еще одна повесть, завершающая цикл: “Барышня-крестьянка”. И эта повесть насыщена описанием сердечных тайн и скрытого желания замужества.

Пушкин оказался точен во всем. И “Метель”, и “Барышня-крестьянка”, рассказанные “девицей К.И.Т.”, во многом являются выражением взглядов молодой женщины. Конечно, не следует искать их выражения непосредственно во фразах.

Когда мы читаем высказывание: “Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следовательно, была влюблена”, то его, вероятно, не обязательно относить к “девице К.И.Т.” Фраза могла быть сказана в принципе любым повествователем, но нельзя не отметить и ее близости к указанной рассказчице, близости темы “влюбленности” Марьи Гавриловны к миру женщины.

В еще меньшей степени можно приписать сознанию “девицы К.И.Т.” пассаж об уездных барышнях в “Барышне-крестьянке”. Это подчеркнуто и открытой выраженностью рода в “Барышне-крестьянке”. Повествование ведется от имени субъекта мужского рода. Таким образом, можно констатировать, что при наличии заданной субъектной организации ПБ повествовательное слово в них принципиально не закреплено за каким-то одним конкретным субъектом. Оно интерсубъектно и интерактивно. Всякий раз оно неизбежно выводит нас за границы отдельной личности или отдельного персонажа как носителя отдельного сознания. Слово в исполнении героев Пушкина нерелексивно, оно событийно. Всякий раз мы чувствуем в нем не столько выражение сознания, сколько движение сюжета и мотива, отражающих некие родовые модели человеческого поведения, модели разрушения и созидания, искусства и естества, правды и обмана, лжи и истины. Поэтому говоря об органичности “Метели” и “Барышни-крестьянки” рассказчице, “девице К.И.Т.”, мы имеем в виду лишь определенную соотносимость субъекта рассказа с тем или иным его мотивом, обнаруживаемом в динамике сюжета.

Мужское и женское в повестях Белкина имеет свое выражение не только в форме распределения рассказчиков, но и в самих персонажах повестей, и не столько в смысле психофизических особенностей пола, сколько в смысле сюжетного построения цикла. Можно отметить, что своеобразной точкой отсчета ПБ является гармония мужского и женского, равновесие этих начал. В предисловии “От издателя”, в письме ненародовского помещика сообщается, что “Иван Петрович вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств; никогда не случалось мне видеть его навеселе (что в краю на-

шем за неслыханное чудо почестся может); к женскому же полу имел он великую склонность, но стыдливость была в нем истинно девическая”⁸. “Стыдливость девическая” в данном случае может выступать метафорой духовной чистоты и нравственного целомудрия, мерой непогрешимости героя. В то же время иронический оттенок высказывания лишает категорию девичества абсолютного ценностного смысла. Девичество как возрастное проявление женского является началом, способным вызывать зависимость мужского или подавлять его. Несколько раньше в письме ненарадовского помещика сообщалось, что “Иван Петрович Белкин родился от честных и благородных родителей в 1798 году в селе Горюхине. Покойный отец его, секунд-майор Петр Иванович Белкин, был женат на девице Пелагее Гавриловне из дому Трафилиных”. “Не женился”, а “был женат” – существенная разница. На странную характеристику Белкина ненарадовским помещиком обратил внимание С.Г. Бочаров. «Одно белкинское свойство, – пишет исследователь, – притом выраженное в сильной степени (“великая склонность”) нейтрализуется и погашается другим свойством, также выраженным в сильной степени, – так что даже в мужскую его принадлежность входит какая-то неопределенность, нейтральность, она как бы сводится к нулю (амбивалентная белкинская “двуполость”, именно не активная и положительная, но пассивная, “нулевая”)»⁹.

На мой взгляд, в ПБ существует своеобразная линия развития женской темы от “Выстрела” до “Барышни-крестьянки”. Можно усмотреть в этой линии возрастание ее значения, своего рода нарастание активности. До “Барышни-крестьянки” женские персонажи цикла ПБ неоднократно подвергаются мужской агрессии. В “Выстреле” Маша, пытаясь спасти мужа, бросается между двумя вооруженными мужчинами, а затем и в ноги к Сильвио и предотвращает трагическую развязку: “Я выстрелил, – продолжал граф, – и, слава богу, дал

⁸ Все цитаты из повестей Белкина здесь и далее даются по изданию: *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1957. Т. VI.

⁹ *Бочаров С.Г.* Поэтика Пушкина. М., 1974. С. 143.

промах; тогда Сильвио... (в эту минуту он был, право, ужасен) Сильвио стал в меня прицеливаться. Вдруг двери отворились, Маша вбегает и с визгом кидается мне на шею. Ее присутствие возвратило мне всю бодрость". Женское начало в ПБ, как правило, играет позитивную роль. Оно ассоциируется с понятием семьи, брака, замужества. Хотя можно вспомнить, что формально оно послужило и причиной дуэли между Сильвио и графом (соперники не могли разделить внимание к себе жены "польского помещика").

В повести "Метель" своеобразной мужской агрессии подвергается и Марья Гавриловна: «Владимир Николаевич в каждом письме умолял ее предаться ему, венчаться тайно, скрываться несколько времени, броситься потом к ногам родителей, которые, конечно, будут тронуты наконец героическим постоянством и несчастьем любовников и скажут им непременно: "Дети! придите в наши объятия"». По сути дела Владимир уговаривает Марью Гавриловну стать "блудной дочерью". План тайного венчания Владимира можно рассматривать как своего рода игру в блудных детей. На мой взгляд, игра в блуд отличается от истинного блуда (поиска истины, жизненной дороги, нравственной правды и т.д.) прежде всего пониманием того, что это блуд. В этом, вероятно, состоит его двойная греховность. В строгом смысле слова это уже не блуд, а обман.

В ПБ блудом, как правило, занимаются по преимуществу одни мужчины. В частности, в повести "Метель" Владимир вследствие разыгравшейся стихии заблудился в степи; Бурмин, спешивший по делам в Вильно, оказывается в Жадрино, где и происходит его случайное венчание с Марьей Гавриловной. Характерно, что в заговоре побега Марьи Гавриловны принимают участие почти одни только мужчины: "отставной сорокалетний корнет Дравин", "землемер Шмит" и "сын капитан-исправника, мальчик лет шестнадцати". Они не только приняли предложение Владимира, но даже клялись ему в готовности "жертвовать для него жизнью". Клятва мужчин "жертвовать жизнью" явно выглядит комическим перебором, как и их поведение в церкви в сцене вен-

чания: "...я стал подле нее перед налоем; священник торопился; трое мужчин и горничная поддерживали невесту и заняты были только ею".

Игра в блудных детей в повести Пушкина сталкивается с игрой стихии (метель), которая вносит в нее свои роковые изменения, удивительно совпадающие со смыслом народной мудрости, высказанной в обстановке сугубо бытовой, семейной и как бы сниженной присутствием "колпака и байковой куртки", а также "шляфрока на вате". Напомню, что после тайного венчания Марьи Гавриловны и во время ее болезни, связанной с потрясением от неожиданной развязки, "наконец единогласно все решили, что видно такова была судьба Марьи Гавриловны, что суженого конем не объедешь, что бедность не порок, что жить не с богатством, а с человеком и тому подобное. Нравственные поговорки бывают удивительно полезны в тех случаях, когда мы от себя мало что можем выдумать себе в оправдание".

Из набора приведенных поговорок непосредственно сюжетное значение имеет одна: "суженого конем не объедешь". В данном случае можно говорить об удивительном примере реализации событийности слова. Заметим, что все герои "Метели", каждый в зависимости от своих устремлений, перемещаются в художественном пространстве снежной стихии повести на конях. При этом сбиваются с дороги все, кроме Марьи Гавриловны. С точки зрения поставленной нами проблемы блуждающим началом оказывается опять же мужское начало. Мужское начало в цикле ПБ в противоположность женскому несет в себе признаки авантюристности и угрозы, готовность к развлечениям и игре, любовным приключениям и несерьезным поступкам.

В повести "Метель" сбрасывается план, придуманный Владимиром: происходит тайное венчание Марьи Гавриловны. Однако мужем Марьи Гавриловны становится не Владимир, а совсем другой, незнакомый и неизвестный человек, который, как и Владимир, заблудился из-за метели и оказался в незнакомой стороне, а затем в церкви, где его уже ждали заговорщицы и невеста. Внешней причиной столь невероятных собы-

тий и абсурдной развязки является метель, перепутавшая планы любовников.

Пол Дебрецени считает, что история, рассказанная “девицей К.И.Т.”, неправдоподобна и имеет чисто литературное происхождение. Например, “Метель” Пушкина может восприниматься как прозаический вариант “Светланы” Жуковского¹⁰. Разумеется, такое рассмотрение возможно. ПБ полны и других аллюзий и представляют богатый материал для специального компаративистского и интертекстуального анализа. Вместе с тем, на основании “Метели” можно делать и другие выводы. В статье «Из чего сделалась “Метель” Пушкина», названной, если я не ошибаюсь, в пику известной работе Б.М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель” Гоголя», современная исследовательница Антония Глассе утверждает, что основой повести послужил крупнейший великосветский скандал 1829 г.: побег графини Строгановой с графом Ферзенем, отмеченный в дневниковой записи Дарьи Федоровны Фикельмон¹¹.

Конечно, с точки зрения реалистического сюжета “девицу К.И.Т.” легко уличить в различного рода неточностях и неправдоподобии. Если бы героя “Метели” Владимира в ночь побега задержали какие-нибудь обстоятельства, например, поиски священника, и он был вынужден послать за Марьей Гавриловой своего кучера, то ситуация могла бы показаться правдоподобной; на самом же деле Владимир возвращается домой, имея запас времени, и ничто не препятствует ему самому организовать побег. Если бы Бурмин ехал на маленьких санях в одну лошадь, вроде тех, на которых, как рассказывается, отправился в путь Владимир, то вполне объяснима была бы ошибка сообщников Владимира, которые, остановив Бурмина, поторопили его в церковь, но нам ясно сообщается, что Бурмин ехал на больших санях с кучером, одно присутствие которого говорило, что приехал вовсе не жених. Однако все отмеченное неправдоподобие сюжета меркнет перед прав-

¹⁰ Дебрецени Пол. Указ. соч. С. 93.

¹¹ Глассе Антония. Из чего сделалась “Метель” Пушкина // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 89 – 101.

доподобием мотива “суженого”, запечатленного при помощи не подлежащей сомнению формулы “суженого конем не объедешь”.

Несчастье Владимира состоит не в том, что он заблудился из-за метели (это проявление случайности), а в том, что он не суженый. И это создает ситуацию, когда, как сказано в комментарии автора к серии высказанных пословиц, “мы от себя мало, что можем выдумать”. Возникает мотив судьбы и проблема теодицеи, оправдание промысла. Если Владимир “не суженый”, то его, по логике поговорки, “конем можно объехать”. Метель, стало быть, в повести Пушкина выступает не причиной, а следствием злоключений Владимира и одновременно причиной будущего счастья Бурмина. Метель как природная стихия становится средством осуществления судьбы, выступая как некая сверхличная, мистическая и иррациональная сила. “Приехав однажды на станцию поздно вечером, я велел было поскорее закладывать лошадей, как вдруг поднялась ужасная метель, и смотритель и ямщики советовали мне переждать. Я их послушался, но непонятное беспокойство овладело мною; казалось, кто-то меня так и толкал. Между тем метель не унималась; я не вытерпел, приказал опять закладывать и поехал в самую бурю”. Мужское поведение нередко описывается как стихийное, как бы сродни метели. “Женихи кружились и тут около милой и богатой невесты”. “Непонятная, непростительная ветреность”, — характеризует свой поступок Бурмин, возникающий из метели почти как греза и сновидение, сначала пугающий своей неизвестностью, далекий и чужой, но затем благодаря чудесным хитросплетениям судьбы становящийся близким и родным, мужем Марьи Гавриловны.

Таким образом, метель у Пушкина так или иначе связана не только с мотивом стихийности и непредсказуемости бытия, игрой высших сил природы, но отчасти и с мужским поведением, осуществлением судьбы, имеющей счастливую концовку. В ней присутствует не только момент разрушения (Владимир), но и момент созидания (Бурмин). Мотив “суженого”, развивающийся в сюжете “Метели” (хочется сказать по Весе-

ловскому, что это “тема, в которой снуют разные мотивы”) создает различные предпосылки для восприятия, скажем, и балладного начала чудесного, и волшебного превращения чужого в жениха. Правдоподобие Бурмина состоит лишь в том, что он “суженый”.

Надо сказать, что пример с “Метелью”, когда сюжетная коллизия, не находя своего разрешения в сфере социального, в сфере отношений между людьми, решается за счет случая, действия природных сил, в цикле ПБ не единичен. Можно вспомнить эпизод падения с лошади Муромского, круто изменивший его отношения с Берестовым. “Таким образом, — говорится в повести, — вражда старинная и глубоко укоренившаяся, казалось, готова была прекратиться от пугливости куцой кобылки”. Иронический контекст высказывания в данном случае, как нетрудно заметить, приравнивает масштаб вражды к “пугливости куцой кобылки”.

Отношения между мужскими и женскими персонажами ПБ имеют еще одну закономерность, которую хотелось бы здесь отметить. Как правило, они возводятся по принципу разоблачения их ложной сути и обретения естественности. Особенно это хорошо видно в сценах объяснения между героями и героинями ПБ. Обратимся, например, к сцене объяснения у пруда Бурмина и Марьи Гавриловны в повести “Метель”. Сцена явно подготовлена предшествующим развитием событий. “Она (Марья Гавриловна — М.Д.) приуговляла развязку самую неожиданную и с нетерпением ожидала минуты романического объяснения. Тайна, какого рода ни была бы, всегда тягостна женскому сердцу. Ее военные действия имели желаемый успех: по крайней мере Бурмин впал в такую задумчивость и черные глаза его с таким огнем оставались на Марье Гавриловне, что решительная минута, казалось, уже близка”. Говоря языком повести, “военные действия” Марьи Гавриловны продолжаются и в сцене у пруда: “Бурмин нашел Марью Гавриловну у пруда, под ивою, с книгою в руках и в белом платье, настоящей героинею романа. После первых вопросов Марья Гавриловна нарочно перестала поддерживать разговор, усиливая таким образом вза-

имное замешательство, от которого можно было избавиться разве только внезапным и решительным объяснением. Так и случилось: Бурмин, чувствуя затруднительность своего положения, объявил, что искал давно случая открыть ей свое сердце, и потребовал минуты внимания. Марья Гавриловна закрыла книгу и потупила глаза в знак согласия". Указание на то, что "Марья Гавриловна закрыла книгу", является важным моментом повести. Недочитанный ею книжный роман неожиданно продолжает читаться ею как роман жизни. Объяснение Бурмина кажется ей воплощением речи романного героя. «"Я вас люблю, — сказал Бурмин, — я вас люблю страстно..." (Марья Гавриловна покраснела и наклонила голову еще ниже). "Я поступил неосторожно, предаваясь милой привычке, привычке видеть и слышать вас ежедневно..." (Марья Гавриловна вспомнила первое письмо St.-Preux.)». Понятно, что речь здесь идет о романе Руссо "Юлия, или Новая Элоиза". Эта подразумеваемая цитата является одновременно интертекстуальным переходом к первому письму Сен-Пре к Юлии Д'Этанж, что существенно усложняет восприятие второго плана "Метели". Возможно, что с романом Руссо в немалой степени связана пародийность "Метели". В начале повести сообщается, что "Марья Гавриловна была воспитана на французских романах и, следственно, была влюблена". Роман Марьи Гавриловны и Владимира с наступлением зимы развивается как роман в письмах. Письма не цитируются, очевидно, за ненадобностью. Просвещенный читатель, на которого Пушкин намекает в "Гробовщике", все ведает. Ему достаточно намек. Сравнивая "Метель" с "Новой Элоизой", где литература имитирует жизнь, которая подражает литературе, невольно задаешь вопрос, где же кончается подражание литературным героям? Очевидно, с раскрытия Бурминым собственной тайны: "Я женат". История странного венчания Бурмина перестает быть вымыслом, хотя ничуть не утрачивает своей анекдотичности. Разыгрывая Юлию и Сен-Пре, герои пушкинской "Метели" вполне благополучно обретают себя в конце повести как Марья Гавриловна и Бурмин на положении мужа и жены в счастливом браке.

В “Барышне-крестьянке” Лизе Муромской пришлось прибегнуть к маскараду, сделать из себя подставное лицо (любимый прием Пушкина “один вместо другого”), чтобы открыть истинное чувство молодого Берестова. Сама Лиза Муромская освобождается при этом от клишированного восприятия героя, имевшего “мрачный” и “разочарованный” вид и носившего “черное кольцо с изображением мертвой головы”.

В заключение хотелось бы отметить, что смысл расстановки повестей Белкина, их когерентности, на мой взгляд, связан, разумеется, со многими факторами, в том числе и с развитием, и взаимодействием двух жизненных начал: мужского и женского, от “Выстрела” до “Барышни-крестьянки”. По мере развития метасюжета цикла (мужского и женского) мы видим ослабление внешней конфликтности, отказ от геройства. Характерно, что в конце цикла молодой Берестов отказывается идти в гусары. Напомню, что все основные мужские персонажи (Сильвио, граф Б., Минский) цикла были гусарами. Идиллическое завершение цикла является своего рода символом преодоления стихийной вражды людей и победой примиряющей любви.

К МОТИВУ “ГОЛОСА” У Е.А. БАРАТЫНСКОГО

“Мой дар убог, и голос мой негромок, // Но я живу, и на земли мое // Кому-нибудь любезно бытие: // Его найдет деликий мой потомок // В моих стихах; как знать? душа моя // Окажется с душой его в сношенье, // И как нашел я друга в поколенье, // Читателя найду в потомстве я” (128)¹. В этих не раз уже интерпретированных² строках неслучайно соседствуют мотив “негромкости” голоса; идея о том, что в стихах “спрятано” бытие автора; сравнение читателя-потомка с другом. Поэтическая коммуникация оказывается у Баратынского превращенной (а вернее даже, замещенной³) формой разговора – такого речевого поведения, когда слово неотделимо от говорящего, от жизни, и когда каждый голос слышим и различим без всяких усилий.

Эта парадоксальная для художника логика тонко уловлена в известном отзыве И.В. Киреевского: “Рожденный для искреннего круга семьи и друзей, необыкновенно чувствительный к сочувствию людей ему близких, Баратынский охотно и глубоко высказывался в таких дружеских беседах и <...> часто довольствовался живым сочувствием своего близкого круга, менее заботясь о возможных далеких читателях. Оттого для тех, кто имел счастье его знать, прекрасные звуки его стихов являются еще многозначительнее, как отголоски его внутренней жизни. Но для других, чтобы понять всю красоту

¹ Поэтические тексты Баратынского цитируются с указанием страниц по изд.: Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1983.

² Ср. прежде всего: Бочаров С.Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 71 – 75.

³ Ср. написанное после запрещения “Европейца” письмо к И.В. Киреевскому: “Поблагодарим Провидение за то, что оно нас подружило, что каждый из нас нашел в другом человека, его понимающего <...> Заклучимся в своем кругу, как первые братья христиане <...> Будем писать, не печатая...” (Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М., 1987. С. 238 – 239). Здесь вполне конкретный повод для вынужденного “затворничества”, однако логика, по которой “ненапечатанное” (а в конечном счете – устное) слово предпочтительнее “публичного”, – та же самая.

его созданий, надобно прежде вдуматься в совокупный смысл его отдельных стихотворений, вслушаться в общую гармонию задумчивой его поэзии”⁴.

Высказывание Киреевского дает теме и еще один поворот. “Негромкий” голос заставляет “далекого читателя” (расположенного к поэту *по-дружески*) “вдумываться” и “вслушиваться”; более того, он выделяется из других голосов именно этой своей “незвучностью”, являющейся его (а главное, обозначаемого им *бытия*) приметой⁵. И эта акцентировка у Баратынского “сигнальных” моментов общения обусловлена в первую очередь тем, что осуществляется оно в особых, затрудненных условиях.

Бесмысленность – одно из ключевых понятий, характеризующих в “Сумерках” состояние последнего, “железного” века, за которым – зима человечества, когда “Все образы годины бывшей//Сравняются под снежной пеленой,//Однообразно их покрывшей...” (300, 301) (ср. еще: “Проси, сажай гостей своих за пир <...> Каким разнообразьем брашен//Блестает он!.. Но вкус один во всех//И, как могила, людям страшен...” – 298). Такое “однообразие” делает мир неразличимым, стирает его смысл⁶, и апофеозом неразличимости выступает у Баратынского звуковой хаос. Толпа – безликая, недифференцированная масса – способна внимать только включенному в такой акустический шабаш “гласу”: “Вот буйственно несет ураган <...> И пенится, и ходит океан,//И в берег бьет волной безумной;//Так иногда толпы ленивый ум// Из усыпления выводит//Глас, пошлый глас, вещатель общих дум,//И звучный отзыв в ней находит...” (300).

Глас *вещателя общих дум* – именно “громкий” глас, который никого кроме себя слышать не хочет и не нуждается в

⁴ Киреевский И.В. Критика и эстетика. М., 1979. С. 237 – 238.

⁵ О том же – в стихотворении “Своенравное прозвание...”: “Но в том мире, за могилой,//Где нет образов, где нет//Для узнанья, друг мой милой,//Здесьних чувственных примет <...> Им к тебе воскликну я,//И душе моей навстречу//Полетит душа твоя” (147 – 148). При посредстве имени-звука души и узнают друг друга.

⁶ Ср. прочтение Ю.М. Лотмана: Ю.М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. М., 1994. С. 394 – 406.

Другом. Упоенный своей звучностью, он уверен “во всемогуществе болтанья своего”, не сознавая всей нелепости владеющей им страсти к “переиначиванию” вещей: “Из нас, я думаю, не скажет ни единой//Осине: дубом будь, иль дубу — будь осиною;// Меж тем как странна мы! Меж тем любой из нас//Переиначить свет задумывал не раз” (44). Поэтому и Гете велик для Баратынского не все заглушающей громкостью голоса, но — гениальной способностью “общения” с миром: “Погас! но ничто не оставлено им//Под солнцем живых без привета;//На все отозвался он сердцем своим <...> С природой одною он жизнью дышал <...> И чувствовал трав прозябанье;//Была ему звездная книга ясна,//И с ним говорила морская волна” (140).

Для того чтобы “разуметь” эту *незвонкую* речь, нужно обладать ухом, наделенным тонкой и избирательной чувствительностью. Отсюда знаменитый символический образ *сумеречного* мира: “Пускай, приняв неправильный полет <...> Звезда небес в бездонность утечет;//Пусть заменит ее другая;//Не явствует земле ущерб одной,//Не поражает ухо мира//Падения ее далекий вой,//Равно как в высотах эфира//Ее сестры новорожденный свет//И небесам восторженный привет!” (300). И это *ухо* не слышит ни “воя”, ни “привета” не потому, что оно патологически глухо, но потому, что оно, утратив восприимчивость, стало ко всему безразличным.

Такая утрата восприимчивости связывается у Баратынского с потерей человеком “чувства бытия”. И вину за это несет прежде всего его самонадеянный ум⁷: “Но, чувство презрев, он доверил уму <...> И сердце природы закрылось ему,//И нет на земле прорицаний” (279). Мысль, подобно анатомическому ножу, пронизывает плоть бытия, и от него оста-

⁷ Ср. “гносеологию” Баратынского: литература занимает большинство читателей “...как представление жизни, как самая жизнь, ибо философия сознала тождество бытия и мысли” (*Баратынский Е.А.* Разума великолепный пир. М., 1981. С. 123); “...таков ход ума человеческого, что мы прежде верим, нежели исследуем, или, лучше сказать, исследуем для того только, чтобы доказать себе, что мы правы в нашей вере...” (*Баратынский Е.А.* Стихотворения. Письма... С. 234). Чувство “бытия”, вера — то, что предшествует мысли и на соответствие чему она должна себя поверять.

ется один “позлащенный”, но “безжизненный” скелет. Выражая мир во все обобщающей формуле закона, мысль, как и снежный покров, его унифицирует. “Везде народ, и хитрый свой закон// Стихии все признать заставил он.// Уж он морей мятежные пучины// На островах искусственных селил,// Уж рассекал небесные равнины// По прихоти им вымысленных крил...” (131) (в слове *рассекать* помимо вторичного, метафорического значения в подобном контексте проглядывает и прямое); “Но пред тобой, как пред нагим мечом,// Мысль, острый луч! бледнеет жизнь земная” (293). “Бледнеет” — значит обесцвечивается, лишается игры светотени, тонов и полутонов.

Неудивительно поэтому, что *художника слова* Баратынский называет “бедным”. Используемый им “инструмент” пригоден для служения мысли, но уступает таким орудиям, которые, не рассекая жизненной поверхности, делают ее более рельефной и чувственно различимой⁸: “Резец, орган, кисть! счастлив, кто влеком// К ним чувственным, за грань их не ступая!” (293). Такое счастье дано скульптору, который с помощью своего резца “извлекает” из камня нимфу, оживающую и отвечающую на любовь любовью: “... Покуда, страсть уразумея,// Под лаской вкрадчивой резца,// Ответным взором Галатея// Не увлечет, желаньем рдея,// К победе неги мудреца” (294).

Замечательно, что и “полный разговор” предполагает у Баратынского наличие такого же дословесного “союза” между его участниками, и такую же “рельефную” выделенность, одновременно “раздробляющую” и соединяющую, его голосов и тем: “Автор углубляется в свою собственную мысль, стараясь удалить от себя все постороннее, разговаривающий ловит чужую и возносится на ее крыльях <...> (Баратынский здесь

⁸ В этом, видимо, и исток “дифференцирующего стиля” Баратынского (см. принципиальные суждения о нем: *Семенов И.М.* Поэты пушкинской поры. М., 1970. С. 239 и сл.) — стиля, стремящегося как бы к достижению мастерства резца, к различению едва уловимых оттенков слова и тем самым к преодолению его “обедненности”. Да и поэтическая формула “Мой дар убог...” в этом контексте приобретает более широкое значение недостаточности, неполноты “дара” *художника слова* вообще.

снова противопоставляет *автора и человека разговаривающего*. — С.С., А.Ф.). Все предметы разговора равны, ибо все имеют непрерывную связь между собою и человека мыслящего ведут к одному вопросу <...> Разговор <...> дитя какого-то душевного брака и требует между разговаривающими сочувствия, взаимного уважения, без которых <...> он не принесет своего плода...”⁹.

Заодно с умом действует у Баратынского и фантазия. В *рассеченном* и *бледном* мире воображение-душа — то единственное, что способно его “украсить”, но что, однако, еще более усиливает распадение человеческого естества¹⁰: “И в полное владение свое//Фантазия взяла их бытие,//И умственной природе уступила//Телесная природа между них://Их в эмпирей и в хаос уносила//Живая мысль на крыльях своих://Но по земле с трудом они ступали,//И браки их бесплодны пребывали” (132). И конечный итог такой “безумной” активности — все то же мертвое безразличие: “Недаром ты металась и кипела,//Развитием спеша,//Свой подвиг ты свершила прежде тела,//Безумная душа!.. //Под веяньем возвратных сновидений//Ты дремлешь; а оно//Бессмысленно глядит, как утро встанет,//Без нужды ночь сменя,//Как в мрак ночной бесплодный вечер канет,//Венец пустого дня!” (288) (выделено нами. — С.С., А.Ф.).

В ситуации всеобщей оглушенности и неразличимости “негромкому” поэту приходится довольствоваться “автокоммуникацией” — себя же слушать и себе же отвечать. “Что нужды до былых или будущих племен?//Я не для них бренчу

⁹ Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма... С. 254 — 255.

¹⁰ Ср., в несколько иной проекции: “Какой несчастный дар — воображение, слишком превышающее рассудок! Какой несчастный плод преждевременной опытности сердца, жадное счастья, но уже неспособное предаться одной постоянной страсти и теряющееся в толпе беспредельных желаний!” (Там же. С. 159). Об этой же “поспешности” воображения говорится и в “Бале”: “Так, не сочувствия прямого//Могуществом увлечена -//На грудь роскошную она//Звала счастливец молодого;//Он пересоздан был на миг//Ее живым воображеньем;//Ей своенравный зрелся лик,//Она ласкала с упоеньем//Одно видение свое.//И гасла вдруг мечта ее://Она вдалась в обман досадный,//Ее прельститель был смешон,//И среди толпы Лайсе холодной//Уж неприметен будет он” (191 — 192).

незвонкими струнами; // Я, не внимаемый, довольно награжден // За звуки звуками, а за мечты мечтами” (10); “Среди безжизненного сна, // Средь гробового хлада света, // Своею ласкою поэта // Ты, рифма! радуешь одна <...> Одна с божественным порывом // Миришь его твоим отзывом // И признаешь его мечты!” (303)¹¹. В этой ситуации подчеркнуто эстетизируется и сама “недостаточность” – залог непохожести Я: “Я думаю, что в произведениях поэзии, как в творениях природы, близ красоты должен быть непременно недостаток, ее оживляющий <...> Некоторые недостатки во всяком авторе необходимы для существования его в известном роде <...> Ежели их уничтожишь, уничтожишь и жизненную меру его произведений <...> Положим, что можно себя переделать; но в таком случае будешь другим существом <...>”¹².

Оборотной стороной такой “рефлексивности” является, однако, утрата поэтом чувства определенности и достоверности собственного своего бытия: “Меж нас не ведает поэт, // Его полет высок иль нет! // Сам судия и подсудимый, // Пусть молвит: песнопевца жар // Смешной недуг иль высший дар?” (302, 303). В этом случае *негромкость* голоса, отсутствие той силы слова, с помощью которой в прежние века поэт *властвовал народным произволом*, не может не расцениваться как действительная “убогость”. И “Недоносок” – ее эмблематическое изображение.

Промежуточное положение, занимаемое *бедным духом* в пространстве (и в космосе), мучительно и безвыходно, поскольку оно – следствие органической его ущербности. “И едва до

¹¹ В письме к Киреевскому (1832) Баратынский поставит современному человеку такой диагноз: “Эгоизм – наше законное божество <...> Человеку, не находящему ничего вовне себя для обожания, должно углубиться в себя” (*Татевский сборник С.А. Рачинского*. – СПб, 1899. С. 48). Ср. также, в другой плоскости, рецензию П.А. Вяземского на сборник сонетов А. Мицкевича 1827 г. (в которой, кстати, Баратынский упоминается): “...поэт носит свой мир с собою: мечтами своими населяет он пустыню, и, когда говорить ему не с кем, он говорит сам с собою <...> Проза должна более или менее говорить присутствующим; поэзия может говорить и отсутствующим <...> На поэзию есть эхо: где-нибудь и когда-нибудь оно откликнется на ее голос” (*Вяземский П.А. Эстетика и литературная критика*. М., 1984. С. 65).

¹² *Баратынский Е.А. Стихотворения. Письма...* С. 185.

облаков//Возлетев, паду, слабея.//Как мне быть? Я мал и плох..." (281). В одном из черновых вариантов (см.: 483) отличительная черта *ничтожного* духа – слепота: в противоположность духам-провидцам, жителям Эмпирея, он – “слепец” (здесь важно и буквальное, и метафорическое, метафизическое значение слепоты и зрячести). В основном тексте слепоты как таковой нет, но сам мир запечатлен в двух оптических состояниях, в равной степени ограничивающих видение. Он или освещен блещущим солнцем (ср. в другом месте: “Как ясен небосклон!//Своей лазурию живой//Слепит мне очи он <...> Под солнце самое взвился//И в яркой вышине//Незримый жавронок поет <...>” – 146), или поглощен грозной чернотой. Отсюда в итоге: “Мир я вижу, как во мгле...”.

Тем самым единственной способностью этого неполноценного духа оказывается *чувство бытия* (см.: 483). Гипертрофированно развитое, чувство это, однако, отнимает у “недоуха” устойчивый, свой облик, делая его целиком зависимым от окружающего. “Блещет солнце – радость мне!..//Мне свободно, мне легко,//И пою я птицей звонкой.//Но ненастье заревет <...> Дуновенье роковое//Бьет, крутит меня, как пух,//Мчит под небо громовое”. *Бедный дух*, полуослепленный и оглушенный (“Смутно слышу я порой...”, “Арф небесных отголосок//Слабо слышу...”), мечется – по воле рока – из стороны в сторону, принимая то одну, то другую форму. Поскольку же пространство “Недоноска” насыщено по преимуществу звуками, главное свойство этого странного духа можно было бы назвать акустической протейностью: “Бури грохот, бури свист!” → “Вопль унылый я подъямлю”; “Плач недужного младенца...” → “Слезы льются из очей...”.

Безымянный (!) дух, однако, не столько отзывается на голоса мира, сколько впитывает их в себя, превращается в их “отзвук” – и потому у него нет животворящей, одушевляющей силы, как нет и сил достичь заоблачного рая. Между тем *обширный гений* – такой, как Гете, действительно откликнувшийся на все “под солнцем живых”, – взлетает к Богу “легкой душой” (141) (ср., по контрасту, такие автохарактеристики Баратынского: “И, легкий дар мой удушая,// На грудь мне

дума роковая//Гробовой насыпью легла” (83); “Пусть в торжестве насмешливом своем//Ум бесполезный сердца трепет//Угомонит и тщетных жалоб в нем//Удушит запоздалый лепет...” – 299). Он все *отдышал*, выдохнул из себя, тогда как бледный *недо-дух* осужден вечно быть всего лишь *крылатым вздохом*, который “носится” *меж землей и небесами*, но так и не может “донести” себя до них.

В том же направлении изменяется тогда и взгляд на художническую свою “не-полно-ценность”: “Не только Гомеры, Шекспиры являют нам полный мир в своих творениях. Дарования односторонние обрекают других на изображение частностей. Произведение одного имеет нужду быть поясненным, пополненным произведением другого, и писатели сего рода только в своей совокупности доставляют нам то нравственное впечатление, которое производит один многообразный писатель”¹³.

Существование этой двойной оценочной перспективы делает понятным возникновение “пародии” на романтический “пророческий” текст: “Что за звуки? Мимоходом//Ты поешь перед народом,//Старец нищий и слепой!//И, как псов враждебных стая,//Чернь тебя обстала злая,//Издаваясь над тобой <...> (Это как бы воспроизведение традиционной антифезы *художник/толпа*. – С.С., А.Ф.) Бедный старец! слышу чувство//В сильной песне... Но искусство...//Старцев старше оно <...> Опрокинь же свой треножник!//Ты избранник, не художник! <...> Там, быть может, в горном клире,//Звучен будет голос твой!” (292, 293). *Звучность* (а с ней возможность быть услышанным и узнанным) обещаны “певцу” в качестве небесного воздаяния: только *там* “бытие” может быть преображено в соответствующий ему “голос”.

Отсюда рожденный отчаянием и смирением жест отречения от своего голоса – жест, в котором, впрочем, есть и надежда на иную, “молчаливую” встречу с *другим*: “Года волнения протекли,//И мне перо оставить можно.//Теперь я знаю

¹³ Баратынский Е.А. Разума великолепный пир. С. 107.

бытие.//Одно желание мое —//Покой, домашние отрады.//И, погружен в самом себе,//Смеюсь я людям и судьбе...” (337); “Ответа нет! Отвергнул струны я,//Да хрящ другой мне будет плодоносен!//И вот ему несет рука моя//Зародыши елей, дубов и сосен.//И пусть! Простяся с лирою моей,//Я верую: ее заменят эти,//Поэзии таинственных скорбей,//Могучие и сумрачные дети” (343) (отдельно отметим мотив *несения*). И это уже не просто предпочтение разговора поэтическому слову, но более радикальная смена “языка общения”, превращение слова в *труд бытия*, в немного вестника Я.

Та же тема звучит и в “Последнем поэте”. Референциальная неопределенность его заключительных строф служит еще одним симптомом всеобщей неразличимости и задает два возможных сюжета: героической, осененной высоким примером гибели поэта, и его “смущения”, отказа от своего художнического статуса. (Ср. “цитатную” картину: берег вольного моря, скала, “На ней певец, мятежной думы полн...”, *тень Сафо, песни волн* — “Там погребет питомец Аполлона//Свои мечты, свой бесполезный дар!”). И в следующей строфе: “Но в смущение приводит//Человека вал морской,//И от шумных вод отходит//Он с тоскующей душой” (276). Перед нами то ли композиция, напоминающая брейгелевское “Падение Икара”, то ли превращение *поэта в человека*). Но какую бы из этих “развязок” мы ни приняли за финальную, поэт Баратынского в любом случае оказывается *последним*: покидая пространство стихотворения, он навсегда уходит из *сумеречного* мира.

“ПИРОСКАФ” БАРАТЫНСКОГО КАК ИНТЕРТЕКСТ МАНДЕЛЬШТАМА

В статье “О собеседнике” Мандельштам полностью приводит известное стихотворение Баратынского “Мой дар убог и голос мой негромок”. Это стихотворение служит в статье примером “сообщительности”: “Мореплаватель в критическую минуту бросает в воды океана запечатанную бутылку с именем своим и описанием своей судьбы... Читая стихотворение Баратынского, я испытываю то же самое чувство, как если бы в мои руки попала такая бутылка”¹.

Тема предсмертного послания мореплавателя заставляет вспомнить другое стихотворение Баратынского – “Пироскаф”, где описывается морское путешествие из Марселя в Неаполь, совершенное поэтом на исходе жизни. Ю.Н. Чумаков отмечает, что событие смерти Баратынского стало финальным движением “Пироскафа”² и переформировало его композицию, ретроспективно внеся внутрь стихотворения точку, лежащую за его пределами. Отдаленность и внеположенность финала “Пироскафа” могла ощущаться Мандельштамом как “синхронизм” событий, соединенных по законам “исключительно внутренней связи”³.

¹ Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 146 – 147.

² Приведем цитату из статьи исследователя: «Необычная для Баратынского тональность “Пироскафа” объясняется предчувствием ожидавшей его в Италии смерти, на встречу которой он плыл. Плавание из времени в вечность как базовый мотив “Пироскафа” вносится в содержание стихотворения обращенным ходом реального события – смерти поэта, – преобразующего поэтическое событие силой глубинного смыслового противотечения. Соединение реального и поэтического начал, проведенное столь необычным способом в “Пироскафе”, превращает все стихотворение в великолепное подобие античному завершающему жесту». См.: Чумаков Ю.Н. Два фрагмента о сюжетной полифонии “Мозарта и Сальери”// Болдинские чтения. Горький, 1981. С. 39 – 40.

³ Идею синхронизма Мандельштам описывает в “Разговоре о Данте”: “Время есть содержание истории, понимаемой как единый синхронистический акт, и обратно: содержание есть совместное держание времени – сотоварищами, соискателями, сооткрывателями его”. – Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. 2. С. 234. В соответствии с идеей синхронизма связь между событиями осуществляется в “волновой процессуальности поэтического формообразования” (С. 237), следовательно, любая из возможных последовательно-стей событий может быть рассмотрена и учтена.

Нам бы хотелось остановиться на некоторых особенностях “Пироскафа”, которые нашли отражение у Мандельштама, — в таких его стихах, как “Еще далеко асфodelей...”, “Silentium”, “Концерт на вокзале”, “Кувшин”, “Тончарами велик остров синий...”, “Нереиды мои, нереиды...”, “Флейты греческой тэта и йота...” и пр.

“Пироскаф” включает в себе шесть шестистиший, которые можно разделить на две части, как 3 + 3. Первая часть начинается от первого лица множественного числа, “мы” соотносится с движением мощной машины в океане. Затем четкая соотнесенность с лицом исчезает:

Мчимся. Колеса могучей машины
Рожут волнистое лоно пучины.
Парус надулся. Берег исчез.
Наедине мы с морскими волнами;
Только что чайка вьется над нам
Белая, рея меж вод и небес.

Только вдали, океана жилища,
Чайке подобна, вод его птица,
Парус развев, как большое крыло,
С бурной стихией в томительном споре,
Лодка рыбацья качается в море;
С берегом набрежное скрылось, ушло!

Картина меняется благодаря перемене точки зрения: лирический герой бросает взгляд вдаль (“только вдали...”), и от “могучей машины” как бы отслаивается рыбацья лодка. Появление лодки создано сравнением крыла вьющейся за пироскафом чайки с парусом. Как и пироскаф, лодка имеет непосредственное отношение к состоянию лирического героя; маленький размер лодки и ее неустойчивость влечет по отношению к ней даже более личную интонацию, чем та, что сопутствует пироскафу, но общая торжественность тона все-таки не нарушается: уравнивает образы лодки и пироскафа то, что передвижение могучей машины переживается лириче-

ским героем словно изнутри, а хрупкая лодка воспринимается извне, “мы” исчезает, но не меняется на “я”. Тон высокой торжественности, взятый в первых строках, подчеркивает соотношенность парусов по размеру: первый парус — это парус “могучей машины”, второй (парус рыбацкой лодки) выглядит “как большое крыло” по сравнению с маленьким парусом — крылом чайки. Таким образом, пространство приобретает не только дальнюю перспективу (“Берег исчез”), но и дробящийся объем.

В первом стихе второй части множественное число первого лица меняется на единственное. Четвертая строфа, кроме того, содержит анафору:

Много земель я оставил за мною;
Вынес я *много* смятенной душою
Радостей ложных, истинных зол;
Много мятежных решил я вопросов,
Прежде чем руки марсельских матросов
Подняли якорь, надежды символ!*

Анафора скреплена повтором слова “много” в середине второго стиха. Идея множественности в лексическом значении и способ соединения двух посредством третьего напоминает “отслаивающийся”, раскладывающийся веером в первой части своеобразный “список кораблей”, скрепленный сравнением крыла с парусом.

Если в первой части исчезновение берега отменяло пространственный предел, то во второй части появление берега приобретает темпоральное значение, усиленное анафорой:

Завтра увижу я берег Ливурны,
Завтра увижу Элизий земной.

Статическое настоящее первой части, внутри которого возможна лишь последовательная перемена действий (“Парус

* Здесь и далее курсив наш. — Е.К.

надулся. Берег исчез”), противоположно темпоральной динамике второй части, развернутой в прямом и обратном направлениях. (“Много земель я оставил за мною” – “Завтра увижу я берег Ливурны”). Динамизм стиха усилен и за счет того, что вся вторая часть заключена между двумя антонимичными восклицаниями (“С берегом набережное скрылось, ушло!” и “Завтра увижу я башни Ливурны, // Завтра увижу Элизий земной!”). При этом последовательность путешествия (оставлены одни берега и открываются иные) получает некоторый возвращающий толчок из-за замкнутости восклицаний друг на друга. Легкая актуализация в последнем восклицании симметрично расположенного противоположного ему по смыслу другого восклицания оживляет подспудно присутствующую в стихотворении проблему возможности разного исхода пути. Решающей фразой этой темы стало событие смерти Баратынского, в самом же тексте стихотворения действуют силы, стремящиеся смягчить, усмирить темные предчувствия, которые тем не менее ощутимо явлены уже в первой строке (“Дикою, грозною ласкою полны”) и угадываются в напряженности внешне мягкого, “благого” выбора Фетиды, скрывающего за собой всю вогнутость океанской “лазоревой чаши”.

В стихотворении четко прослеживается вертикаль: “Вот над кормою стал капитан” – “Прежде чем руки марсельских матросов // Подняли якорь, надежды символ” – “Вижу Фетиду: мне жребий благой // Емлет она из лазоревой урны”. Жест Фетиды, вынимающей жребий, подобен жесту матросов, поднимающих якорь. Предметно-осязательное переживание тяжести поднимания чего-либо из океанской глубины в “Пиротескафе” отодвинуто сильным символическим значением этих жестов. “Вижу” в отношении Фетиды более подчеркивает вертикаль в стихе, нежели зримость этого образа, а в отношении якоря аллегорический смысл прямо назван: “якорь, надежды символ”. И все-таки ощущение тяжести возникает, но не в предметно-осязательном плане, а скорее в семантическом. Подобие жестов как бы накладывает их друг на друга, в результате чего “надежда” получает черты выбора жребия

и перестает существовать как простая аллегория *надежда* — *якорь*. Еще раз актуализированная моментом выбора жребия нота любого возможного исхода путешествия открывает в слове “надежда” возможность быть оправданной и не оправданной, тогда как в чистой аллегории надежда, скорее всего, ближе к слову “доверие”. “Могучая машина”, “рыбачья лодка” и парус-крыло тоже не сосуществуют как рядом присутствующие предметы, — соотнесенность их величин вееробразно связывает их, накладывает друг на друга и отяжеляет значение одиночества (и корабль, и лодка противостоят стихии в абсолютном одиночестве).

“Пироскаф” Баратынского входит в подтекст стихотворения Мандельштама “Еще далеко асфodelей...”. Само сочетание “еще далеко” перекликается со строчкой “Нужды нет, близко ль, далеко ль до берега!” из “Пироскафа” и связано в сознании Мандельштама с Баратынским: начало другого стихотворения Мандельштама “Еще далеко мне до патриарха” представляет собой цитату из “Еще как патриарх не древен я...” Баратынского.

Как и в “Пироскафе”, в стихотворении “Еще далеко асфodelей...” “нагнетается” настоящее время, внутри которого движение возможно лишь как последовательность сменяющих друг друга или одновременно происходящих событий (“Шуршит песок, кипит волна”, “Как быстро тучи пробегают”, “И хлопья черных роз летают”). Но грамматически нагнетаемое настоящее время выходит за пределы данного момента. Глаголы “доверяем”, “совершаем” имеют значение, в котором скрыт вневременной качественный оттенок, а шуршанье песка, кипенье волны, движение туч представляются вечно повторяющимися действиями неисчислимых субстанций. Их бесконечному движению соответствует и рифмический рисунок со все возвращающимся ударным “а” в разных глагольных рифмах (вступает — бывает, доверяем — совершаем, пробегают — летают).

Особая напряженность чувствуется, когда мерное настоящее вовлекает в свое течение, несмотря на темные предчувствия:

Зачем же лодке доверяем
Мы тяжесть урны гробовой
И праздник черных роз свершаем
Над аметистовой водой?

Отметим попутно, что предчувствиями об исходе путешествия наполнено стихотворения Баратынского “Княгине З.А. Волконской на отъезд ее в Италию”:

Где жизнь игрива и легка,
Там лучше ей, чего же боле?
Зачем же тяжкая тоска
Сжимает сердце поневоле?
.....
Но скорбный дух не уврачеван,
Душе стесненной *тяжело*,
И неутешно мы *рыдаем*.
Так, сердца нашего кумир,
Ее печально *провожаем*
Мы в лучший край и лучший мир.

Но настоящее время в “Меганоме” “перебивается” рефреном, завершающим вторую строфу и все стихотворение в целом:

Туда душа моя стремится,
За мыс туманный, Меганом,
И черный парус возвратится
Оттуда после похорон!

Завершающая интонация этих строк содержится и в восклицании (это единственное восклицательное предложение во всем стихотворении), и в реверсивной соотнесенности наречий “туда” – “оттуда”, и в слове “похорон”, конечность в семантике которого соответствует его месту в стихе. Трагический исход не только завершает стихотворение и вкраплен в середину, но и открыт в самых первых строках: “Еще далеко асфо-

делей...”; смерть неоднократно открыто названа (“в царстве мертвых...”, “птица смерти и рыданья”). Тем не менее мысль об обязательности траурного конца, темные предчувствия отсутствуют перед ощущением неизвестности. Смысл беспрестанно “скользит” от напряженности выбора до игры ожиданиями и воспоминаниями.

Цветовая палитра стихотворения тоже сложна и переменчива. Ассоциирующийся со смертью черный цвет называется многократно (“праздник черных роз”, “черный парус”, “хлопья черных роз”), по резкости и ясности ему может соответствовать здесь только аметистовый. Ясные и резкие черный и аметистовый противопоставлены туманным и “стускленным” цветам (“мыс туманный”, “неосвященную грядой”, “ветреной луной”). Две противоположные по резкости цветовые линии не образуют какофонических пересечений, цветовой ряд уравновешен такими обозначениями цветов, которые легко могут переходить от резкости к мягкости: “прозрачно-серая весна”, “загорелых рук”, “темным содроганьем”. Не образуют какофонических пересечений и противоположные звуковые ряды – резкое “рыданье”, с одной стороны, и “шуршанье”, – с другой. Они проникнуты общей динамикой, основанной на “эффекте разворачивания”:

И, птица смерти и рыданья, *И раскрывается с шуршаньем*
Влачится траурной каймой Печальный веер прошлых лет...
Огромный флаг воспоминанья...

Орнамент переплетений, созданный игрой временем, цветовой палитрой и звуковой гаммой стихотворения, делает возможным наполнение одних и тех же слов различным содержанием⁴. В стихотворении “Еще далеко асфоделей...” дважды появляется слово “песок”. В первом случае в стихе (“Шуршит

⁴ «В стихотворении “Возьми на радость...” слово “пчела” выбрало три разных тела». См.: *Тарановской К.Ф.* Пчелы и осы в поэзии Манделыштама: К вопросу о влиянии Вячеслава Иванова на Манделыштама // *To honor Roman Jakobson / Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday. The Hague-Paris Mouton, 1967. V. III. P. 1990 – 1993.*

песок, кипит волна”) это слово наполняется жизненной ясностью (“на самом деле”), во второй раз песок назван в конце стихотворения (“И раскрывается с шуршаньем//Печальный веер прошлых лет//Туда, где с темным содроганьем//В песок зарылся амулет”), семантические оттенки тяжести и неисчислимости из второй и третьей строф уже легли на слово, а “темное содроганье” и само действие (“В песок зарылся амулет”) придали ему уже прозвучавшее в стихотворении значение невольной вовлекаемости в движение туманного потустороннего мира. Семантическое поле слова “песок” углубилось почти до совмещения противоположностей, получило объем, вмещающий в себя и жизненную полноту, и смерть. Объемное семантическое поле, а не линейный ход от жизненной полноты к смерти в значении слова “песок” создается путем гармонизации контрастов: светлый пушкинский эпитет “печальный” и мягкость “шуршанья” позволяют противоположным семантическим единицам не сталкиваться, не замечать друг друга, а соприкасаться.

Стихотворение Баратынского “Пироскаф” входит в подтекст “Еще далеко асфоделей...” Мандельштама не только потому, что содержит сюжет плаванья к неизвестному, готовому обернуться смертью. И у Баратынского, и у Мандельштама сюжет “веерообразно” разворачивается. Сравнение паруса с крылом птицы, которое превращает “могучую машину” в “вереницу” кораблей, и перебирание на этом фоне событий прошлого (“Много земель я оставил за мною...”) в “Пироскафе” Баратынского соответствует у Мандельштама образу выющего-ся птицей флага. Противонаправленность движению лодки и, одновременно, нерасторгаемая связь с ней, вовлеченность флага в путь, уже пройденный лодкой и ставший для нее прошлым, позволяет Мандельштаму актуализировать временной оттенок этого движения и тем самым соединить его с образом раскрывающегося веера “прошлых лет”.

Океан, представленный в “Пироскафе” как лазоревая урна, из которой вынимается жребий, — это еще один важный для Мандельштама образ, повторенный многократно в его стихах. Вероятно, в этом образе Мандельштама привлекала

пластическая вогнутость, вмещающие свойства. В “Silentium” соединены две реминисценции из “Пироскафа”, дыхание моря (“Пенясь, глубоко вздохнул океан” у Баратынского) сливается в одном пластическом узоре с вмещающим изгибом лазоревого сосуда:

Спокойно дышат моря груди,
Но, как безумный, светел день,
И пены бледная сирень
В черно-лазореваем сосуде.

Кроме того, образ “лазоревой урны” давал возможность углубить семантический объем слова “лазурный”, которое, с одной стороны, традиционно обозначает в поэзии чистый и светлый цвет, с другой стороны, возможно, благодаря “Пироскафу”, способно открывать смыслы, связанные с непроявленной тяжестью предчувствий, с медленным выниманием из урны жребия. Приведем отрывок из раннего стихотворения Мандельштама:

Медленно урна пустая,
Вращаясь над тусклой поляной,
Сеет, надменно мерца,
Туманы в лазури ледяной.

Тонет, чарует и манит –
Непонят, невынут, нетронут –
Жребий – и небо обманет,
И взоры в возможном потонут.

Образ моря как вмещающего сосуда, как сферической вогнутости повторяется и в более поздних стихах Мандельштама, сочетаясь со звуковыми темами. “Рыданье аонид” из стихотворения “Я слово позабыл, что я хотел сказать...” является одной из звуковых границ этой темы. А. Кушнер указал на связь этого словосочетания со строками Баратынского:

И тихий гроб твой посетит,
И над умолкшей Аонидой,
Рыдая, пепел твой почтит
Нелицемерной панхидой.
(“Когда твой голос, о Поэт...”)⁵

В стихах Мандельштама в этот ряд входят “птица смерти и рыданья” в “Еще далеко асфоделей...”, “пенье аонид” в “Концерте на вокзале”, “Нереиды мои, нереиды, // Вам рыданье — еда и питье” и пр. Перечисленные стихотворения связаны и с “Пироскафом”. В “Концерте на вокзале” косвенно отсылались следующие строки из “Пироскафа”:

*Визгнул свисток его, братствуя с паром
Ветру наш парус раздался недаром:
.....
Мчимся, колеса могучей машины
Роят волнистое лоно пучины.*

Само движение “могучей машины” и неожиданный для поэзии XIX в. звук, свисток капитана, повторены в звуковом движении у Мандельштама:

*И снова, паровозными свистками
Разорванный, скрипичный воздух слит.*

Сферический образ (“вокзала шар стеклянный”), слегка напоминающий “лазоровую урну”, также обнаруживается в “Концерте на вокзале”.

Стихотворение “Нереиды мои, нереиды...” образует один цикл со стихотворениями “Кувшин”, “Гончарами велик остров синий...”, “Флейты греческой тэта и йота...”. В этом цикле соединены морская, гончарная и звуковая темы⁶. Глагол

⁵ Кушнер А. Аполлон в снегу. Л., 1991. С. 98.

⁶ См.: Павлов М.С. О. Мандельштам: Цикл о воронежской жажде // Мандельштам и античность. М., 1995. С. 171 – 188.

“эмлет”, который занимает в “Пироскафе” семантически сильную позицию, Мандельштам использует для обозначения момента рождения звука:

А флейтист не узнает покоя;
Ему кажется, что он один,
Что когда-то он море родное
Из сиреневых вылепил глин...

Звонким шепотом честолюбивых,
Вспоминающих шепотом губ
Он торопится быть бережливым,
Эмлет звуки – опрыт и скуп.

В смысловую ткань перечисленных стихотворений Мандельштама входят не только более или менее явные отсылки к стихам Баратынского, но и сам образ его поэзии. Очевидно, что стихотворение “Еще далеко асфodelей...” создано на таком языке, который не похож на язык Баратынского, а напоминает пушкинско-батушковский. “Легкий круг”, “гробовая урна”, “прозрачная весна”, переплетения рук, выщояся кайма являются приметамй легкой поэзии⁷, даже слово “асфodelей” не утрудняет стих, а дает ему яркую, иноязычную “прививку”⁸. Язык Баратынского, напротив, утруднен и шероховат, размер “Пироскафа” тяжел, стих разделен глубокими паузами, синтаксические конструкции осложнены и инверсированы (“Только вдали, океана жилица, // Чайке подобна, вод его птица...”). Несмотря на то, что Мандельштам использует многие приемы аполлонической, батушковско-пушкинской легкой поэзии, внутри его стиха есть и противоположное стремление к разрушению этого языка, как есть оно в стихе с жестко разрушенной пушкинской цитатой “Весь день твержу:

⁷ См.: Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 19 – 51.

⁸ Роль “чужеземной прививки” в стихах Мандельштама подробно рассмотрена Ю.Н. Тыняновым. См.: Тынянов Ю.Н. Из статьи “Промежуток” // Мандельштам О.Э. Собр. произв.: Стихотворения. М., 1992. С. 393.

печаль моя жирна". Не нарушая гармонии на ритмическом, синтаксическом уровнях, Мандельштам утрудняет стих лексически. В словаре Мандельштама содержится целый пласт "тяжелой", "хтонической" лексики. В "Меганоме" это "тяжесть", "темное содроганье", в "Концерте на вокзале" — "запах роз в гниющих парниках", в воронежском цикле такие, например, строки: "Неизваянная, без отчета, // Зрела, маялась, шла через рвы...".

Отяжеляет стих Мандельштама и способ максимального углубления семантики слова, и аллюзивная структура, но аполлоническая, гармонизирующая струя является не менее сильной; они обе "не сосуществуют, не исключают друг друга, но соприкасаются во встрече-расставании"⁹.

⁹ Цитата из статьи Б.М. Гаспарова "О функции подтекста в поэтическом тексте". Б.М. Гаспаров, анализируя "Концерт на вокзале", говорит о соотношении двух прототипических образных концепций, связанных с "музыкой" и "железным миром". См.: *Гаспаров Б.М. Литературные лейтмотивы*. М., 1994. С. 168.

МОТИВ ИЗМЕНЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЛИМОНОВА

Эдуард Лимонов дебютировал в прозе романом “Это я – Эдичка”¹. В конструкции заглавного героя кроме мировоззренческих факторов основную роль играет пространство духа и глубина внутренних переживаний. Среди мотивов эмоциональной сферы в произведении Лимонова главное место занимает мотив измены, который широко представлен в главах “Я – басбой”, “Там, где она делала любовь”, “Новая Елена”. Он разрушает у героя философию смысла жизни и систему ценностей, рождает дилемму в сознании сущности человеческой экзистенции.

Измена как проблема является объектом исследования философской антропологии (философии человека) – онтологии и метафизики, этики, аксиологии, а также теологии и психологии. В литературном творчестве она является формально-содержательным компонентом, соотносясь с миром авторских мыслей и чувств и позволяя выявить смысловое наполнение текста. Благодаря своей универсальности и повторяемости измена принадлежит к так называемым вечным темам, таким как добро, правда, красота, смерть, совесть, страх, любовь, которые входят в духовный опыт культуры человечества. С категорией измены неразрывно связаны понятия верности и ревности.

Описание, анализ и интерпретация мотива измены в произведениях Лимонова невозможны без определения сущности и характера изображаемой в его текстах любви. Таким образом, нам необходимо обратиться к философской антропологии и к концепциям человека.

¹ Лимонов Эд. Это я – Эдичка. Роман. – Нью-Йорк: Index Publishers, 1979. Русск. изд.: Лимонов Эд. Это я – Эдичка. М., 1991. Текст романа цитирую по московскому изданию, в скобках указываю страницу.

В семантическом богатстве категории любви как обращения чувства и воли на другую личность нас интересует любовь, которая включает в себя стремление к постоянству, оформляющееся в этическом требовании верности. Как пишет С. Аверинцев, — «Любовь возникает как самое свободное и постольку “непредсказуемое” выражение глубин личности; ее нельзя принудительно ни вызвать, ни преодолеть. Возможность и сложность явления любви определяется тем, что в нем, как в фокусе, пересекаются противоположности биологического и духовного, личностного и социального, интимного и общезначимого»².

Терминология, охватывающая различные типы любви, восходит к античности. Из древнегреческого языка происходят термины “эрос”, “филия”, “агапе”, из латыни “амор” и “каритас”³. Пользуясь этими и другими терминами, ученые предлагают различные типологии. Американский исследователь Ролло Мэй⁴ представляет следующую типологию любви, функционирующей в современной культуре:

- 1) *секс*, понимаемый как реализация полового влечения, вождения, либидо;
- 2) *эрос*, сориентированный на прореакцию;
- 3) *филия*, означающая дружбу;
- 4) *агапе* или *каритас* — как высшая любовь человека к человеку.

Первые из них обозначают любовь сексуальную, последнее — асексуальную. Протестантский теолог Андерс Нюгрен эрос определяет как любовь центростремительную, агапе — центробежную⁵.

Среди терминов, характеризующих любовь, имеются латинские названия: *amor benevolentiae* и *amor concupiscentiae*. Под первым из них понимается любовь дружественная, добро-

² Аверинцев С.С. Любовь // Философский энциклопедический словарь. М., 1989. С. 327.

³ О терминах в античных и других языках см.: Pieper J. *Über die Liebe*.— München, 1972. Польшк. изд.: Pieper J. *O miłości*. Warszawa, 1993.

⁴ May Rollo. *Love and Will*. N.Y., 1969.

⁵ Nygren A. *Eros und Agape*...

желательная, под вторым — страстная, похотливая. У современного американского исследователя К. Льюиса им соответствуют термины: *gift-love* — “любовь-дар” и *need-love*, которая предъявляет требования, вожделяет⁶.

Рефлексия над понятием любви начинается в греческой мысли, откуда идут две линии — от Аристотеля и от Платона. В более поздних концепциях любви будет использована также этическая позиция, которая нашла свое отражение в гедонизме, эпикуреизме. Гедонизм утверждает наслаждение как высшее благо и критерий человеческого поведения. В тесной связи с ним находится эвдемонизм, согласно которому счастье является высшей целью человеческой жизни.

В истории человеческой мысли любовь рассматривалась с различных позиций. Среди них был рационализм (в особенности кантианство), биологический витализм (Ницше), фрейдизм, марксизм, экзистенциализм (Сартр), феноменология, персонализм (Шеллер), интерперсонализм. В контексте творчества Лимонова особенно интересными и полезными будут для нас концепции Фрейда и Сартра.

Для психоанализа Фрейда основное значение имеет крайняя биологизация человеческого существования: половое влечение, либидо сексуалис (*libido sexualis*) накладывает отпечаток на всю жизнь человека. Индивид рассматривается Фрейдом исключительно через призму бессознательного полового влечения, а не со стороны характерного для *homo sapiens* сознания. Фрейд деифицирует сексуальное влечение, считает его единственной психической силой человека, что приводит к пансексуализму и апологии чувственной половой любви. В философской антропологии Фрейда половая страсть, сексуальная obsессия, извращенные формы сексуальной жизни абсолютизируются, тем не менее некоторые исследователи считают, что характерное для его учения преувеличение роли сексуальных влечений в психической жизни человека стало одним из главных источников призывов к “раскрепощению чувственности”⁷.

⁶ Lewis G.S. *Cztery milosci*. Warszawa, 1974.

⁷ Руткевич А. От Фрейда к Хайдеггеру. М., 1985. С. 15.

Ж.П. Сартр, представитель атеистического экзистенциализма, не верит в любовь. В его антропологии нет места для настоящей коэкзистенции, интересубъективности, возможны лишь извращения в сексуальной любви. Для описания межличностных отношений Сартр использовал такие идеи, как “садизм”, “мазохизм”, но отбросил фрейдовскую бессознательную мотивацию действий. В своем трактате “Бытие и ничто”⁸, в котором анализируются формы проявления бытия в человеческой реальности, Сартр различает “бытие-в-себе”, “бытие-для-себя” и “бытие-для-другого”. Эта последняя форма обнаруживает фундаментальную конфликтность межличностных отношений, в результате которых отношение к другому превращается в борьбу за признание свободы личности в глазах другого. Объектом размышлений Сартра становится человек изолированный, одинокий, хотя и пользующийся абсолютной свободой. Для реляции человек – человек характерен постоянный конфликт и перспектива ненависти. На языке Сартра другой человек появляется как “взгляд”, который всегда является ненавистным, овладевающим. Это род империализма – желание обладать другим как предметом, лишенным свободы. В своем эссе о теории эмоций Сартр показывает, что каждый человек для другого является чужим и угрожает его экзистенции⁹.

Этот ненавистный “взгляд другого” в антропологии Сартра отличается коренным образом от позиции интерперсонализма, который отношение Я и Ты представляет в оптике любви¹⁰. Для интерперсоналистов неприемлема позиция Сартра, который останавливался на одних отрицательных межчеловеческих ценностях. Современный известный метафизик любви, Недонсель, наоборот, смотрит на человека иначе, верит в него, в положительную сторону его природы.

Хотя имеются различные определения любви, выделяются разные ее виды, однако во всех дефинициях и реали-

⁸ Sartre J.P. L'etre et neant. Paris, 1943.

⁹ Sartre J.P. Esquisse d' une theorie des emotions.

¹⁰ См.: Bukowski K. Obliza milosci: Szkice z dziejow milosci w nurcie augustianskim. – Krakow, 1994. S. 215.

зациях любви всегда повторяется один элемент: стремление к соединению. В древнейших системах философии в любви усматривали космическую силу, подобную силе тяготения. Как пишет Недонсель, любовь не призвана для одиночества, она всегда жаждет максимума взаимности¹¹. Для французского философа любовь является волей промоции (*volonte de promotion*): Я, которое любит, жаждет прежде всего существования Ты; кроме того, желает автономного развития Ты; хочет, однако, чтобы это автономное развитие — насколько это возможно — гармонизировало с ценностью, какую Я предусматривает для того Ты¹².

Метафизике любви посвящены работы Дитриха фон Гильдебранда¹³. Основной его тезис гласит, что любовь является ответом на духовные ценности: это желание соединения (*intentio unionis*) и доброжелательности (*intentio benevolente*). Они имеют бескорыстный характер и сопровождаются потребностью отдать себя, слиться с другим, благодаря чему любовь — это объединяющая сила — *virtus unitiva*. В результате ее воздействия, путешествия Я к Ты, возникает Мы. Это Мы в любви отличается от других Мы, его сущность является специфической и оригинальной: ни один опыт не позволяет так ясно понять примирения единства и множества в духовной жизни¹⁴.

Герой произведения Лимонова “Это я — Эдичка” не может найти себя в новой американской действительности. Он покинул свой космос, механизмы которого знал и которыми овладел; он потерял объект своей любви и в одиночестве оказался в ситуации отчуждения. Оставленный женой, он переживает чувство экзистенциальной пустоты и начинает искать свое место в отброшенном его мире хаоса¹⁵.

¹¹ *Nedoncelle M. Vers une philosophie de l' amour et de la personne.* Paris, 1957. Польск. изд: *Wartosc milosci i przyjazni.* Krakow, 1993. S. 42.

¹² *Ibid.* S. 31.

¹³ *Hildebrand von D. Das Wesen der Liebe.* Regensburg; Stuttgart, 1971.

¹⁴ *Nedoncelle M. Ibid.* S. 52.

¹⁵ См. об этом: *Suchanek L. Eduard Limonow: Bohater jako rozbitek zyciowy, “nieudacznik”, “loser” // Pisarze nowi, zapomniani i odkrywani na nowo / Pod red. P. Fasta i A. Skotnickiej-Maj. Katowice, 1996. S. 162 – 169.*

Идиллическую картину своих отношений с Еленой Лимонов изобразил в написанном еще до эмиграции фантастическом произведении “Мы, национальный герой”¹⁶. Герой произведения и Елена Прекрасная образуют здесь абсолютное единство и принимаются как образцовые представители русскости.

В романе “Это я – Эдичка” Елена, любящая и верная жена, появляется в ретроспективных информациях о Москве и Вене: “Тогда я верил своей жене, а она еще любила меня, и я был совершенно спокоен”, – вспоминает Эдичка (31).

Специалисты по этике и моралисты обещают внимание на опасности, угрожающие любви. К ним принадлежат равнодушные, эгоизм и эгоцентризм. Все эти принципы жизненной ориентации основываются на мотивах себялюбия и своекорыстия. В таком случае все цели сосредоточиваются на самом себе, главным становится забота о своем я, даже ценой блага других. Индивид ориентируется на самые низкие ценности – гедонистические и витальные, ему недоступны ценности душевные¹⁷.

Гильдебранд вводит категорию безответственного человека, который не знает постоянных уз: в его жизни существенным является исключительно настоящее, он не обращает внимания на ценность и значение происходящего. Такой индивид, лишенный морального сознания, не подчиняется критериям добра и зла, источником его выбора являются натуральные наклонности. Ему угрожает опасность, что он обречен на измену¹⁸.

С любовью непосредственно связана верность – одна из этических категорий, формирующих моральную жизнь, источником которой является открытие Ты. “Позиция верности, – пишет Д. фон Гильдебранд, – является условием душевного развития личности”¹⁹. Специалисты по этике утвер-

¹⁶ Текст появился в антологии Шемякина “Аполлон 77”. Париж, 1977.

¹⁷ Tischner J. Etyka wartosci i nadziti // Wobec wartosci. Poznan, 1982. S. 68 – 71.

¹⁸ Hildebrand von D. Sittliche Grundhaltungen. Regensburg, 1969. Цит. по польск. изд.: Fundamentalne postawy moralne // Wobec wartosci. Poznan, 1982. С. 21 – 22.

¹⁹ Ibid. S. 24.

ждают, что без верности нет этической жизни и морального развития. Но исследователи замечают также, что есть люди, которым верность кажется лишь мещанской добродетелью, результатом воспитания.

Высшим проявлением неверности считается измена. Неверность, в том числе и супружеская, — это эффект упущения или появления новой симпатии по отношению к другому индивиду. Одной из причин измены являются страсти, основанные на эгоизме низкие эмоции, которые ведут к извращению любви. Среди различных форм такого извращения находится разврат, разнузданность. В результате тотальной моральной испорченности, — пишет Д. Гильдебранд, — замолкает сердце, которое для этого исследователя является синонимом любви²⁰.

В своей книге Лимонов изображает анатомию измены и процесс распада семьи. Показывает все их стадии, с этапа предчувствия неверности, через удручающие мысли об изменяющей Елене, все более редкие соития и объявление жены, что у нее есть любовник и она хочет расстаться с мужем — вплоть до полного разрыва и ухода супруги. “Трещала семья, в муках умирала любовь, которую я считал Великой”, — говорит герой романа (34). В другом месте он отмечает, что ночами, лежа рядом, они были чужие люди, соседи.

Эдичка попадает в новый мир, который будет для него страшен. О его нежелании попасть в мир без любви свидетельствуют слова: “...спи, с кем хочешь, я люблю тебя дико, мне лишь бы жить вместе с тобой и заботиться о тебе” (56).

Лимонов представляет реакции Эдички на измену Елены: неотвязные думы о любимой, боль, ненависть, мастурбации на ее темы, мечты изнасиловать и даже убить изменницу. Эмоциональное отношение героя к Елене автор характеризует при помощи словаря своего главного персонажа: раньше он называл ее Лена, Ленка, Мусечка, сестричка, после измены она — паршивая русская девка, сволочь, стерва, эгоистка, га-

²⁰ *Hildebrand von D. Über das Herz: Zur menschlichen und gottmenschlichen Affektivität. Regensburg, 1967.* Польск. изд.: *Hildebrand von D. Serce: Rozważania o uczuciowości ludzkiej i uczuciowości Boga-Człowieka. Poznań, 1987. S. 84.*

дина, животное. Она неразумная, злая и несчастная, неисправимая и эксцентрическая, Настасья Филипповна.

Для Елены, как и для многих других эмигрантов, Америка оказывается обетованной землей, где она сможет реализовать себя. Елена создала схему своей жизни, в которой Эдичка был только одним этапом. Очертя голову, без рассуждений бросилась в само пекло жизни. Окунувшись в нью-йоркскую жизнь, Елена констатировала, что Эдичка – это не жизнь в ее понимании, не о такой она мечтала. Эдичка отмечает: “Я был недвижимым, по ее мнению, предметом. Она считала, что убогая квартирка на Лексенгтон – это я. Она хотела жить. И первое, что она понимала, – это жизнь физическая, материальная” (166).

Настоящий облик Елены предстанет перед Эдичкой позже, когда их брачный союз будет расторгнут. Когда придет отрезвление, Эдичка поймет, что Елене “о любви – Божеском даре человеку – никто не сказал” (309). Это печальное заключение об обожаемой женщине, сравниваемой со сказочным идеальным воображением женственности – Еленой Прекрасной и славящейся красотой в петербургских салонах Натали Гончаровой, женой Пушкина.

Ее житейская программа была убогой, она хотела наслаждений, желала лишь участвовать в забавах этого мира. Тщеславная Елена, любовница роскошной жизни, полюбила жизнь в комфорте, без забот и хлопот: “...ей было наплевать на все ценности цивилизации, истории, религии, морали, она была с ними мало знакома” (166). Гедонистические ценности Елена предпочитает другим, недоступным ей, она представляет ориентацию примитивно дионисийскую, рассчитанную на удовольствия и приятные впечатления. Такую возможность давал мир богатых, мир богемы, фотографов, моделей, в котором стала вращаться Елена – Эдичке он был недоступен, но мог увести от него Елену.

Это мир разврата, сексуальных парти, голого секса, лесбиянок, жизни втроем, мазохизма и его орудий, сексуальных принадлежностей, наркотиков. Елене все это было любопытно: “она старалась быть похожей на сексуальных киногеро-

инь” (162), “ей хотелось быть на уровне сексуальных фильмов, которые она видела” (155). Американским знакомым эта русская девушка казалась “крейзи”, их удивляло ее нерасчетливое поведение, незабота о будущем. Эдик подчеркивает ее стремление к деструкции: она все разрушала, ничего не построила.

В произведении Лимонова показаны три облика Елены: любящая и верная жена, желающая наслаждений женщина, попавшая в привлекательный мир развлечений и сексуальной свободы, и одинокое, несчастное существо, принятое этим миром только в одном, сексуальном плане, а потом, в самом деле, отброшенное им. Это последнее ее воплощение представлено в заключительной главе романа: “Новая Елена”. Эдичка так ее характеризует: “Она и любви не знает. Не знает, что можно кого-то любить, жалеть, спасти, из тюрьмы вырывать, из больницы, по голове погладить, горло в шарф укутать, или, как в евангелии, — ноги вымыть и волосами своими высушить” (309). Елене доступна лишь скотская любовь, но “может, ей еще повезет, и она полюбит. И будет ей тяжело и прекрасно” (309).

Книга Лимонова, замечает А. Биндер, рассказывает об общечеловеческой боязни остаться одиноким — ведь без любви нельзя существовать²¹. Одна из экзистенциальных концепций человека провозглашает: “Существовать — значит участвовать. Люблю, следовательно существую. Это главный постулат человеческого существования”²². В натуре человека среди психических потребностей находятся потребности принадлежать и действовать, которые особенным образом осуществляются в семье, — отсюда человек является существом семейным, *familiaris*²³. Необходимость межличностных отношений человека, являющегося общественным индивидом, подчеркивают представители диалогического персонализма, в том чис-

²¹ А. Биндер. Крик одиночества // Двадцать два. Тель-Авив, 1979. № 8. С. 195.

²² Hildebrand von D. Sittliche Grundhaltungen. Ibid. S. 19.

²³ Szewczyk W. Kim jest człowiek? Zarys antropologii filozoficznej. Tarnow, 1993.

ле и Мартин Бубер, автор концепции бытия как диалога, согласно которой жизнь Я без реляции к Ты — невозможна²⁴.

Уход жены герой книги принимает как личную трагедию. К хаосу внешнего мира присоединяется хаос душевный: Эдичка — это не только *ens sociale* (общественный индивид), но также *ens amans* (любящий индивид).

Разрыв брачного союза не вызвал у Елены душевного разлада, не оказался моральной проблемой, но для Эдички он стал поражением, тем более горестным, что оказался первым в жизни и со стороны любимого человека: “Пуст сделался мир без любви” (107), появились слезы, униженное честолюбие, неудовлетворительный до головокружения секс. Как замечает А. Шукман, из-за денди, нигилиста и сексуального экспериментатора проглядывает впечатлительный и обиженный Эдик Лимонов, который верит, что любовь — самая великая ценность в мире²⁵.

В типологии любви появляется термин *amor sensitivus*, в новых исследованиях чаще употребляются “секс”, “чистый секс”. Чувственная любовь — это одна из форм любви вообще, в ней всегда отражается сексуальный аспект, хотя с другой стороны, может существовать половой акт без любви²⁶. Недонсель считает *amor sensitivus* незрелой формой любви, которая сводится лишь к эмоциональному волнению: она исключает возможность психологических и метафизических исканий, которые возможны в любви²⁷. Как замечает И. Пипер, секс — это соединение без любви, сексуальная встреча представляет собой поиски чего-то неопределенного, предметного, а не другой личности: “*coitus* без коэксистенции — это дьявольское дело”²⁸. Психологи, которые рассматривают любовь как проявление психической жизни

²⁴ *Buber M.* Ich und Du. Köln, 1966. Польск. изд.: *Buber M.* Ja i Ty: Wybor pism filozoficznych. Warszawa, 1992.

²⁵ *Shukman A.* Taboos, Splits and Signifiers: Limonov's Eto ya — Edichka // *Essay in Poetics*, 1983. № VIII. P. 1 — 18.

²⁶ *Pieper J.* O miłości. Ibid. S. 119.

²⁷ *Nedoncelle M.* 85. Ibid. S. 85

²⁸ *Pieper J.* O miłości. Ibid. S. 141.

человека, склонны рассматривать чистый сексуализм как отклонение от норм.

В философских и психологических исследованиях, посвященных проблеме секса, указывается на тот факт, что половой акт является актом познания и самосознания. Глубина переживания позволяет понять, как сильно человек связан с другим человеком. Случается, что сексуальный акт становится формой преодоления одиночества. Иногда он становится формой возмездия за неудавшуюся любовь²⁹. Описывая чистый сексуализм, некоторые врачи говорят о тенденции к самоистреблению³⁰. Теологи усматривают в нем деструктивную силу, которая лишает человеческих черт³¹.

Л. Корнилова правильно замечает, что в произведении Лимонова средством описания страданий одинокой души стал секс³². Это он сильнее, чем что-нибудь другое, бросается в глаза в восприятии текста: одних привлекает и восхищает, других отталкивает. Лимонов рассказывает о вещах, о которых в интеллигентном обществе помалкивают, — пишет О. Кустарев³³. Авторы, пишущие о Лимонове, или считают, что он эпатирует скандальной эротико-сексуальной тематикой, или стараются найти обоснование — идейное, философское, психологическое, художественное — для изображаемых сцен из интимной биографии героя.

Книга с не встречаемой до сих пор в русской литературе откровенностью рассказывает о скрытых человеческих переживаниях, о сексуальных ощущениях и эротических приключениях Эдички, о его связях с женщинами и мужчинами, которые, однако, не в состоянии удовлетворить мечты о великой любви. Они представляли собой лишь заменитель, суррогат любви. Это были кратковременные связи, которых Эдичка не хотел продлевать — они не доставляли разочарования, конча-

²⁹ *Golaszewska M.* Imoina milosci: Nowozytna mysl o zyciu erotycznym. Krakow. 1992. S. 15.

³⁰ *Pieper J.* O milosci. S.142.

³¹ *Barth K.* Kirchliche Dogmatik. Zurich, 1951. T. III, ч. 4.

³² *Корнилова Л.* Последний романтик Эдичка // Ковчег, 1980. № 5. С. 91.

³³ *Кустарев О.* Эдуард, Эдик, Эдичка // Двадцать два. Тель-Авив. 1979. № 8. С. 191.

лись без претензий, не вызывали тоски. У эротических партнеров Эдички была одна общая черта: аналогично ему, они были неудачниками, людьми, которые потерпели поражение, стали жертвами города-молоха.

Шокирует откровенность, с какой герой произведения рассказывает о своих эротических переживаниях – гетеросексуальных, гомосексуальных, автоэротических. Писатель со всеми подробностями изображает сексуальные связи героя, половые извращения и отклонения – мужской и женский гомосексуализм, бисексуализм, мастурбацию, фетишизм, трансвестизм, самовлюбленность (нарциссизм), эксгибиционизм. Лимонов пишет без автоцензуры, без ложной стыдливости, но, как подчеркивает Л. Корнилова, он “нигде не соскользнул в пошлости или порнографию”³⁴.

Эдичка гедонистические ценности предпочитает другим, которые ему недоступны. Будучи способным к рефлексии над миром, он акцентирует фаталистическую экзистенцию, бессильную по отношению к внутренним обстоятельствам. За свою судьбу он обвиняет не себя, а других: общественный уклад, систему и вероломную жену.

Предпринимая попытку вырваться из сложившейся ситуации, Эдичка одобряет экзистенцию, философские основы которой составляет ложное понятие о свободе – свободе необузданной, построенной на непротивлении. Он ее строит в одном только плане – эротическом, ему недоступны высшие ценности – этические, эстетические, религиозные; в его картине мира им нет места. Мироззрение Эдички – это противоположность феноменологической концепции М. Шелера, согласно которой человек является носителем ценностей, которые постигаются благодаря любви, направленной на личность. У немецкого философа любовь понимается как встреча и соучастие в жизни другого, не может она нарушать экзистенции другой личности³⁵. Для Эдички личность не составляет объекта и цели: все его эротические партнеры трактуются пред-

³⁴ Корнилова Л. Указ. соч. С. 91.

³⁵ См. об этом: *Современная западная философия: Словарь*. М., 1991. С. 376 – 377.

метно. Человек редуцируется у него к одному аспекту и трактуется инструментально. Все лица, связанные с Эдичкой, пригодны лишь в сфере эротики. Даже любимая Елена – это, как пишет И. Синявин, – лишь “ходячий фаллический фе-тиш, гигантски расросшиеся гениталии”³⁶.

То, как Лимонов принял измену и уход жены, позволяют понять слова О. Дарка: “Гомосексуализм для него – это еще месть. За ушедшую, а, по Лимонову, уведенную тем самым прекрасным, залитым солнцем и в падающих райских яблочках миром жену <...> И поэтому Лимонов время от времени становится женщиной, этой самой вероломной, кокетливой, сексуально озабоченной Еленой, заменяет ее, воспроизводит в себе, собой, чем-то пародируя, демонстрируя ей, что она, в принципе, заменима и заменима им, что он – самодостаточен”³⁷.

Во втором произведении Лимонова, “Дневник неудачника”³⁸, Елена упоминается несколько раз: “Красивая была очень – это честолюбию моему гигантскому льстило, – да, но не это главным было. Она, оказывается, в любовь мою годилась” (123).

После разрыва Эдичку и Елену втянул водоворот жизни, мир развлечений большого города. Предаваясь развлечениям, герой книги долго не может примириться с фактом, что Елена уже не принадлежит ему. Через два года, однако, зажили раны брошенного мужа, Ленка стала лишь “историческим экспонатом”. Тем не менее каждая встреча с нею, с этим “источающим яд сексом, кошмаром секса” (196) вызывает сильный приток чувств и вожделение, с которыми трудно совладать. В “Дневнике неудачника” Эдик записал: “Елена чуть постарела, ужасающе худа, скелетик, но злодейски красива – крошечные мешочки груди дико непристойны, узкие неправ-

³⁶ Синявин И. Купите Эдичку // *Russica* – 81. С. 260.

³⁷ Дарк О. Три лика русской эротики // Стрелец. 1991. № 3. С. 227.

³⁸ Лимонов Э. Дневник неудачника, или Секретная тетрадь: Роман. Нью-Йорк: Index Publishers, 1982. Русск. изд.: Лимонов Э. Дневник неудачника, или Секретная тетрадь: Роман. М., 1991. Текст романа цитирую по этому изданию, в скобках указываю страницу.

доподобию плечики, паучьи руки, шея, лицо – все горело под моими руками” (196). В другом месте его дневника читаем: “Жена моя последняя – Ленка, была, мне думается, блядь по натуре. Но что-то такое в ней было неуловимое, что именно меня счастливым делало. Может, как раз то, что она была блядь. Я ведь тоже блядь по натуре” (123).

В рассказах Лимонова среди портретов женщин, с которыми был связан герой, известный нам по названным выше американским произведениям³⁹, также появляется Елена. Фрагмент рассказа “Великая мать любви”⁴⁰ позволяет герою лучше понять, кем была его мифическая Елена: “За июнь месяц, прожитый с нею в Париже, я успел выяснить о ее характере больше, чем за несколько лет нашей совместной жизни в Москве и Нью-Йорке. Она оказалась показушницей пар экселянс” (149). Он убеждается в том, что Елена хотела прожить с блеском еще одно приключение: “...она вдруг опять пошатнулась в мою сторону, потому что ей показалось, что я начал соответствовать ее стандартам” (149). Однако попытка опять организовать пару не удалась. Эдик говорит обожаемой им раньше Елене: “Любовь – не твоя страсть. Твоя страсть страх. Боязнь жизни, потому что ты всегда стремилась спрятаться от жизни за мужскую спину, в теплое, красивое стойло” (151). Перед глазами Эдички предстает настоящий образ Елены: тщеславной, эгоистической, поверхностной, не способной на глубокое чувство, чужой. От обожания Эдичка переходит к равнодушию, его позиция становится даже мизогинической, что уже неоднократно отражалось в произведениях Лимонова на эротические темы.

Произведения, о которых шла речь, – это литературные тексты, основным признаком которых является вымысел. Однако их выразительной чертой является автобиографизм, а изображенные в них герои имеют своих прототипов. Как ав-

³⁹ К так называемой американской трилогии принадлежит также “Палач” (Лимонов Э. Палач: Роман. Иерусалим: Chameleon Publishers, 1986), герою которого, Оскару, тоже изменила любимая – Наташа.

⁴⁰ Лимонов Э. Смерть современных героев. М., 1993. Текст рассказа цитирую по этому изданию, в скобках указываю страницу.

тобиографическое произведение, построенное на документальных фактах, приняла роман “Это я – Эдичка” Елена Шапова. В своем тоже автобиографическом тексте “Это я – Елена (Интервью с самой собой)”⁴¹ она дает полемическую по отношению к Лимонову версию связи героев и портрета героини. Автор послесловия к тексту Шаповой, поэт Константин Кузьминский, написал: “Это ты, Леночка. Поэтесса, фитюлька, моделька, дитя. Бросили девочку в водоворот этого бушующего мира – мало вам? <...> На Эдичку постирушку – так – постепенно – в старушку, в серую мышку, нет: не хотелось”. Этой идеализированной картине Елены Шаповой Лимонов противопоставил другую, более суровую: «... тебе стало страшно бедности, в которую мы попали, – говорит герой рассказа “Великая мать любви”. – Ты заметалась от мужчины к мужчине в поисках теплого стойла»⁴².

⁴¹ Шапова – *De Carli*, гр. Это я – Елена (Интервью с самой собой). Нью-Йорк, 1984.

⁴² Лимонов Э. Смерть современных героев. С. 151.

МОТИВ ЧУДА В РОМАНЕ Л. ЛЕОНОВА "ПИРАМИДА"

Объем статьи не позволяет развернуть означенную в ее заглавии проблему в должной полноте, т.е. раскрыть подлинную семантико-эстетическую глубину мотива чуда в романе Л. Леонова, но делает реальной попытку наметить общие контуры и перспективы ее дальнейшего изучения. Исследователи уже отмечали глубинную культурологичность художественной мысли Л. Леонова¹ и, как логическое выражение этой творческой черты писателя, необычайное богатство и разветвленность мотивной структуры его "последней книги" – романа "Пирамида"². Как и мотивы Апокалипсиса, "вывернутости наизнанку", договора с дьяволом, блудного сына, поединка соперников, Добра со Злом, пирамиды и котлована, мотив Чуда относится в романе к числу основных, сквозных, сюжетообразующих и так же, как за всеми перечисленными, за ним закреплена важная в смысловом и эстетическом отношении роль.

Когда в доказательство значимости образа Еноха в "Пирамиде" А.И. Павловский³ сослался на общее количество упо-

¹ Может быть, в наиболее концентрированном виде это наблюдение выражено у А. Лысова, отметившего, что писатель «отыскал свою форму интеллектуально-эпического мышления – своеобразный «жанр жанров», как бы его сегодня ни определяли: «роман-наследие», «роман-культура»». См.: *Три пути: Живая жизнь культуры в творческих исканиях Леонида Леонова* // *Literatura*. Vilnius, 1990. С. 53.

² См., наприм.: *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; *Она же.* Мотив блудного сына в романе Л. Леонова «Пирамида» // «Вечные» сюжеты русской литературы: «блудный сын» и другие. Новосибирск, 1996. С. 152 – 172; *Она же.* Мотив пирамиды и котлована в романе Л. Леонова «Пирамида» // *Гуманитарные науки в Сибири*. 1996. № 4. С. 3 – 12; *Она же.* Мотив вывернутости наизнанку в романе Л. Леонова «Пирамида» // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 156 – 168; *Она же.* Мотив и тема Апокалипсиса в романе Л. Леонова «Пирамида» // Проблемы межтекстовых связей. Барнаул, 1997. С. 139 – 148; и др.

³ Речь идет о докладе, сделанном А.И. Павловским на 2-ом семинаре, посвященном роману Л. Леонова «Пирамида», в Санкт-Петербурге, в декабре 1996 г. (рук. д.ф.н. Н.А. Грознова).

лу жуткий трепет посвящения в тайность” (1, 51 – 52), имеет первостепенное значение, что, впрочем, подчеркнуто и моментом ее повторения, когда она предстает уже не в плане объективно развертывающегося повествования, а через призму воспоминаний героя. Ритуальный характер этой сцены – картины, восходящей к архетипическим корням человеческой культуры, несомненен: приобщающая и очистительная сила воды и огня, преображающее воздействие огненно-водной купели являют собой необходимые начала Чуда божественного откровения, нерасторжимо связаны с общим мотивным комплексом Чуда. Недаром же воспоминание о Матвее о “той грозе” продолжены его размышлениями о “нашем предке”, извлекавшем необходимые духовные уроки из тако-го вот рода “литургии стихий”. (1, 58-59).

Тут же автор указывает и на культурологический источник веры своего героя в Чудо – это “старопечатная, именуемая *патерик*, книга с жизнеописаниями отшельников, иерархов и священномучеников российских” (1, 52).

Высокая частотность употребления слова “Чудо” и сокоренных с ним понятий, разумеется, не позволяет видеть в данном словоиспользовании случайный фактор, не восходящий к функции художественного мотива, равно как и пристрастие многих современных авторов к лексеме “чудо” тоже еще не является основанием утверждать наличие мотива Чуда в их произведениях. Можно сослаться на пример А. Солженицына, в художественном лексиконе которого это словопонятие весьма продуктивно, однако лишено момента предикативности и полностью освобождено от какой-либо сюжетостроительной нагрузки.

До чрезвычайности любили оперировать понятием чуда советские писатели, что проистекало из официального мифа о безграничных возможностях “самой передовой теории” с ее устремленностью к преобразованию мира, покорению природы и созданию нового человека и что нашло отражение в заглавии многих книг и песнях того времени: “Мы рождены, чтоб сказку сделать былью.” Объективно же “чудо” советской литературы оказывалось адекватным лишь понятию события,

способного оказаться по своей сути весьма значительным, даже чрезвычайным и выдающимся, восходящим к рангу “сверхсобытия”, но лишенным тех органически необходимых качеств, свойств и признаков, которые позволяли бы мыслить его как Чудо в сакральном, теологическом смысле. Его исключительность в конечном счете всегда оказывалась объяснимой, мотивированной, детерминированной предыдущими обстоятельствами и предопределяющей их последующее развитие, оно в принципе было лишено континуальности, иллюкутивной окрашенности и т. д.⁶ “Очудесивание” события по смыслу оказывалось тождественным процессу “расчудесивания”, — демираклизации жизни и служило единой и общей цели — сделать окружающий мир прозрачным, насквозь видимым, удобным в управлении.

Если древняя культура строго разделяла границы Чуда и события, “разграничивала чудо как результат сверхъестественного и событие как результат изобретения авторской воли”⁷, если культурный менталитет советского периода держался на отождествлении и неразличении Чуда с событием, то в общих границах новой культуры и прежде всего литературы XX в. характер отношений между понятием Чуда и события сложился иначе. Исследователи отмечают размытость границ между Чудом и событием и при условии непреложной связи человека с Богом обретение событием черт континуальности и иллюкутивности. По мнению А.П. Чудакова, “у Чехова сфера запредельного и смутного, когда он к ней прикасается, рациональным путем не познаваема; более того — для него полна тайны, сложна, страшна или прекрасна жизнь природы, сама обыденная жизнь людей, ее смысл и цель”⁸. По сути дела в этом же ключе анализируется чеховский рассказ “Студент” в статье Ю.В. Шатина “Событие и чудо”, специфика повествования в котором автору видится в том, что “дис-

⁶ См. об этом: Шатин Ю.В. Событие и чудо // Дискурс. 1996. № 2.

⁷ Там же. С. 9.

⁸ Чудаков А.П. Чехов и Мережковский: Два типа художественно-философского сознания // Чеховиана: Чехов и “Серебряный век”. М., 1996. С.157.

кретность эмпирического мира, о котором говорится в начале... снижается континуальностью бытия более высокого ранга..."⁹. Думается, что в контексте этих общих представлений о текстообразующей роли Чуда в сравнении с событием наглядно выступает особенность развития мотива Чуда в романе Л. Леонова "Пирамида".

В отличие от тех романов, которые создавались синхронно со временем 30-х годов и под идеологическую диктовку тоталитарной цензуры, Л. Леонов свидетельствует об этом времени как об эпохе, которая может быть "полностью осознанной современниками лишь к концу столетия", ибо "хмурое небо конца тридцатых годов со зловещими тучками еще худших потрясений на горизонте не располагало к живописанию подлинной, тогдашней действительности" (1, 11). В авторском сознании идеологически и социально она предстает лишенной какого-либо полифонизма, может быть, даже более однозначно, чем воспринималась она в живой реальности, ибо начисто оказывалась лишенной того романтического флера, сквозь который виделась многими как у нас в стране, так и на Западе. Если автор и говорит о непредсказуемости жизненного хода, то лишь в смысле "худших потрясений на горизонте", когда в качестве прогнозирующих начал выступают прозрение и наваждение, предчувствие и предмыслие и даже знамение, исходящее из зловещего сияния определенным образом расположенных звезд.

Наступившее время с явственно обозначившимся господством лиц inferнального типа, вроде Шатаницкого, этого "главного атеиста" страны и "резидента нечистой силы на святой Руси", активизацией всякого рода эзотерических, оккультных, ирреальных сил, начал и сущностей, даже фантомов, само по себе диктовало необходимость обратиться к его постижению посредством методов, которые лежали за пределами земной логики и рационального знания. Если уж "всевластные главари утвердившегося режима" ищут опору в свя-

⁹ Шатиш Ю.В. Указ. соч.

зи с хулителями Бога, атеистами, самим сатаной, если сам Вождь, своей внешностью напоминающий Армилия, заставляет подозревать в нем Антихриста, то чтобы понять и проникнуть в их планы необходимо было и рядовому человеку напитаться энергией потусторонности, обрести эзотерическую силу, постигнуть механизм инферальности. Востребованными в это странное время оказались дотоле скрытые резервы души, бездонный потенциал опыта, ума, чувств, которые накопились в человеке за все время пребывания на Земле и которые не обнаружить было “без заглядки в тайники подсознания” (1, 53). Заглянув же в ту область человеческого духа, которую К. Юнг определил как “коллективное бессознательное”, как сферу выявления “изначальных” психических структур, можно было обнаружить и вечную устремленность к Чуду, и столь же постоянную склонность к причудливости. Поэтому значение концептуального тезиса приобретает следующее утверждение автора: “Ничье воображение не смогло бы превзойти причудливую действительность тех лет. И оттого обыкновенные жители питались приметами, гаданьем, предчувствием, подпольными слухами о чудесных знамениях и просто вещими снами, полностью оправдавшимися впоследствии” (1, 81). Словом, время наступило такое, что востребованными в человеке оказались не только вера в Чудо, но и способность приспосабливаться к причудливости жизни.

На этой оппозиции “Чуда – причудливости” держится повествовательный стержень романа “Пирамида”, она же лежит в основе той историко-культурной и духовной вертикали, которую всей своей жизнью созидал человек, по которой, как настаивает писатель, и следует “мыслить человека”, у которой есть свои духовные вершины и низины (“верх” – “низ”), где Чудо – это как выражение высших устремлений человеческого духа и неостановимых поисков путей единения с Богом, тем “надмирным и всевластным существом”, по образу и подобию которого и создан человек, а причудливость – это как проявление человеческого своеволия, желания поставить земную власть выше божьей; если вера в чудо исходит из представлений о сложности и непознанности мира, то причуд-

ливость – из упрощенного взгляда на него как объект прагматического действия и всякого рода произвольных перестроек по законам жесткого разума. Чудо – ипостась божественная, причудливость – бесовская. 30-е годы предстают не иначе как в апофеозе причудливости, как время торжества бесовщины, “вывернутости наизнанку” естественно-природных законов жизни.

Разумеется, семантика понятия “причудливость” богаче и разнообразнее, чем тот смысл, на котором акцентировалась творческая мысль Л. Леонова: “Толковый словарь” В. Даля в этом не оставляет сомнений. Но семантико-эстетическое рассмотрение текста “Пирамиды” со всей ответственностью позволяет утверждать, что из многоцветной палитры значений понятий “причудливый” и “причуда” – в соответствии с характером изображаемого времени – писателя приворожил именно тот комплекс звучаний, в котором просвечивает связь с жанровой сутью “Пирамиды” как романа-наваждения: привидеться, пригрезиться, померещиться, поблазнить, явиться марой (отсюда – марево), морокой, обманом чувств, а “причуда”, по Далю, – это “каприз, странность во нраве, чудачество <...>, прихоть, выдумки, выходки, затея”. Не отсюда ли тянутся нити к названиям трех частей “Пирамиды”: “Загадка”, “Забава”, “Западня”? Ведь, по Далю, “забавлять” – значит “тешить”!

Высшим плодом чудотворения является сам человек, но давно уже писатель с тревогой наблюдал, как нарастает тенденция к упрощенно-выпрямленному взгляду на него. Здесь высокую меру ответственности он возлагает на чуждую живой мысли и предельно догматизированную науку: “Все рассечено и познано, но слушайте, произошел обман. Познан живой труп в его мертвых, отдельных частях, а живое единство ушло невозвратно... И вот душа изгоняется из мира сквозь строй шпицрутенов и палок. Чудовище, родившее Библию, Коран, Илиаду стало клячей...”¹⁰. Но главная опасность подстерегает личность со стороны политико-идеологической дея-

¹⁰ Леонов Л.М. Собр. соч.: В.10 т. М., 1984. Т. 4. С. 183.

тельности “главарей утвердившегося режима”, стремящихся свести человеческую суть к анкете, биографии, классовой единице, винтику государственной машины.

Мысль о связи мотива Чуда с леоновской концепцией человека высказана здесь, может быть, впервые, но что зерно этого мотива — и именно в связи с качеством господствующей антропологии — проросло еще в ранних его произведениях — от “Барсуков”, “Соти” до “Русского леса” и “Evgenia Ivanovna” — леоноведы отметили значительно раньше¹¹.

Насколько устойчива эта тенденция к упрощению представлений о мире и человеке и насколько широко открывает она простор для бесовского чудачества-причуд-причудливости, свидетельствуют попытки распространить ее и на сферу мироздания. Не случайно ведь столь рьяно старается главный бес страны — Шатаницкий убедить о. Матвея в том, “как незамысловато устроено обезумевшее, к тому же циклически повторяющееся чудо мироздания, если критически, инженерно взглянуть со стороны, чуть отойдя” (1, 615).

Стараясь вызвать недоверие к Чуду как божественной ипостаси, он жаждет “вычеркнуть Творца” из акта мироздания и убедить, что мир не акт творения, “а лишь эффект нашего с вами взаимоотталкивания в различных ипостасях, как то зима и лето, свет и тьма, катод-анод, добро и зло, холод и жар, электрон-позитрон, субъект и объект, равнинистические сефирот и келифот, плюс и минус, орел и решка, нормально-ненормально, папа и мама, да и нет. Словом, соль есть антисахар, а бабушка не что иное, как антидедушка” (1, 616). Сведя мысль об устройстве мира к абсурду, к призрачности виртуальной реальности, как он сам выражается, к “оксиморону”, Шатаницкий рассчитывает утвердить его в качестве модели земного бытия. Если оксюморон допустим на высоте мироздания, какие могут быть сомнения относительно его законности в реальном мире? “Постигаете теперь, как чудесно у нас все налаживается?” (1, 617) — спрашивает он о. Матвея, и

¹¹ См., наприм.: Хрулев В.И. Мысль и слово Леонида Леонова. Изд-во Саратовского ун-та, 1989. С. 34 — 41 и др.

нельзя не ощутить при этом его дьявольской ухмылки, и понятно, что его “чудесно” ничего общего с Чудом не имеет.

Усилению эффекта победительного шествия “чудесности” и “причудливости” построенного мира служит созданная в “Пирамиде” картина официозного искусства: в частности, в романе остро ощутимы аллюзии с кинематографией 30-х годов, как известно, весьма успешно создававшей свой миф о счастливой и веселой жизни, и расположенный в районе проживания Лоскутовых кинотеатр, конечно же, не случайно называется “Мир чудес”. И “чудеса” здесь – это вовсе не синоним Чуда, это как знак способности современного искусства выдавать миражный мир выдумки за правду, подменять реальность иллюзиями. Семиотический характер создаваемых в кино образов наглядно представлен в сцене первой встречи Дуни Лоскутовой с кинорежиссером Сорокиным, когда, желая скрыть подлинность своей биографии “лишенки”, поповна мгновенно надевает на себя популярную “киношную” маску – дочери героического отца, революционера и подпольщика.

Вера в Чудо позволяет автору и его героям не сковывать свою внутреннюю свободу пределами последнего и окончательного знания о природе, мире и человеке, не поработать себя установкой на “единственно правильную” и “самую передовую” теорию: “Все правдоподобно о неизвестном, недоступном нашему воображению” (1, 32). Эти слова героя “Пирамиды” – философа Никанора Шамина можно считать гносеологической и эстетической формулой мотива Чуда в масштабе всей творческой жизни Л. Леонова. Основанием к этому утверждению является продолжение размышлений Шамина, который, как бы реализуя принцип художественной преемственности, цитирует слова другого, более раннего леоновского героя – лесника Вихрова, перефразировавшего речение Августина: “Чудо не противоречит природе, чудо противоречит лишь тому, что мы о нем знаем” (1, 32).

Акцентированная в данном случае установка на интертекстуальность во всем разнообразии ее форм, не исключая и автоцитирование, на повтор как одновременное проявление межтекстовых и внутритекстовых связей, глубоко значима,

ибо восходит к самой сути поэтико-эстетической системы Л. Леонова. Путем подключения к сфере подсознания через мотив Чуда предельно расширяется художественное пространство романа как итогового произведения писателя, раздвигаются пределы представлений о человеке и возможностях раскрытия его характера. Чудо воспринимается как последняя надежда автора устранить творческие препятствия, воздвигаемые пониманием человека как явления узко социумного, трактуемого в жестких рамках материализма и позитивизма. Как рассуждает в романе цирковой актер Дюрсо, “в утверждении ангельской истины и в опровержение некоторых иных можно было наглядно убедиться, что людская потребность в чуде ничуть не слабее их нужды в коренных благах с хлебом наравне...” (1, 516); словом, вера в Чудо антропологична, соприсродна человеку, и лишить его права на эту веру значило покуситься на его изначальную суть, на его естество и высшее предназначение.

Вера в Чудо постоянно и неизбежно наталкивается в романе на мысль о пределах возможностей человека, о силе и бессилии его, границах прав и обязанностей. Что может человек, до каких пор его желания согласуются с верой в Чудо, а вера в Чудо не противоречит размаху его желаний? Ведь вера в Чудо, с одной стороны, окрыляет человека надеждой на право мечтать, рассчитывать на “несбыточную радость”, с другой, — перерастает в опасность недозволенного своеволия — причудливость: “Для наилучшего усвоения данной проблемы мыслителям предлагается решить заблаговременно — почему так пресен хлеб богача, почему не совратили святого Антония первоклассные прелести адских женщин, почему все обольщения цивилизации не могут заглушить в нас тоски о некоем блаженном прадетстве” (1, 582).

Мысль о Чуде бьется о неподвластный гранит метафизики и онтологии, испытывает бессилие перед “препобеждающей” силой божьего промысла: это понимает о. Матвей, когда не без иронии рассуждает о бесполезности занятия “...на утлой ладье пускаться в плаванье по неизвестности. Змея мудрости неизменно жалит собственный хвост свой... Недаром и

Господь даже возлюбленным пророкам не открывал конечной цели сущего, ибо по земной логике цель означала бы некую породившую ее нужду, чем умалялось бы его догматическое всеблаженство” (2, 524). Попытки человека “мир взорвать мановением мысли” (2, 525) отдают причудливостью и лишь приближают к краю Вездны. Чудо и причудливость, Чудо и Вездна ощущаются в романе в постоянной близости друг к другу, воспринимаются в опасном соседстве и даже родстве. Может быть, только право свободного выбора между надеждой на Чудо и страхом перед Вездной и остается человеку, ибо сам человек представляет столько же ипостась Чуда, сколько и Вездны.

Принципиально важно отметить, что в мироощущении своих героев Л. Леонов постоянно и весьма настойчиво уравнивает мысль о грядущей катастрофе – бездне надеждой на Чудо: так, “видения Дунина подсознания сплошь состояли из сменяющихся панорам какой-то космической катастрофы, видимо признанной уравновесить чудесное...” (1, 525). Весьма показателен в этом отношении диалог Дюрсо и Ангела, вернее пространный монолог Дюрсо в присутствии Ангела, сумевшего вставить лишь фразу в ответ на красноречивое сомнение циркового артиста в том, как, какими путями и средствами собирается осуществлять посланник небес свою “программу добрых дел”: “При нынешних контингентах человечества, учитывая пробуждение колониальных стран, потребуется найти неисчерпаемый источник... Что у вас имеется на виду? – Ладно, я скажу, – доверчиво улыбнулся Дымков. – Здесь имеется в виду просто-напросто чудо” (1, 205).

Мотив Чуда “работает” в “Пирамиде” на всех уровнях ее художественной структуры – сюжетно-композиционном, поэтико-стилистическом, психологической лепки характеров. Он определяет и сквозные сюжетные линии, на нем завязаны и целые сюжетные узлы, от него не отделимы судьбы многих героев, им, что называется, пронизаны все поры повествовательной ткани романа: Чудо явления Ангела на Земле, Чудо его сошествия с фрески церковной колонны, Чудо общения с ним Дуни Лоскутовой и Чудо ее ясновидения, позволяющего

созерцать жуткие картины послеапокалиптической жизни на Земле, Чудо с нарисованной в алтарной стене дверью, открывающей ей необъятность потустороннего мира, Чудо циркового аттракциона Дюрсо с участием Ангела, Чудо явления мертвеца. И тут же рядом чудодействуют сам Хозяин Кремля, “иррациональный субъект” Шатаницкий, склонная к авантюризму Юлия Бамбалску и “какие-то ловкие ребята бесовского облика” (1, 49). “Обыкновенные жители” уже с трудом различают границы, пролегающие между божественным Чудом и бесовской причудой, образ мира обретает миражный и фантазмагорический характер, где человеческая подлинность трудно отличима от призраков, видений и фантомов, где канално-лагерные реалии не уступают страстям ада, а подвально-казематные секретцы оказываются непостижимее и недоступнее тайн небесных, где вековечные ценности обратились в пепел, прах и ничто, где все естественное, природное, человеческое вывернуто наизнанку, помечено “обратным знаком”, извращено до степени “наоборот”, где “верх” и “низ” сошлись воедино, где добро воспринимается как зло, а злу хотят придать видимость добра, где страшный сон переходит в явь, где “тот самый Крокодау, в рамочке, над комодом” претворяется в сон об “огнедышащей дыре, по церковному Волкан” (1, 81), а этот Волкан из сна получает жизненное воплощение в образе адской дыры котлована...

Лексический строй повествования о Чуде сложен, местами до изощренности, многозначен, богат подтекстом, тонкой нюансировкой, сквозит недоговоренностью, фигурами умолчания, что соответствует характеру этого мотива. Можно сказать, что художественный мир романа голографичен, когда неоднозначность представлений о мире выявляет его реальную неоднозначность, когда миражность мира воспринимается как его подлинность и реальность. Постоянно приходится иметь в виду неразрывность романного Чуда с проблематикой наваждения, бездны, вообще исчерпаемого многообразия форм связи бытия и инобытия (инакобытия) как единого образа мира, вплоть до вторжения челоевка в пространство виртуальной реальности как реальности нереального мира. Мо-

тивная структура Чуда как божественной данности, как ипостаси безусловной подлинности и сокровенности антитетична причудливости наваждения, равно как и призракам бездны с ее пустотой, холодом и страхом.

Исключительный интерес сегодня вызывает та сторона романного повествования, где картины мира предстают в виртуальном изображении и где с особой наглядностью проявляется сила писательской интуиции, дар предвидения и пронизательности. В связи с этим неизмерима ценность адекватного осмысления тех глав романа, где воспроизведены сцены посещения Евгением Сорокиным “подземной резиденции” Юлии Бамбалски, “музейного подземелья”, подаренного ей Ангелом и представшего как результат практического претворения той “теории чудотворения”, которую с таким завидным упорством разрабатывала героиня в неутомимом стремлении приспособить Чудо к удовлетворению не только своих житейских забав-запросов, но и запретного желания заглянуть в запредельность, “взлететь по то сторону естества”, “стать лицом к лицу с чем-то, чего нет” (1, 726), “пуститься... в пограничные дебри” (1, 707). Проникнуть внутрь механизма чудотворения Юлия пытается путем и пытливого рааспрашивания Ангела (“Чудо – это всякая безмерная и всегда несбыточная радость, без которой, как без воздуха, нельзя на свете жить. Что вам требуется для этого? Воля, заклинание, неотвязная боль, оплачиваемая разочарованием?” – 1, 579), и постоянного общения с папашей Дюрсо (“...Дюрсо говорит, что чудо должно быть веселое, детское, как дождик при солнце...” – 1, 525), и в особенности длительных бесед с “признанным деятелем социалистической кинематографии” Евгением Сорокиным.

И хотя тонкие наблюдения и глубокие суждения типа того, что “гарантия безопасности должна входить в конструкцию любого чуда” (2, 432), что “чудо – вещь мгновенная” (2, 445), что “понятием чуда обусловлена одновременность замысла и исполнения” (2, 465), не оставляют сомнения в глубине постижения “теории чудотворения” героями, однако ж при “проверке чуда на реальность” оказывается, что практическому управлению Чудо не поддается, что приспособлению

к текущим потребностям человека не подлежит. Все эти “подземные владения” пани Юлии с их несметными сокровищами — собранием мировых шедевров — на деле оказываются результатом погружения “зрителей”, в данном случае Сорокина и Юлии, в “оптическую незримость, как бы *несуществование*”, всего лишь “кратковременным наваждением” (1, 729), чем-то вроде “многослойного миража, обусловленного мощным электромагнитным полем нераскрытого пока приспособления” (1, 732), словом, “иррациональной буффонадой”, а в переводе на язык современного читателя — типичной интернетской поделкой, виртуальным фокусом, словом, как заключает автор устами Сорокина, “мало ли что может *причудиться* (курсив мой. — Л.Я.) современному человеку” (1, 732).

“Многослойная миражность” созданного в 30-е гг. мира осязатима и в структуре художественных образов романа, в особенности, таких, как Ангел и Шатаницкий, которые могут восприниматься читателем и как ирреально-эзотерические личности, и как реальные персонажи “причудливой действительности” 30-х годов. Впрочем, образная система романа до сих пор не получила должного освещения: исследование ее — дело будущего, но и сегодня ясно, что оно породит немалое число версий и толкований каждого из образов “Пирамиды”, и осмысление их в контексте мотива Чуда сыграет здесь не последнюю роль.

Разные сферы проявления Чуда представлены конкретными персонажами: за о. Матвеем “закреплена” сфера божественного Чуда, его места в общей системе мироздания, область взаимоотношений человека и Бога, даже в ситуации тотального безбожия, “человека без бога”, давшей ему немалые козыри для “еретического” вывода о бинарности мироздания, равновеликости Добра и Зла и временной победе Зла над Добром. “Всевластные главари утвердившегося режима” с Хозяином Кремля во главе пытаются прислониться к Чуду как последнему прибежищу в разрешении остро обнажившихся проблем общественного устройства; поповская дочь Дуня Лоскутова взыскует Чуда в надежде заступиться за горемычных, а через судьбу служителей муз — кинорежиссера Евгения Сорокина и

актрисы Юлии Бамбалски, прибегающих к Чуду в сугубо корыстных целях, автор, похоже, пытается и для самого себя уяснить многие проблемы внутренней природы искусства, утвердиться в мысли о его сакральной сути.

Не случайно ведь, что даже нечаянное соприкосновение с Чудом через встречу с Дуней, в бедственную для семьи минуту готовой продать режиссеру секрет нарисованной двери, наложило отпечаток на всю дальнейшую судьбу Сорокина, ибо “замечено было, что даже наиболее казенные сюжеты, обкатанные в присутствии лишь подразумеваемой двери, по загадочной механике душевного катализа начинали слегка светиться изнутри. Благодаря экономичному пользованию, режиссеру Сорокину удалось растянуть полученную в тот памятный вечер порцию тайны до пенсионного возраста” (1, 513).

Особое место в развитии мотива Чуда занимает образ старого циркового артиста Дюрсо, отмеченный печатью глубокой самоинтертекстуальности, ибо тема циркового искусства как сфера извечной устремленности человека к Чуду волновала писателя неотступно, найдя до “Пирамиды” наиболее полное свое художественное воплощение в романе “Вор” и подвигнув его на соблазн даже визуального изображения циркового действия в одной из пьес, что еще раз подчеркивает важность изучения мотива Чуда в контексте всего творчества Л. Леонова как важного фактора его творческой эволюции¹². И хотя образ Дюрсо носит пограничный характер в том смысле, что внутренний мир его столько же исполнен чистой веры в Чудо, сколько и бесовско-станинского желания низвести Чудо до шарлатанского манипулирования человеком, — что, впрочем, наглядно подтверждает факт превращения им Ангела в обычного циркового фокусника, — автор передал ему в духовную собственность немало своих личных раздумий о смысле, назначении, внутреннем механизме Чуда: бывает ведь так, что “и впрямь давняя, всем людям свойственная го-

¹² См. публикацию ранних стихов Л. Леонова с предисловием Т.М. Вахитовой (Новый журнал. 1997. № 1).

речь какого-то неосуществленного мечтания плакалась теперь голосом неудачника, к тому же с довольно неприглядной биографией” (1, 207). Во всяком случае, ведь это автор убежден в том, что “душа живет не обладанием добытого, а подсознательным влечением к чему-то заведомо непостижимому” (1, 206), хотя слова эти извлечены из огромного и сбивчивого монолога Дюрсо, произнесенного перед Ангелом.

В соответствии с духом времени Дюрсо тоже отдает дань мечте о “всеобщем счастье”, связывая воплощение ее в реальность с преображением цирка в “целый комбинат необыкновенностей” – “город снов”, где бы “всякие незлобивые силачи в трико, лукавые волшебники, очаровательные феи и просто бескорыстные чудачки” непрерывно давали представление жизни” (1, 201): “Чтобы продлить людей в их гонке к счастью, давайте им хоть изредка сверх нормативной зарплаты, без обвеса и фальсификации, маленькую дольку иррациональной радости, пусть недолговременное озарение скрытого ее наличия в мире... Ладно, даже ничего не надо, только не отнимайте у них самого права на гипотетическое допущение, что однажды, тысячу лет спустя, откроется математическая, в долях процента, вероятность какого-то ослепительного Чуда...” (1, 206).

Стоит обратить внимание, насколько глубоко аллегоричен этот текст и как во многом зависит его восприятие от степени культурологической подготовки читателя. Здесь и намек на мотив “золотого сна”, и других прочих снов русской литературы, и отзвуки популярной идеи всеобщего уравнительного счастья, и ирония над утопическими планами строительства разных городов Счастья, и вариация темы двоемирия и т. д., но рациональные зерна чисто авторского взгляда на Чудо можно вычленивать даже из этой “умопомрачительной тирады”.

Однако даже цирковое чудо оказывается неудобным властям, желающим держать народ в рамках до конца объясненного и препарированного мира. Очевидная крамольность мнения Дюрсо относительно того, что “никаких окончательных законов вообще не существует” (2, 17) с особой силой проявляется по контрасту со смыслом пресловутой “четвертой гла-

вы, где любимый мыслитель всех времен и народов разрешил все научные проблемы на много веков вперед" (2, 17) и не оставил никакого места Чуду, а следовательно, и возможностей иного понимания человека как только маленького винтика хитроумно придуманного социального механизма.

Старик словно воплощает суть наступившего времени, где Чудо как ипостась божьего промысла и причудливость как проявление человеческого беспредела оказались сцеплены, связаны, соединены так крепко, как неразрывны, по мнению главного героя – о. Матвея, Добро и Зло и где все-таки теплится вера в Чудо победы Добра над Злом.

В заключение можно было бы сказать, что мотив Чуда более, чем другие мотивы и семантические пласты "Пирамиды" восходит к глубинам христианского верования, менее, чем где-либо, здесь отдана дань иным теософским началам и принципам, но это утверждение сохранит свою верность только до тех пор, пока семантико-эстетическая линия Чуда рассматривается изолированно, в независимости от других мотивных линий романа, что даже и предположить трудно, ибо все мотивные нити его предстают в тесном переплетении и пересечении друг с другом, вяжутся в единый клубок, и учет этого обстоятельства заставляет осмыслять и воспринимать леоновское Чудо в неизмеримо более широкой теософской парадигме, когда уже равны оказываются в определенном смысле "Библия, Коран, Илиада" и когда особую доказательность обретает мысль о жанровой сути "Пирамиды" как "романе-наваждении" столько же, сколько и как о романе-наследии, романе-культуре.

“КОТЛОВАН” А. ПЛАТОНОВА: ПОЭТИКА ФИНАЛА

Отсутствие в произведениях А. Платонова прямой репрезентации авторской позиции заставляет искать возникающие в процессе тексторазвертывания различного рода косвенные сигналы, указывающие на внетекстовые источники смыслообразования. В этом случае один и тот же художественный факт, имеющий место в нескольких текстах писателя, будучи окружен различающимися по сфере бытования интеркстуальными деталями, может быть прочитан в разных семантических парадигмах.

Примером такого отличающегося, а точнее, расширяющегося смыслового прочтения является смерть ребенка в произведениях Платонова. В платоноведении этот повторяющийся сюжетный элемент всегда однозначно связывается с авторским приговором собственному онтологически пустому художественному миру, являясь одним из знаков его нежизнеспособности, ущербности. Так, в финале “Чевенгура” смерть пятилетнего сына одной из “прочих” означает победу пустоты, небытия над полнотой жизни. «Крах Чевенгура, а вместе с ним провал всех проектов и надежд на сокрушение ядра бессмыслицы в произведении — смерти — связан в итоге со смертью ребенка у нищенки..., — пишет в своей книге о творчестве Платонова В. Чалмаев. — Именно смерть ребенка создала во всех холод покинутости, недоверие к псевдоколлективизму, к мессианским уверениям Чепурного, что уже “пришли”, уже создали наилучший миропорядок, изменив якобы и внутреннюю направленность природной эволюции. Нет, битва проиграна...»¹. Традиционно в том же русле проигранной битвы прочитывается и еще одна детская смерть у Платонова — девочки Насти в финале повести “Котлован”.

¹ Чалмаев В. Андрей Платонов. М., 1989. С. 331.

Однако при всей схожести внешней ситуации, включая и реакцию самих героев на эту вторую смерть, ее семантика представляется не столь однозначной. Детальное окружение, которым обставляет автор уход из жизни Насти, указывает на то, что перед нами не просто смерть, но смерть жертвенная. Ключом к такой смысловой интерпретации служит авторское сравнение “занемогшей руки” девочки с “овечьей ножкой”, переводящее изображаемое событие в библейско-христианский контекст, где овен, агнец является главным жертвенным животным, а также и символом жертвы. Усиление ветхозаветного смысла этого финального эпизода достигается через такую деталь, как жар в теле девочки: (“Попробуй, какой у меня *страшный жар* под кожей! Сними с меня рубашку, *а то сгорит*”²; “мне здесь *очень жарко*” (222), – говорит она Чиклину), а также то, что Настя не осознает происходящего с ней. Как библейский Исаак, она, *неведомо для себя*, в отличие от *добровольной* новозаветной жертвы Христа, находится в положении избранницы – как самое “чистое” существо (одно из главных и принципиальных условий жертвоприношения в Библии³, включая и Новый Завет) из всех насельников котлована. При этом косвенное указание на смысл этой “жертвы всежожения” заключено в тех вопросах, которые, как будто провидя происходящее, задает Настя Вощеву:

- Вощев, а медведя ты тоже в *утильсырье* понесешь?..
- А то куда же? Я прах и то берегу, а тут ведь бедное существо.
- А их? – Настя протянула свою тонкую, *как овечья ножка*, занемогшую руку к лежащему на дворе колхозу (223).

В этом общем контексте, изобилующем косвенными намеками и сигнальными мотивами, востребованность жертвы в ее ветхозаветном смысле прочитывается как единственная онто-

² Платонов Андрей. Государственный житель. Минск, 1990. С. 220. Далее в тексте статьи ссылки даются на это издание с указанием страниц в скобках после цитаты. Курсив в цитатах мой.

³ *Левит*, гл. 1 – 6.

логическая возможность спасти, духовно воскресить путем волевого теофанического вторжения герметически замкнувшийся в себе, оскудевающий в собственной бездуховности мир. Дополнительным косвенным указателем на его духовную омертвелость является примененная писателем к характеристике колхоза причастная форма “лежащий” вместо предполагаемого “лежащий”. Кажущаяся на первый взгляд еще одной “корявой” оговоркой, репрезентирующей своеобразие платоновского “косноязычия”, она на самом деле призвана вызвать семантические аллюзии с поговоркой о лежащем камне — лишенном живоносного источника (ибо под него, как известно, “вода не течет”) символе безжизненности.

Так неожиданно возникает в тексте повести мотив богоприсутствия, теофании*.

Его проявление не в каком-либо ином месте произведения, а именно в финале есть не прямое указание на тупиковый исход предпринимаемых на протяжении повествования разного рода рукотворных попыток сакрализовать жизнь, одухотворить отвергнувший Бога стремительно опустевающий мир, т.е. указание на обреченность человеческого своеволия. Отказ от Бога, таким образом, не означает у Платонова богооставленности. Подконтрольность его художественного мира Высшей воле проявляется через итоговую востребованность жертвы как единственный в сложившейся ситуации и крайний способ выхода из онтологического тупика, продиктованный мистериальной логикой Великого Миротворного Круга, где, по установленным Создателем законам, смерть является первым условием возрождения. При этом особое значение придается смерти именно жертвенной, ибо, как пишет в своей книге “Мифы. Сновидения. Мистерии” М. Элиаде, «Жизнь может произойти только от другой жизни, которая приносится в жертву... Это жертвоприношение приводит к огромному переносу: жизнь, сконцентрированная в одной личности, выходит за ее пределы и проявляется на космическом или совокупном уровне. Единственное существо трансформируется в космос

* Теофания (греч. Theos — “Бог”, phanie — “проявление”) — проявление Бога.

или возрождается во множество видов растений или человеческих рас. Живое “целое” разрывается на фрагменты и рассеивается мириадами одушевленных форм. Другими словами, здесь мы снова встречаем хорошо известную космогоническую структуру изначальной “целостности”, разбитой на фрагменты актом Сотворения»⁴.

Отметим, что труды румынского ученого, посвященные вопросам теории мифа, “закономерностям мифологических систем Востока и Запада, мифологическому мышлению в разные исторические эпохи” в их связи с проблемами “миропонимания и художественного творчества”⁵, во многом расширяют диапазон литературоведческих исследований, помогая выявлению и дешифровке скрытых, относящихся к внутреннему сюжету художественного произведения смыслов. В этой связи обращение к работам М. Элиаде имеет для автора данной статьи, ведущей свои разыскания в области мифопоэтики, особо важное значение.

При обозначенном мистериальном прочтении семантически значимой оказывается в повести такая сюжетная ее деталь, как плач медведя, сопровождающий умирание девочки. Смысл введения автором в произведение этого загадочного персонажа, его художественная функция в тексте могут быть раскрыты во всей полноте только изнутри мистериально-мифологического подхода⁶. Стенание молотобойца, звук которого “начался где-то в стороне, обращаясь в глухое место, и не был рассчитан на жалобу” (222), — это не только и не столько знак предчувствия трагического исхода судьбы Насти, сколько эмблематическое выражение безжизненного процесса инициации — онтологической регенерации пустого, годного лишь “в утильсырье” мира “Котлована”, — необходимой, сти-

⁴ Элиаде Мирча. Мифы. Сновидения. Мистерии. “Рефл-бук” “Ваклер”, 1996. С. 214.

⁵ Элиаде Мирча. Космос и история. М., 1987. С. 3.

⁶ О смысловой символике образа медведя в “Котловане” см.: Проскурина Е.Н. Проблема пространства в повести А. Платонова “Котлован” // Гуманитарные науки в Сибири. 1996. № 4. С. 34 — 35.

мулирующей частью которой является смерть маленького “чистого” существа.

Таким образом, изучение интертекстуальных контактов повести, косвенных мотивных переключек и созвучий ведет к расширению, углублению ее смыслового потенциала и прояснению магистральной писательской идеи как идеи мистериальной, из коей выкристаллизовывается, обрстая художественной плотью, авторский вариант космогонического мифа, в котором, однако, сохранены главные, архетипиальные элементы претекста, где преобразование Хаоса в Космос достигалось путем смерти-воскресения, причем, “отдельный предмет мог означать весь космос”, а просыпающееся индивидуальное сознание превращалось в духовное действие⁷. Эмблемой такого “просыпающегося сознания” как указателя состоявшейся онтологической инициации, “сбывшегося чуда” (А. Блок) становится в тексте Платонова обретение медведем имени, которое дает ему перед расставанием та же Настя. В результате появление на котловане не медведя, а молотобойца Медведева символизирует восстановление мира в его бытийной полноте, обретение им духовного статуса – по принципу ритуально-символического переноса единичного, частного на общее, универсальное.

Последним моментом, придающим особую законченность этому внутреннему сюжету, является прощальное прикосновение молотобойца к телу мертвой девочки перед ее захоронением. В этом жесте, скрывающем в себе значение приложения к святыне, заключен смысл точки над *i*, последнего штриха, завершающего процесс духовной регенерации. Впрочем, ключ к подобной дешифровке финальных событий, к существу их мистической наполненности содержится в полном имени героини: Анастасия, что в переводе с греческого означает “воскресение”. Однако вербальная невыраженность, непроявленность этой полноты в платоновском тексте еще раз свидетельствует об эзотеричности внутреннего сюжета повести.

⁷ *Элиаде Мирча. Мифы. Сновидения. Мистерии...* С. 19.

Таким образом, будучи ветхозаветной по способу осуществления, жертва Насти семантически новозаветна, ибо главное ее назначение в тексте – спасение гибнущего мира. Затененностью, непроявленностью истинного смысла финала повесть “Котлован” также принадлежит новозаветной традиции, начатой евангельским повествованием о принесенной на Голгофе Жертве, где основным принципом изложения является отсутствие прямой вербальной довыраженности семантики главного события в соответствии с установкой: “имеющий уши да слышит”. “В эмпирическом пространстве событий герою может быть свойственно неведение относительно ценностной сути происходящего, – пишет в своей статье, посвященной мотиву смерти-воскресения в творчестве Достоевского, Т.И. Печерская. – <...> Авторское понимание ориентировано на соотношение личных пониманий с возможностью сущностного постижения замысла Творца о человеке и мире”⁸. При этом принципиально то, что осуществление Замысла находится вне какой-либо зависимости от его постижения эмпирическим планом бытия.

Но даже для “имеющих уши” спасительная сущность смерти героини в повести “Котлован” подается автором как обещание, выполнение которого находится за пределами текстовой реальности. В плане же прямого сюжетного изложения смерть Насти оборачивается для героев крахом веры, надежды на коммунизм как на “детское дело”, на место обитания счастливой юности, что выражено в одной из последних фраз Жачева, в рукописном варианте звучащей так: “Я теперь в коммунизм не верю”⁹. Изменение при издании повести слов “в коммунизм” на формулу “ни во что”, что было сделано, видимо, исключительно по идеологическим причинам (хотя упомыная на этот факт Н. Корниенко не уточняет автора произведенной подмены¹⁰), по существу является более сильным,

⁸ Печерская Т.И. Мотив смерти-воскресения в поэтике сна Ф.М. Достоевского (первый сон Раскольникова) // От сюжета к мотиву. Новосибирск, 1996. С. 146.

⁹ См.: Корниенко Н.В. История текста и биографии А.П. Платонова (1926 – 1946) // Здесь и теперь. М., 1993. № 1. С. 149.

¹⁰ Там же.

ибо отражает тотальное обезверие героя, спровоцированное фактом неожиданной, никак не обусловленной предшествующими событиями смерти самого дорогого для всех существа. Надо отметить, что безусловность такого рода является в общем исследовательском контексте еще одним кодовым сигналом, свидетельствующим о чудесной природе этого трагического на первый взгляд сюжетного факта¹¹.

У финала повести, впрочем, возможен и несколько иной вариант прочтения – в контексте жанра волшебной сказки “о красавице и чудовище”, где освобождение от “злых чар” главного героя и всего “заколдованного мира” также достигается ценой жертвоприношения, чаще всего любви как акта самопожертвования, самоотречения, которая в платоновском тексте заменена смертью героини, что в парадигме жертвоприношения является тождественным. Подобные аллюзии придают большую объемность процессу смыслопорождения, находясь, однако, в той же мистериальной сфере, ибо, как пишет по поводу символики сказочных сюжетов М. Элиаде, “Совершенно очевидно, что структура сказок имеет характер инициации”¹².

Смерть в творчестве Платонова не равна небытию и не означает абсолютного конца пути. На заложенный в его текстах смысл смерти как начала, источника нового рождения указывают, в частности, такие мотивы, как тоска по родительским костям, а также смерть героев “лицом вниз”. Для дешифровки смысла мотива тоски по родительским костям, которая одолевает больную Настю, а также Сашу Дванова в финале “Чевенгура”, вновь обратимся к книге М. Элиаде “Мифы. Сновидения. Мистерии”. “...для народов, занимающихся охотой, – пишет автор, – кость символизирует первичный корень животной жизни, матрицу, из которой постоянно обновляется плоть. Животные и люди возрождаются, начиная именно с костей; они остаются некоторое время в плотском состоянии, а когда умирают, их жизнь редуцируется до сущности, скон-

¹¹ На эту важную в плане отличительной характеристики чуда черту указал в своей статье “Событие и чудо” Ю.В. Шагин. См.: Дискурс. Новосибирск, 1996. № 2. С. 6 – 11.

¹² Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996. С. 192 – 193.

центрированной в скелете, из которого они возрождаются вновь в соответствии с непрерывающимся циклом, который представляет собой вечный возврат. И лишь течение времени разбивает и разделяет на промежутки плотского бытия вечную сущность, представленную квинтэссенцией жизни, сконцентрированной в костях”¹³. Таким образом, тоска по родительским костям есть стремление к самовосполнению, собственной сущностной целостности, обостряющееся у Саши в момент воспоминаний об отце на месте его смерти и пришедшего вместе с этим воспоминанием понимания, что он “одно и то же с тем еще не уничтоженным, теплящимся следом существования отца”¹⁴, а у Насти – в период болезни, которая ощущается ею как “убывание” собственной жизни: “Из меня отовсюду сок пошел... Неси меня скорее к маме” (224), – говорит умирающая девочка Чиклину, имея в виду тот подвал, где оставили они когда-то тело умершей матери. “Хочу ее кости” (222), – прямо говорит больная Настя еще в одном разговоре о матери.

Объяснение мистериального смысла мотива смерти “лицом вниз” находим в той же работе М. Элиаде: “Смерть приравнивается к семени, которое засеивается в чрево Матери-Земли, чтобы дать рождение новому растению. Поэтому можно говорить об оптимистическом взгляде на смерть, так как она считается возвратом в материнское чрево. Вот почему тела, захороненные в период неолита, находят лежащими в зародышевом положении. Умерших располагали на земле таким же образом, как размещается и зародыш в матке, будто ожидали, что они вернуться к жизни снова и снова”¹⁵. Становится

¹³ Элиаде Мирча. Мифы. Сновидения. Мистерии... С. 92.

¹⁴ Платонов Андрей. Чевенгур. М., 1991. С. 398.

¹⁵ Элиаде Мирча. Мифы. Сновидения. Мистерии... С. 219 – 220. Сходный тезис выдвинут в одном из примечаний к статье С.А. Гончарова и А.Х. Гольденберга “Павел Чичиков: судьба героя в легендарно-мифологической перспективе”: “Символический механизм может иметь связь с биологией человеческого зародыша. Предродовая позиция – позиция вверх ногами... Человек рождается вниз головой, обращенный к земле, после чего выпрямляется, чтобы снова войти вниз головой в темноту. Позиция плода приводит к общему знаменателю рождение и смерть, свет и мрак, переворачивание и возвращение...”. См.: *Имя. Сюжет. Миф*. СПб., 1995. С. 85.

очевидным, что источником таких платоновских мотивов, как возвращение в материнское лоно, существование внутри материнской утробы, маточного места как лона универсальной жизни, по существу являющихся обертонами мотива смерти “лицом вниз” и на которые указывает в одной из своих работ исследователь творчества Платонова Л. Карасев¹⁶, а также мотива тоски по родительским костям, оказывается архаический слой общечеловеческой прапамяти, продолжающий свою жизнь сегодня в мистериях неевропейских культур.

Мне уже приходилось писать, что, кроме всего прочего, смерть в творчестве Платонова — это состояние ожидания нового Творения, происходящее в ином пространстве, в глубинных пластах мироздания, которых не коснулось тлетворное дыхание перерожденной жизни¹⁷. Именно поэтому могилу для Насти Чиклин роет так глубоко: “Он рыл ее пятнадцать часов подряд, чтобы она была глубока и в нее *не* сумел бы проникнуть *ни* червь, *ни* корень растения, *ни* тепло, *ни* холод и чтоб ребенка *никогда не* побеспокоил шум жизни с поверхности земли” (229). Такое пристальное внимание к ограждению хранилища от земных реалий, выраженное характерным для Евангелия апофатическим способом утверждения — через перечисление отрицаний, — содержит отсылку к 6-й главе Евангелия от Матфея, ст. 19 — 20* и выражает тем самым обетование райского блаженства, которое обеспечивает Чиклин любимому существу глубиной вырытой им могилы. Это еще один пример актуального для Платонова мотива “падения вверх”, на который обращает внимание в упомянутой выше статье Л. Карасев и оксюморонное звучание которого также заряжено мистериальным смыслом смерти-воскресения.

¹⁶ Карасев Л.В. Знаки покинутого детства (“постоянное” у А. Платонова) // Вопросы философии. 1990. № 2. С. 38 — 41.

¹⁷ См.: Проскурина Е.Н. Проблема пространства в повести А. Платонова “Котлован”... С. 36.

* “19. Не скрывайте себе сокровищ на земли, идеже червь и тля тлит, и идеже татие подкопывают и крадут:

20. Скрывайте же себе сокровища на небеси, идеже *ни* червь, *ни* тля тлит, и идеже татие *не* подкопывают, *ни* крадут”. (Курсив мой. — Е.П.)

Таким образом, финал “Котлована”, на уровне внешнего сюжета исполненный глубокого трагического пафоса, на внутреннем срезе оказывается одним из самых оптимистических и жизнеутверждающих, что объясняется сущностью главной авторской идеи как идеи мистериальной. Универсальность мистерии, обусловленная ее надысторичностью, претекстовостью – даже по отношению к древнейшим религиям мира – дает писателю уникальную возможность примирить внутри одного текста символы-образы из разных культурных парадигм, выявив их общую архетипальную основу – единый Великий Миротворный Круг. На таком глубинном уровне прочтения произведение Платонова приобретает дополнительную пространственно-временные и смысловые перспективы, объемность видения, что рождает впечатление абсолютности авторского всеведения. Несмотря на фабульную завершенность, повесть неожиданно переходит в ряд произведений с открытым финалом, вступая в безмерное поле незавершенного полифонического диалога, в центре которого – предельные вопросы бытия.

ПОЭЗИЯ ЖУРНАЛА “СИБИРСКИЙ РАССВЕТ”

Исследователи литературы почти не писали об этом журнале, редко, скороговоркой вспоминали о нем в обзорных трудах. И вовсе не потому, что барнаульский “Сибирский рассвет” представлялся заурядным изданием, недостойным серьезного разговора. Напротив, история создания и бытования в годы гражданской войны первого в Барнауле литературно-художественного и научно-популярного журнала как раз открывала широкие возможности для литературоведческих штудий. Тем более, что “толстый” журнал носил всесибирский характер и концентрировал заметные писательские силы региона; в нем публиковались авторы не только, имевшие “местную” славу, но хорошо известные российскому читателю в целом.

Однако советские историки литературы считали “Сибирский рассвет” изданием неблагонадежным, ибо год его официального рождения — “незабываемый 1919”, а в ту пору Сибирь находилась под властью “кровавой колчаковской диктатуры”. Утверждалось, что “Сибирский рассвет” “не имел твердой политической платформы” и, более того, на его страницах “не однажды публиковались классовые враги”¹.

Не вина литературоведов В. Трушкина, Ю. Постнова, критика Н. Яновского, что им приходилось порой оперировать грубыми ярлыками. Уже то, что они сумели в оттепельные 60-е гг. поведать об этом журнале² в самых разных изданиях, вплоть до Краткой Литературной энциклопедии, проанализировать некоторые прозаические и поэтические тексты, вписать “Сибирский рассвет” в контекст региональной и российской журналистики, литературный процесс, положительно

¹ *Очерки русской литературы Сибири*: В 2 т. Новосибирск, 1982. Т. 2. С. 43.

² Статья Н.И. Яновского. Впервые же о “Сибирском рассвете” рассказал журналист и краевед Г.П. Раппопорт в своих очерках “Страницы литературного прошлого Алтая” (Барнаул, 1958).

оценить значение этого издания, — заслуга огромная и в научном, и в общественном плане.

Сейчас открываются несравненно большие возможности для анализа “Сибирского рассвета”, реконструкции имен, негодных недавней советской цензуре, воссоздания круга авторов, которые, в силу разных обстоятельств, остаются до сих пор “зашифрованными”. Необходимо наконец оценить гражданское мужество и заслуги основателей этого издания. Справедливо говорил по этому поводу еще патриарх сибирского сепаратизма, знаменитый Г.Н. Потанин: “Среди всеобщей разрухи русской жизни, заставляющей общественных деятелей опускать руки и приводящей их в отчаяние, культурное начинание барнаульцев нельзя не признать утешительным явлением”³.

У истоков “Сибирского рассвета” (издатель — Культурно-Просветительный Союз Алтайского края) стояли известные дореволюционные писатели Сибири — Г. Вяткин, Ис. Гольдберг, П. Казанский, П. Драверт, А. Пиотровский, А. Жилияков, С. Исаков, а также “пришлые” столичные авторы А. Новиков-Прибой, П. Низовой. Редактором журнала барнаульцы выбрали своего земляка, талантливого публициста и прозаика Степана Исакова. Его отличали исключительная порядочность, разнообразный жизненный опыт, вплоть до солдатской службы в первую империалистическую.

“Сибирский рассвет” ставил своей задачей: “дать читателю лучшие литературно-художественные произведения, группируя около себя писателей Сибири и России”; заниматься популяризацией науки и искусства, привлекая для этого ученые силы Сибири и России; “разрабатывать” проблемы народного просвещения.

Ежемесячник “Сибирский рассвет” строго соответствовал своему титульному названию: “журнал литературы, науки и народного просвещения”.

Широкий внепартийный круг авторов позволил редакции выполнить продекларированные “номинации”. Журнал отли-

³ Сиб. записки. 1918. № 4. С. 109.

чался острой публицистикой: “Иностранное обозрение” блестяще вел П. Казанский; проблемы российской внутренней политики освещал С. Нилов; общая тональность журнала видна из острой статьи С. Жидиловского “Барабанная литература”, в которой автор дал бой шовинистическим, милитаристским изданиям типа “Сибирский стрелок”, “Голос сибирской армии”, “Друг армии и народа”, присвоившим, по словам Жидиловского, “патент” на “патриотическое первородство”. “Литература цвета хаки”, – утверждал публицист на многочисленных текстовых примерах, лакействовала перед Верховным правителем, безудержно восхваляла мнимые победы и монолитность белой гвардии. Программное выступление “Сибирского рассвета” против “шумливой барабанности” “желтой” периодики, несомненно, явилось актом гражданского неповиновения военной диктатуре, отразило стремление редакции противостоять крайне правым, человеконенавистническим доктринам, истерии некоторых “черных полковников” из дальнего и ближнего окружения Александра Васильевича Колчака⁴.

Становится совершенно очевидно: “Сибирский рассвет” находился вовсе не “над схваткой”; ошибочно считать, что журнал “не имел цельной, единой политической выдержанной линии, да и не мог ее иметь в условиях колчаковской диктатуры”⁵. Как раз наоборот – журнал выработал единственно верную линию – демократическую, которая дала возможность “Сибирскому рассвету” оставаться приверженным идеям мира, социальной справедливости, гражданского равенства, политической свободы, исповедовать традиционные духовные ценности, и с позиции “сибирского областничества” пытаться

⁴ Один из таких полковников – начальник местного гарнизона В.И. Волков – повинен в убийстве талантливого сибирского писателя Александра Новоселова, расстрелянного в спину в враге омской Загородной рожи (см.: *Омский историко-краеведческий словарь*. М., 1994. С. 158 – 159). В “Сибирском рассвете” публиковалась его уникальная по сюжетному материалу, удивительная по языку повесть “Мирская” о любви юной послушницы, – воссоздающая быт и нравы старообрядческого монастыря, затерянного в горах Алтая.

⁵ *Трушкин В.П.* Литературная Сибирь первых лет революции. Иркутск, 1967. С. 82.

решать вопросы просвещения русского и коренного населения огромного края⁶.

Сибирские писатели тех, теперь уже далеких лет проявили гражданское мужество, готовность к борьбе с цензурой (следы ее остались и по сей день — жирные черные полосы, уничтожавшие, быть может, лучшие абзацы журнального текста); они жили всеми перипетиями тех “окаянных дней”.

Разрухе, одичанию, братоубийственной войне эти сибирские интеллигенты противопоставили свое “оружие”: слово, культуру, заботу о просвещении народа. Журнал систематически публиковал статьи, посвященные народному образованию, истории школьного дела, обучению и воспитанию “талантливых детей бедняков, детей деревни”. В “Сибирском рассвете” освещались проблемы науки (рассказывалось, например, о первых успехах ядерной физики) и религии (мы находим в нем исчерпывающую характеристику бурханизма, нового религиозного учения и движения в Горном Алтае). Любопытно, что журнал поднимал и экологические проблемы, напечатав в нескольких номерах исследование А. Петрова “Города-сады”⁷, где шел разговор об озеленении урбанистического ландшафта, создании в Сибири, подобно европейским центрам, “зон сельской местности”, парков, о строительстве “разумных типов жилища” по типу небольшого дома с садом.

Сельскому читателю “Сибирский рассвет” адресовал также историко-литературные публикации — так, в нем можно прочесть биографии и описание творческого пути крестьянского поэта И. Сурикова, Т.Г. Шевченко, “затравленного горькой нуждой” видного сибирского романиста и поэта 60 — 80-х гг. XIX в. И.В. Федорова-Омулевского и др.

⁶ Целый ряд материалов юбилейного характера — к 25-летию со дня смерти — посвящался мощной фигуре Н.М. Ядринцева, замечательного патриота земли “чалдонской”, общественного деятеля, писателя, редактора “Восточного обозрения” — лучшей провинциальной газеты 1880-х гг., неординарного ученого-экономиста, путешественника. В статьях о Ядринцеве акцент делался на его планы обустройства региона, будущее которого замечательный сын Сибири, после многих сомнений, все же видел в составе могучей, демократически свободной России.

⁷ См.: Петров А.И. Города-сады // Сиб. рассвет. Барнаул. 1919. № 8 — 9.

Среди сибирских литературоведов укоренилось мнение, что поэзия журнала значительно уступает прозе. Ю.С. Постнов по этому поводу замечал: "...поэты в основном изливали настроения тоски и отчаяния <...> во многих стихах ощущался душевный надлом, какая-то мертвящая апатия, паралич воли"⁸. Ему вторит В.П. Трушкин, нападая на "салонно-жеманные стихи" Юрия Ревердатто⁹, выступавшего в "Сибирском рассвете" в качестве заглавного барда¹⁰. В этих оценках видится некая предвзятость.

Большое поэтическое будущее современники предсказывали Юрию Сопову, чья жизнь оборвалась в двадцать четыре года¹¹. В некрологе "Сибирского рассвета" с горечью говорилось: "Сибирская литература <...> понесла <...> утрату. То немногое, что дал ей Юрий Сопов, отмечено искорками истинного таланта, которым <...> суждено было бы разгореться в яркое пламя. Талант, по преимуществу лирический, романтик по своим настроениям и основной сущности, искатель новых форм, Сопов выделялся из ряда других поэтов и думалось, что он дал бы что-то новое и значительное. Но условия нашей жизни сделали иное. Смерть Сопова, такая нелепая и ненужная, является символической для нашего тяжелого времени"¹².

⁸ Постнов Ю.С. Из истории литературной жизни в период Октябрьской революции и гражданской войны // Культурное строительство в Сибири. Новосибирск, 1965. С. 32.

⁹ Трушкин В.П. Литературная Сибирь... С. 82.

¹⁰ Существует мнение, что активное участие Ревердатто в "Сибирском рассвете" объясняется стремлением редакции обезопасить себя в отношении с господствующей властью: поэт Юрий Ревердатто был офицером белой гвардии, "вхож в воинский колчаковский гарнизон". Он и контрразведчик А. Усов, чьи стихи изредка появлялись в журнале, обеспечивали надежные "тылы" "Сибирскому рассвету" (см.: Яновский Н. Зачинатели советской литературы в Сибири // Жилаков А.И., Исаков С.И. Дело мирское: Рассказы. Недра жизни: Повести, рассказы, очерки. (Сер. "Лит. памятники Сибири. Иркутск, 1986. С. 398).

¹¹ В его руках, привыкших листать книги (он, в мирное время библиотекарь, был известен как собиратель библиотечных сил Сибири) и держать перо, разорвалась граната, когда Сопов дежурил в приемной Верховного правителя.

¹² Сиб. рассвет. 1919. № 10. С. 142.

Среди поэтов, сроднившихся с барнаульским журналом, были К. Худяков, А. Балин, А. Квятковский (будущий автор “Словаря поэтических терминов”), И. Бунтарь, А. Ванин-Морозов, Б. Несмелов, М. Плотников, Т. Пинаев, В. Лезин, Г. Дружинин, П. Устюгов, М. Васильева-Потанина, Л. Лесная, Г. Новоселова (вдова Александра Ефремовича Новоселова), М. Аркадина и другие.

Эту поэзию подчас можно упрекнуть в эпигонстве, подражании известным классическим образцам (легко узнаваемы, например, блоковские и ахматовские интонации). Некоторые поэтические мотивы Ахматовой угадываются в интимной лирике М. Васильевой-Потаниной; а Л. Лесная, чьи стихи были популярны среди барнаульцев, ориентировалась на северянскую поэзию и подчас яркую южную “орнаментальность” М. Волошина. Но этой поэзии не откажешь в искренности чувств; нередко в ней самобытные, талантливые строки.

Так, курганский поэт Кондратий Худяков, чье творчество было известно сибирякам еще до революции, опубликовал своеобразную историко-фольклорную балладу “Не шумите, вороны!”, в которой символы и образы народного песенного творчества драматично передают пробуждение героя-богатыря, “по рукам и ногам поручнями связанного”.

Первая строчка этого стихотворения неуловимо напоминает знаменитое блоковское “Доколе матери тужить?//Доколе коршуну кружить?..”:

Не кружитесь, вороны, в поле над костями,
Не шумите крыльями рано на свету...
Не сзывайте, вещи, темными ночами
На мою головushку Черную Беду...¹³

В стихотворении прекрасна поэтическая перекличка образа атамана Разина и Ермака; оппозиция Разин – Ермак как бы соединяет центральную Россию с Сибирью:

¹³ Худяков К. Не шумите, вороны...// Сиб. рассвет. 1919. № 5.

От Востока к Западу, на мою потеху,
Громко станут Мудрые славить мой ясак...
По горам раскатится стоголосым эхом,
А в тайгах откликнется зычное – “Ермак!”

Татарское, стародавнее “ясак” в семантическом поле традиционной русской фольклорной лексики, употребление слова “Мудрые” в значении “старейшины”, как это принято у мусульманских народов, подчеркивают изначальную близость стихотворца к сибирскому краю. Примечательно, что в этой исторической песенно-балладной миниатюре возникает образ, корреспондирующий к Прометею как благодетелю человечества¹⁴.

Авторы барнаульского журнала П. Казанский, А. Пиотровский, К. Худяков, П. Драверт, А. Балин, Г. Вяткин – без сомнения, оставили след в региональной литературе и российской поэзии¹⁵.

Лаурет дореволюционной премии Гоголя за лучший рассказ на всероссийском конкурсе поэт и прозаик Г. Вяткин публиковал в “Сибирском рассвете” стихи из “Книги настроений”. Это – цикл любовной, интимной лирики, в котором автор провозглашает примат “простых” и вечных истин человеческого бытия: сродства близких душ, нежности, права на счастье:

¹⁴ См.: *Мифы народов мира*: В 2 т. М., 1982. Т. 2. С. 338.

¹⁵ Примечательно, что в сравнительно недавно изданной антологии “Серебряный век” (Сост., автор вступ. ст. и примеч. Н.В. Банников. М.: Просвещение, 1993) нашлось место подборкам лирики Г. Вяткина и П. Драверта. В антологии помещено и “экзотическое”, дивное по лирическому накалу стихотворение П. Драверта “Из якутских мотивов”, начинающееся известной строфой: “От моей юрты до твоей юрты//Горнистая следы на снегу./Обещала вчера навестить меня ты, -//Я дожидаться тебя не могу...”

В “Сибирском рассвете” опубликовано редкое стихотворение Драверта “Трустит одиноко на небе глубокою луна...”, где причудливо соединяются традиционный романтический мотив русской просодии – мотив луны с мотивом пути, окрашенным среднеазиатскими поэтическими деталями (караван, верблюды, буран в степи) и “холодные” “минералогические” мотивы философской лирики поэта и ученого, каким был автор в жизни.

Пусть мечется черная буря!
Но все исцелит тишина
И алые, алые девичьи губы
Над темным стаканом вина...¹⁶

Своими учителями в поэзии Вяткин называл Бернса и Бальмонта. Действительно, Бернс узнается здесь сразу же, как и бальмонтская “Песня без слов”: “Радость безумная. Грусть непонятная.//Миг невозможного. Счастья миг”. Поэт остался верен своим убеждениям даже тогда, когда от него требовали “преодолеть политические заблуждения, приобщиться к новой советской действительности”.

Лирика Г. Вяткина убедительно характеризует его как продолжателя традиций поэзии серебряного века – дионисийские мотивы, определенная культура стиха, включающая в себя “тайный” символ, подчас сонетную форму, мотивы итальянского средневековья (“Франциск Ассизский” и др. стихи), наконец, тонкую любовную лирику, сложный духовный мир лирического героя.

Вместе с тем Г. Вяткин – поэт сибирского края, и это проявилось прежде всего в одухотворенной пейзажной лирике родной стороны.

Барнаульский поэт Александр Пиотровский в “Сибирском рассвете” напечатал лирические миниатюры – “Сухорос”, “Осеннее”, “Ледоход”, “В ссылке”. Мотивы жизненного пути, одиночества в стихотворении “В ссылке” пронизаны поэтическими реалиями: “последний пароход”, печаль последней навигации на Север, “Снова сиротой...”, “... где только тундры берег низкий...” и ощущением невозможности общения – “...И ясно чувствовать душой//Что там приехал кто-то близкий”¹⁷.

Щемящая грусть присутствует и в зарисовке “Сухорос”:

¹⁶ Вяткин Г. Из “Книги настроений” // Сиб. рассвет. 1919. № 2. С. 1.

¹⁷ Пиотровский А. В ссылке // Сиб. рассвет. 1919. № 9. С. 6.

И снова тихо... У откоса
Лишь плачут чибисы одни,
Вещая ночи сухороса
И сонно дымчатые дни.¹⁸

В “тихой” лирике А. Пиотровского мотивы одиночества, изгнанничества – не только продолжение традиции, но и ее инвариантность, обогащение. Здесь отразился и автобиографический момент: поэт – сын польского повстанца – родился в глухом уральском селе, где его отец отбывал ссылку.

Н.Н. Яновский заметил, что “судьба скромного по объему литературного наследия Александра Пиотровского сложилась неудачно. Примерно из ста пятидесяти его стихотворных миниатюр свет увидело чуть больше половины. Но и лучшее из того, что известно и доступно обозрению, до сих пор не получило признания...” Исследователь считает: такое забвение несправедливо, ибо А. Пиотровский – “поэт со своим голосом и лицом, он внес свою, пусть небольшую, лепту в развитие русской поэзии Сибири”¹⁹.

Можно заметить определенное сходство поэтических миров Александра Пиотровского и Юрия Сопова, хотя, на первый взгляд, они далеки. Сопов, безусловно, трагичнее, с сильным предощущением катастрофичности судьбы лирического героя, “заблудившегося и усталого, потерявшего свой ночлег”. В соповских строках живет “тоска улетающих птиц”, “роняют с ресниц тусклый жемчуг бессильные тучи”, ощущается острое “дыхание печали”. Он – мастер неожиданной метафоры. Тонко, будто графическими линиями, рисовал поэт сибирские пейзажи в импрессионистской дымке – “кремнистые, серые склоны”, “лес блестящий и пустынный”, “синевато-белый снег”²⁰. Сопов, как и Пиотровский, любит реку: мотив воды разнообразно присутствует в

¹⁸ Пиотровский А. Сухорос // Сиб. рассвет. 1919. № 5. С. 17.

¹⁹ Яновский Н. Александр Пиотровский // На переломе: Из литературного прошлого Барнаула. Барнаул, 1979. С. 115.

²⁰ Ю. Сопов профессионально рисовал, был постоянным участником художественной студии Ант. Сорокина и его литературных вечеров.

его стихах, особенно водная гладь реки, которая “утомленная тонет в оранжевых красках заката”. Сентябрь у поэта всегда неяркий, “блеклый” (в туманной “Дымно-лиловой дали //Желтых оврагов пологость”). Пейзаж в лирике омского “юноши-поэта” удивительно передает и трагичность, и желание укрыться от невзгод насильственного века, и жадность восприятия, “недопитость” воздуха, чистоты, красоты и гармонии, страстность молодого сердца, сложной чувственной природы.

Но у того же Сопова есть стихи и другого плана. В “Сибирском рассвете” опубликовано его стихотворение “Девичьи дум теремок” – озорная стилизация под русскую сказочность:

Окон узорных резьба
Грусть затуманенных глаз;
Дальняя зелень пруда;
Теплого вечера час.²¹

Сопов словно знал, что вот-вот погибнет, и накануне трагического исхода написал:

Тоскливые, скорбные стоны
Звонят за горою горбатой...
На западе путь похоронный
Свершает сумрак косматый!..²²

В этом стихотворении мотив смерти таится в символике “голубого дракона”, в “рогатом месяце” – inferнальная деталь, – в зловещности “темной дали небосклона”, зажатой в “гигантских лапах” гор. И, наконец, – “сумрак косматый”, как “человек, одетый в черном”, что заказал пушкинскому Моцарту “Реквием”.

²¹ *Сиб. рассвет*. 1919. № 10. С. 38.

²² Там же. 1919. № 11 – 12. С. 44.

Юрий Ревердатто²³, погибший в конце гражданской войны, также предчувствовал скорый конец своего земного пути. В стихотворном цикле “Осенние листья” явственно проступают мотивы одиночества, даже жертвенности. Поэт показал себя в этом цикле мастером цветовой гаммы, талантливым учеником поэтической школы символистов. В “ткань созерцания бесстрастного”, в “книжность”, отвлеченность его стиха вплетаются “запах смолистых ветвей”, “воздух — целебный елей”, — вся эта метафоричность явственно отражает предощущение последних дней лирического героя. И вот уже совершенно отчетливо:

Слышится пение стройное
С траурно-тихих полей.²⁴

В стихотворении “Только одно и осталось...” лирический герой стремится укрыться от ада повседневности, забыться навеки:

Степь, а потом через реки
К грани синеющих гор.
Смежить усталые веки,
Лечь, засыпая навеки,
Тихо впивая простор.²⁵

²³ В.П. Трушкин утверждает, что он покончил жизнь самоубийством перед финальным для белой гвардии Волочаевским сражением (см.: *Трушкин В.П.* Литература Сибири первых лет революции...). Действительно, поэт был на Дальнем Востоке, опубликованные в местной периодике стихи — лишнее тому подтверждение. Однако, как сообщил автору статьи В.В. Ревердатто — племянник поэта, родственники до сих пор не располагают никакими подробностями гибели Юрия.

В гражданской войне участвовал и его брат Борис, художник. Позднее чекисты расстреляли Бориса Владимировича. Семья постоянно жила в ожидании арестов, обысков. Бабушка прятала тетрадку со стихами Юрия на чердаке. Владимир Викторович показал несколько стихотворений Ю. Ревердатто, опубликованных тогда в дальневосточных газетах, — “Вечерний Владивосток”, “Приморская мысль” и др. Среди этих стихов — лирические “Ответ”, “У моря”, “Июльская элегия”, “Два признания” и др.

²⁴ *Ревердатто Ю.* Из книги “Осенние листья” // Сиб. рассвет. 1919. № 7. С. 2.

²⁵ *Ревердатто Ю.* Только одно и осталось... // Сиб. рассвет. 1919. № 9. С. 25.

Мотив смерти здесь – не атрибут, характерный для поэтического видения символистов, – эта семантика смерти поверена трагичностью последнего акта существования белой гвардии, этих “подстреленных лебедей”. Ахматовская “белая стая” стихов трансформируется у Ревердатто и Сопова в “лебединую песню”: “Были горды и смелы://Чтобы все лебеди белые//Гибли в бою, как орлы...”²⁶.

И, как крик, вырывается у поэта:

“Жить!”

...Уходящий последний закат славословить, смиренно склонившись...

И все же вновь:

С мудрым челом повстречать примиренно последнюю гостью.
Умереть.²⁷

Любопытно, что эта чисто символистская поэтика школы Вл. Соловьева и Вяч. Иванова перемежается у Ревердатто отголосками поэтики раннего Маяковского: “Хочу застыть. Хочу быть также чист я, // Певец тоски, поэт и фантазер”²⁸.

И, видимо, чтобы сломить эту тоску, Юрий Ревердатто создает стихотворение без названия – о “естественном человеке”. “Якутская сага” – это, скорее, “северная фантазия”, чем результат личных наблюдений. Как известно, символисты любили скандинавскую экзотику – Лапландию, Исландию. Их фантазии порой звучали убедительнее, чем всякая реальность. Вот и в поэтической метафоре Ревердатто возникает “доподлинный” шалаш, заросли камыша, пугливые олени “в истоме лунной лени”... и абориген:

²⁶ Цит. по кн.: *Трушкин В.П.* Литературная жизнь Сибири первых лет революции... С. 118.

²⁷ *Ревердатто Ю.* Солнцу, горячему солнцу слагать лучезарные яркие гимны... // Сиб. рассвет. 1919. № 10. С. 21.

²⁸ *Ревердатто Ю.* Желтеют тополи. В мертвеющих листьях... // Сиб. рассвет. 1919. № 11. С. 15.

Якут на корточках сидит перед огнем,
Согнув худые, черные колени,
И тянутся причудливые тени,
И искры сыпятся сверкающим дождем.²⁹

В “Сибирском рассвете” это стихотворение перекликалось со стихотворением “Йыш-кизи”, опубликованном в пятой книге журнала и принадлежащем перу К. Худякова. Йыш-кизи – мифический древний обитатель Горного Алтая. У Худякова на первом плане – воинственные мотивы борьбы первобытного человека со зверем: “За плечами колчан – товарищ боевой; // И выгнутая бровь мохнатую подковой”. “Колчан” сразу ориентирует на гумилевские поэтические опыты (мотивы победы силы и духа). Есть в этих стихах что-то и от поэзии С. Городецкого (“Юхано на финском озере”), П. Драверта (“Под небом Якутского края”).

Ранее литературоведы вспоминали Ревердатто лишь как “изысканного певца Коломбин”. Поводом служили стихи “Маскарад”, “Кафе-шантан”, “Гобелен (А. Ватто)”, напечатанные в том же барнаульском журнале. В этих миниатюрах Ю. Ревердатто подражал известным образцам, хотя и привнес в старые сюжеты свои черты. Так, завораживающе умело поэт создает дух средневековой куртуазности, стилизует картинку придворных нравов:

Нежит томная ласковость взоров -
Златосотканность любящих рук,
Безмятежная сказка узоров,
Мелодичный доверчивый звук.
Томный вздох затаила принцесса,
Очарована музыкой слов...
Наклонилась слегка виконтесса,
Скрыв смущение в букете цветов...

[“Гобелен (А. Ватто)”]

²⁹ Ревердатто Ю. Шалаш. Невдалеке, на озере седом... // Сиб. рассвет. 1919. № 1. С. 1.

Несомненно здесь узнается мотив оживающей статуи. Ведь gobеленный рисунок превращается в реальную сцену королевского бала. А в “Маскараде” и “Кафе-шантане”, несмотря на определенный антураж, лирический герой тянется к чистой любви, ее загадочной красоте, девушке изящной и легкой, “как лента серпантина”.

Поэзия “Сибирского рассвета” не стала первостепенным явлением в российской словесности. Но профессиональный уровень она все же подтвердила и, безусловно, стала заметным фактом литературного процесса той поры.

Еще до выпуска журнала барнаульцы начали осуществлять издание библиотеки сибирских писателей. В историю она вошла как «Библиотека “Сибирского рассвета”». Ее небольшие книжечки в 16 – 32 стр. стоили по тем временам от 20 до 70 коп. Издание явно предназначалось массовому читателю. Библиотека объединила известных прозаиков и поэтов: Г. Гребенщикова, В. Шишкова, А. Новоселова, Ис. Гольдберга, А. Новикова-Прибоя, А. Жилиякова, С. Исакова, П. Казанского, А. Пиотровского, Л. Лесную и др. Библиографической редкостью стали ее “томики”, рожденные в трудные и жестокие годы.

В заключение несколько слов о судьбе авторов журнала. В гражданскую войну белые расстреляли большевика-подпольщика П. Васильева, выступавшего под псевдонимом А. Овчинников. Погибли, как уже говорилось, Ю. Сопов и Ю. Ревердатто.

В 1921 г. ушли из жизни А. Жилияков и С. Исаков. В период “большого террора” 1937 – 1938 гг. репрессированы и расстреляны П. Низовой, П. Казанский, Г. Вяткин, Ис. Гольдберг. Это те, о ком мы знаем. А судьбы ученых, публицистов журнала?

“Сибирский рассвет” – первый “толстый” барнаульский журнал – просуществовал всего год, вышло двенадцать его номеров. Это двенадцать книг прозы, поэзии, критики, биб-

лиографии, публицистики, научных обзоров и статей. И на всем этом богатстве писательской деятельности, знаний, культуры и просвещения – ответ тяжелых для России лет. Тем значительнее патриотический подвиг редакции журнала.