

А.А. Фаустов

Наследники, избранники, посвященные и плагиаторы

Культурно-семиотическая
динамика от Пушкина
к Ф.Сологубу¹

Во второй части статьи «Демоны поэтов» (1907) – «Старый чорт Савельич» – Ф.Сологуб, отталкиваясь от излюбленной своей антитезы «лирики» (отрицающей обыденный мир) и «иронии» (его утверждающей), обвинит Пушкина в том, что он поддался бесовскому искушению и совершил подмену одного другим – произнес «...на языке лирики данному миру пламенное да»². Источник этой роковой ошибки Сологуб усматривает в раздвоенности Пушкина, в его «ложном самоотречении» от себя: «Не нравлюсь сам себе, хочу быть другим, лучшим». Проявления такого предательства своего «вечного лика» ради «восковой личины» Сологуб находит, во-первых, в «притворстве», в идентификации Пушкина с героями, совсем иными в сравнении

¹ Статья выполнена в рамках проекта «Универсалии русской литературы (XVIII – начала XX вв.)» 2.1.3/12071, поддержанного грантом Министерства образования и науки РФ.

² Сологуб Ф. Творимая легенда. М., 1991. Кн.2, с.165. Из числа наиболее значимых работ о сологубовской рецепции Пушкина ср.: Павлова М.М. С «подсказки» Пушкина // Русская литература, 2004, № 1, с.210 – 217; Пильд Л. Пушкин в «Мелком бесе» Ф.Сологуба // Пушкинские чтения в Тарту. 2. Тарту, 2000, с.306 – 321.

с ним («Он чувствовал себя таким, как Сальери, прилежным и удачливым работником, а быть хотел таким, как Моцарт, безумцем и праздным гулякою»)³, а во-вторых, в необычайном пристрастии к изображению «самозванства» в разных его лицах – вплоть до маскарада Лизы Берестовой (Сологуб даже, по всей видимости, предполагал написать специальную статью об «обманах» как «теме Пушкина»).

К рассмотрению подоплеки – авторской и культурно-семиотической – столь заостренно обвинительной логики мы в свое время вернемся. А пока приглядимся к тому, что на деле скрывается в пушкинском творчестве за второй ступенью «самотридания» личности (согласно толкованию Сологуба) – за феноменом «самозванства». Если не придавать этому слову чрезмерно расширительного значения (что как раз у Сологуба мы и наблюдаем и что периодически встречается в работах недавнего времени⁴), «подлинное» – и к тому же имеющее исторические прототипы – самозванство запечатлено в художественных текстах Пушкина, как известно, дважды – в «Борисе Годунове» (1825) и в «Капитанской дочке» (1836). И крайне показательны, что в обоих случаях действительные обстоятельства, провоцирующие возникновение этого явления, получают у Пушкина (хотя и в разных дозах) вполне определенную семантическую аранжировку, продолжение в ином – «сверхфабульном» – изменении смысла.

Благоприятствующие самозванству условия могут быть описаны как сбой в естественной цепи наследования (самодержавной) власти, сопровождающийся устранением законного преемника, имя и место которого как бы и оказываются вакантными. В «Борисе Годунове» – и это не раз замечалось – стихия самозванства разлита в воздухе. Воротынский в первой же сцене говорит с Шуйским о том, что на русский престол могли бы притязать и они (при этом герой характерно переворачивает

³ Сологуб Ф. Творимая легенда. Кн. 2, с.168, 167.

⁴ Напр.: Ильенко С.Г. Самозванство и случай как содержательно-интегрирующие доминанты художественно-стилевой основы «Повестей покойного Ивана Петровича Белкина» // Изв. РГПУ им. А.И.Герцена, 2005, № 5 (11), с.100 – 112; Тульчинский Г.Л. Самозванство, массовая культура и новая антропология // Человек, 2008, № 1, с.43 – 57.

евангельскую топику, к которой мы еще неоднократно будем возвращаться: «...много званых, а мало избранных» [Мф. 22, 14; вариант – Лк. 15, 24]): «...ведь мы б имели право / Наследовать Феодору <...> / Не мало нас, наследников Варяга...» [7; 8]⁵. Собственно, едва ли не главным самозванцем в трагедии – тем, кто руками своих слуг и в своих целях вызвал к жизни эту стихию и первым воспользовался ее плодами, – выступает Борис Годунов, который разве что не принимает вместе с царским титулом имя Димитрия. И если решение народа должно было лишь симулировать законность восхождения героя на трон (по существу, Борис избирает себя сам, и на этот счет никто особых сомнений не питает), то передача державы сыну обставляется как акт, призванный теперь уже «всерьез» (хотя и задним числом) подтвердить легитимность свершившегося: «Я подданным рожден, и умереть / Мне подданным во мраке б надлежало; / Но я достиг верховной власти... чем? / Не спрашивай. Довольно: ты невинен, / Ты царствовать теперь по праву станешь...» [7; 89].

Наложение на идею самозванства идеи искупительного наследования (в произведениях о Смутном времени обыгрываемое, пожалуй, еще – да и то отчасти – у А.К.Толстого) зеркально-симметрично той метафоризации облика «настоящего» самозванца – Григория Отрепьева, которая осуществляется и им самим, и его антагонистами (и это уже фабулой не мотивируется никак). Признавшись Марине Мнишек в том, кто он на самом деле, Самозванец гордо произнесет: «Тень Грозного меня усыновила, / Димитрием из гроба нарекла...» [7; 64]. Но еще задолго до этого момента то же – на свой лад – ощутит и Борис Годунов: «Кто на меня? Пустое имя, тень – / Ужели тень сорвет с меня порфиру, / Иль звук лишит детей моих наследства?» [7; 49]. Димитрий Самозванец предстает в трагедии воплощенным именем убитого царевича, призраком, усыновленным поднявшейся из гроба тенью царя⁶. Так что если один

⁵ Здесь и далее пушкинские тексты цит. с указанием тома и страниц по: Пушкин А.С. ПСС: В 19 тт. М., 1994-1997. Ср. «<Заметки по русской истории XVIII века>» (1822), где Пушкин саркастически напишет о фаворитизме времен Екатерины II: «Много было званых и много избранных...» [11; 15].

⁶ Ср.: Савинков С.В., Фаустов А.А. История и судьба в пушкинском «Борисе Годунове» // Материалы Международной пушкинской конференции. Псков,

герой придает своему фактическому самозванству видимость истины, вручая перед смертью верховную власть сыну, то другой герой находит иллюзорное подтверждение своим царским правам в обретении – по ту сторону реальности – символического отцовства. (Впрочем, и Борису не чуждо было желание заручиться такой же поддержкой. В первом монологе после принятия венца новый царь вознесет весьма красноречивую мольбу, судя по всему, к покойному Феодору Иоанновичу: «Наследую и ангелу-царю!.. / О праведник! о мой отец державный! / Воззри с небес...») и пр. [7; 15].)

Поэтому вдвойне знаменательно, что в «Капитанской дочке», в которой ни один, ни другой механизм (само)легитимации не задействован, Пугачеву сначала в пространстве сна, а потом, до известной степени, и в пространстве яви достанется роль «второго» – архетипического – отца Петруши Гринева⁷. Самозванство у Пушкина нуждается в том, чтобы как-то вписать себя в череду поколений (даже если это не имеет никакого политического резона), и в обоих пушкинских произведениях о самозванцах подобное стремление ни к чему не приводит.

Но и в другой семантической плоскости, где наследуется уже не царская власть, а обыкновенное имущество, можно уловить – в качестве явной тенденции – сходную закономерность: логика преемственности и здесь по-своему подвергается отрицанию. Наиболее выразительный образчик этого – «Скупой Рыцарь» (1830): в кругозоре барона Филиппа наследник – персона не просто нежелательная, но целиком невозможная, а потому заглавный герой с радостью предпочел бы даже за чертой жизни участь неупокоенного мертвеца – «сторожевой тени», если бы это позволило ему сохранить в неприкосновенности свои сокровища (в самом начале монолога Барона уподобленные

1996, с.164 – 168; Эмерсон К. «Борис Годунов» А.С.Пушкина // Современное американское пушкиноведение. СПб., 1999, с.111 – 136; Гришлиф М. Пушкин и романтическая мода. СПб., 2006, с.174 – 185 (см., в частности, о параллелях между пушкинской трагедией и шекспировскими пьесами, в том числе «Генрихом IV», в художественном исследовании проблемы легитимации власти).

⁷ Впервые на это обратила внимание еще М.Цветаева. См. также: Фаустов А.А. Авторское поведение Пушкина. Воронеж, 2000, с.199 – 201.

возлюбленной). Аналогичная диспозиция может реализовываться и в противоположной версии (по сути, задающей предварительные условия для развертывания сюжета скупости в возможном будущем). Так, в «Бахчисарайском Фонтане» (1823) Мария – дочь польского князя и главное украшение его пышного замка – окажется пленницей в ханском гареме (где и найдет свою гибель), а владения князя достанутся после его скорой смерти другому: «Скупой наследник в замке правит / И тягостным ярмом бесславит / Опустошенную страну» [4; 161]. В позднейшем же стихотворении «На выздоровление Лукулла. Подражание латинскому» (1835) осуществление близкого сценария передачи собственности будет приостановлено неожиданным «воскресением» адресата, изгнанием наследника (успешшего сполна проявить свою натуру: «Уже скупой его сургуч / Пятнал замки твоей конторы; / И мнил загресть он злата горы / Среди бумажных куч» [3; 404]) и советом поднявшемуся с одра болезни младому богачу обзавестись красавицей женой и потомством – чаемыми наследниками иного рода.

Регулярное появление в паре с материальными богатствами женской фигуры (в разной степени воплощенной и по-разному с ними связанной) дает своеобразный рефлекс в «Сказке о мертвой царевне...» (1833). И хотя лексически скупость в сказке не представлена, произведение это можно рассматривать как фемининный вариант истории о Скупом Рыцаре, только объектом наследования выступает здесь не золото, а красота или, вернее, статус самой прекрасной из смертных. Магистральная коллизия сказки заключается в нежелании царицы-мачехи признать в царевне свою преемницу, смириться с присутствием в мире той, которую избрало вместо нее волшебное зеркальце и которая теперь «...всех милее, / Всех румяней и белее» [7; 542 и др.]. И такое упорство, помимо прочего, *de facto* превращает царицу в самозванку. (Добавим, что некоторые явственные мотивно-тематические отражения сказки есть и в стихотворении «На выздоровление Лукулла...»: адресат его так же, как царевна, проходит через «временную смерть», но, пожалуй, особенно симптоматично другое. О пришедшем за героем страшном «заимодавце» говорится так: «Уж смерть являлась за тобой /

В дверях сеней твоих хрустальных...» [3; 408]. При редкости «хрусталей» в пушкинских текстах эта подробность вдвойне воспринимается не столько в ее метафоризированном референтном значении (интерьер известного «Фонтанного дома»), сколько как отсылка к «хрустальному гробу» царевны.)

Другими словами, и сюжет самозванства, и сюжет скупости – в «основном» его варианте – предполагают у Пушкина узурпацию прав наследника (и на этой почве могут пересекаться). В одном случае присваивается имя истинного наследника, которое оказывается обреченным на призрачную «жизнь после смерти» и включается в чужую – подложную – биографию. В более же широком понимании можно говорить о захвате предназначавшегося наследнику места, и при этом предметом манипуляций может сделаться коммуникативное пространство в целом, строящееся прежде всего не вокруг имен собственных, а вокруг личных местоимений и во многом эквивалентных им имен – функций места (недаром даже при обозначении «авторства» реплик в пьесе Борис Годунов, будучи в первой сцене после избрания еще *Борисом*, затем становится *Царем*). В другом случае наследство обращается в нечто не отчуждаемое от владельца, готового распространить на принадлежащее ему – и здесь давняя юридическая терминология может быть использована чуть ли не в буквальном смысле – «право мертвой руки». В результате передача того, что должно было бы достаться наследнику, всячески блокируется, и в «Скупом Рыцаре» или в «Сказке о мертвой царевне...» это запечатлено в сюжетном настоящем и крупным планом.

Иная, дополнительная семантическая перспектива сопряжена еще с одним значением слова «наследник» у Пушкина – «продолжатель чьего-нибудь дела, какой-нибудь деятельности»⁸. Среди таких «продолжателей» центральное положение в пушкинских текстах занимают поэты, художники. В сатирическом

⁸ Ср.: Словарь языка Пушкина. Т.2, М., 1957, с.734.

послании «Моему Аристарху» (1815) лирическое «Я» объявляет себя *небрежным наследником* Анакреона, Шолье и Парни; в элегии «Любовь одна – веселье жизни холодной...» (1816) упоминаются *наследники Тибулла и Парни*; а в «Послании к Великопольскому...» (1828) адресат именуется *Персиевым наследником*. Открыто обыгрывается в первом из этих стихотворений и внутреннее значение слова «наследник» – «тот, кто движется вслед за кем-нибудь, по чьему-нибудь следу»: «Небрежный ваших рифм наследник, / За вами крадуся вослед...» [1; 118]. И такая фразеология «следа» у Пушкина не единична, причем, как правило, употребляется она в контекстах полемических. К примеру, в послании «Князю А.М.Горчакову» (1814) лирическое «Я» иронически отказывается посвятить адресату оду, не рискуя «...в след Державину парить...» [1; 39]; в пародийной «Оде его сият. гр.Дм.Ив.Хвостову» (1825) лирический субъект возвещает: «...воспою / Во след Пиита знаменита / Правдиву похвалу свою...» [2; 344]; а в стихотворении «<Гнедичу>» (1832) *прямой поэт*, пренебрегая напрашивающимися возвышенными предметами, избирает весьма сомнительный маршрут для своей фантазии: «...меж тем летает он / Во след Бовы иль Еруслана» [3; 286].

Подобная контекстуальная привязка заставляет как будто бы увидеть в формуле *в(о) след* жест в адрес классической традиции, и отчасти это действительно так. Еще у А.Д.Кантемира – в его «Сатире IV. О опасности сатирических сочинений. К музе своей» (1743) – нарратор, вспомнив Ювенала, Персия, Горация, Буало, скажет о себе: «...следы их топчу...»; а в примечаниях даст такое пояснение: «...им следую, им подражаю»⁹. Однако, насколько можно судить, в русской литературе XVIII столетия фразеология «следа», имеющая метапоэтическую семантику, высокой частотностью не отличалась, хотя отразилась в кривом зеркале ирои-комической поэмы («И следую певцам, которые мне милы...»¹⁰) и барковианы («...иду за Пиндаром вследы...» и т.д.¹¹). Преобладающей была иная парадигма – героическая, ка-

⁹ Кантемир А.Д. Собрание стихотворений. Л, 1956, с.110, 115.

¹⁰ Майков В.И. Избр. произведения. М.; Л., 1966, с.80.

¹¹ Барков И.С. Полн. собр. стихотворений. СПб., 2004, с.306.

нонизированная уже М.В.Ломоносовым. В соответствии с ней, муза должна неотступно следовать за героями и их деяниями: «Спеши звучащей славе вслед...»¹²; само синтагматическое сцепление *следа* и *славы*, равно как и рифмовка *следа* и *победы* (в разных их грамматических формах), становится общим местом. Не менее значим тут и генеалогический аспект: между поколениями героев существует преемственность (иногда вплоть до своего рода метемпсихоза¹³): «Хотя и млад монарх у нас, / Но славны он чинит победы, / В своих вступая предков следы...». И такое предпочтение поэтическому героическому, конвертирование одного в другое было программно закреплено во вступлении к поэме «Петр Великий» (1760): «Хотя вослед иду Виргилию, Гомеру, / Не нахожу я в них довольного примеру <...> / За кем же я пойду? вслед подвигам Петровым...»¹⁴. Петр функционально приравнивается к образцовым поэтам-предшественникам его воспевателя.

На рубеже XVIII – XIX веков положение дел меняется (и это тем более показательно, что по относительной частоте слова «наследник» элегическая/романтическая эпоха лишь ненамного уступает классической – абсолютному лидеру – и существенно – в полтора-два раза – превосходит более поздние периоды¹⁵).

¹² Ломоносов М.В. Избр. произведения. Л., 1986, с.85.

¹³ Ср., напр., двойное перевоплощение, облеченное в форму настоящего стилистического иероглифа: «Ты зришь Великого Петра, / Как феникса воскресша ныне; / Дражайшая твоя сестра / Жива в своем любезном сыне» («Ода на прибытие из Голстинии и на день рождения великого князя Петра Феодоровича 1742 года февраля 10 дня») (Ломоносов, с.82).

¹⁴ Ломоносов, с.80, 280 – 281.

¹⁵ В числовом выражении лингвостатистическая картина изменения относительных частот «наследников» при переходе от одной культурно-семиотической эпохи русской литературы к другой выглядит так: 1) классический период – $4.54 \cdot 10^{-5}$; 2) элегический / романтический – $4.19 \cdot 10^{-5}$; 3) критический – $2.72 \cdot 10^{-5}$; 4) реалистический – $1.77 \cdot 10^{-5}$; 5) модернистский – $3.22 \cdot 10^{-5}$. Литература об этой стадийной типологии, а также базе данных и принципах ее компьютерной обработки указана в книге: Савицков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии. М., 2010, с.218. Общий объем подготовленной участниками проекта «Универсалии русской литературы (XVIII – начала XX вв.)» электронной базы текстов – художественных, литературно-критических, философско-публицистических – составляет более 43 миллионов словоформ. Тексты принадлежат 112 авторам,

Так, в начале карамзинского «Ильи Муромца» (1794) нарратор, изъявив нежелание, следуя *Виргилию*, черпать вымыслы у греков и римлян, метапоэтической плоскости не покинет и обратится за вдохновением к сказкам *покойных мамушек*. И с этой точки зрения пушкинское словоупотребление – не только пародийно-пародический диалог с традицией, но и сигнал новой литературной ситуации, смены ориентации с героя – на поэта¹⁶. Характерна едва заметная, но принципиально важная смысловая перестановка, совершаемая в «Ответе Катенину» (1828) (оставляем сейчас за скобками более широкий контекст распри с адресатом и связанный с нею цитатный слой послания¹⁷): «Тебе во след опять за славой» [3; 135]. Не вослед за героической славой – как источником пиитического упоения, а вослед за другим поэтом в поисках славы художнической.

Такая перекодировка «профессиональной» принадлежности наследника как «продолжателя» (наблюдающаяся, в меньших

распределенным по пяти периодам, в основе выделения которых лежит культурно-семиотическое понимание поколения и которые имеют следующую – не лишенную некоторой условности – хронологическую привязку: 1) XVIII век; 2) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1796 г. (со сгущением во второй половине 1790-х гг.); 3) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1817 г. (со сгущением в конце 1810-х – первой половине 1820-х гг.); 4) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1839 г. (со сгущением в 1830-х – начале 1840-х гг.); 5) эпоха, созданная писателями, даты рождения которых колеблются вокруг 1877 г. (со сгущениями во второй половине 1860-х – первой половине 1870-х гг. и вокруг 1890 г.).

¹⁶ В такой перспективе исторически маркированный смысл приобретает и поиск Державиным своего поэтического наследника (см. об этом: *Фрайман Т. Державин и Жуковский: К вопросу о творческом наследовании // Пушкинские чтения в Тарту. 3. Тарту, 2004, с.9 – 29*). Ср. стихотворный ответ «Жуковскому и Родзянке...» (1799), где обыгрывается в порядке подсказки и «ломаносовская» рифма *примеру – Гомеру*: «Не мне, друзья! идите вслед; / Ищите лучшего примеру. / Пиндару русскому, Гомеру / Последуйте, – вот мой совет» (*Державин Г.Р. Соч. СПб., 1866, т.3, с.378*).

¹⁷ См. классический комментарий: *Тынянов Ю.Н. Пушкин и его современники. М., 1969, с.73 – 85*.

масштабах, и у П.А.Вяземского, Е.А.Баратынского, Н.М.Языкова и др.) осложнена у Пушкина одним семантическим моментом, не зафиксированным в «Словаре языка Пушкина». Послание «К молодой актрисе» (1815) открывается строками: «Ты не наследница Клероны <...>/Жестокой суждено судьбой/Тебе актрисой быть дурной» [1; 99]. Наследование имеет не только историческое, но и иерархическое измерение: «продолжатель» должен быть, по меньшей мере, не ниже того, за кем он следует. В XVIII столетии так понимался прежде всего переход от одной генерации героев к другой, а потому пушкинская реплика из уже знакомых нам «<Заметок по русской истории XVIII века>» звучит как явный «антиидический» выпад: «Ничтожные наследники северного исполина... с суеверной точностью подражали ему во всем, что только не требовало нового вдохновения» [11; 14]. И наличие в пушкинском мире подобной оценочной шкалы позволяет иначе взглянуть на те сбои в работе механизма наследования, с обзора которых мы начали, и вводит в игру еще одну нарративную фигуру – «избранника/избранного», того, кто «предназначен к некоей особой деятельности или роли». Заметим сразу, что лингвостатистический профиль распределения суммарных относительных частот этих лексем по различным эпохам русской литературы – даже с поправкой на фактор полисемии – очень красноречив:

- 1) классический период – $5.18 \cdot 10^{-5}$ (при почти полном отсутствии в текстах этого периода слова «избранник»);
- 2) элегический/романтический – $8.36 \cdot 10^{-5}$;
- 3) критический – $5.08 \cdot 10^{-5}$;
- 4) реалистический – $3.41 \cdot 10^{-5}$;
- 5) модернистский – $4.34 \cdot 10^{-5}$.

В пушкинском стихотворении «Перед гробницею святой...» (1831) лирический субъект призывает покоящегося в гробу полководца: «Нам укажи в толпе вождей, / Кто твой наследник, твой избранный!» [3; 268]. Наследник сближается здесь с избранником, и это радикально проблематизирует логику наследования. В ключевых своих чертах ритуал заклинания повторяет то, что разыгрывается в «Борисе Годунове», только с иным раскладом ролей и с иным итогом. Наследник в обоих произведениях

нарекается из гроба, но в пьесе такое «назначение» – продукт коллективного «политического воображаемого», а в стихотворении – объект гадания лица, которое на звание наследника никак не притязает. И гадание это ничем не завершается: могила безмолвствует. Накладывая друг на друга две модели коммуникации с загробным миром – одическую и элегическую, Пушкин лишает обе позитивного потенциала. В оде призрак героя является преимущественно для того, чтобы благословить потомка и подтвердить его героические полномочия; в элегии тень, хранящая молчание и зачастую не идентифицируемая, должна увлечь за собой свидетеля откровения по ту сторону земной реальности. У Пушкина в стихотворении (и отчасти в пьесе) задача обитателя гроба – одическая, а манера поведения – более чем элегическая (*грозный* старец не пробудится и не явится у гробовой двери ни на мгновение, да и в трагедии о царе Борисе *тень Грозного* на сцене не фигурирует). Поэтому наследник оказывается в стихотворении не избранным вовсе (в пьесе он избирает себя сам).

Но, так или иначе, наследование деавтоматизируется; в него вторгается элемент произвола, избрания по воле, как правило, мертвого, «потустороннего» предшественника или какой-нибудь другой «сверхчеловеческой» инстанции. В таком ракурсе оба «настоящих» пушкинских самозванца – как бы не вполне самопровозглашенные избранники (хотя ни один, ни другой избранными эксплицитно не именуется): за Лжедмитрием витают, пусть и незримые, призраки царей; Пугачев возникает из кружения метели-судьбы. И эта закономерность проявляется даже в таком, на первый взгляд, нейтральном случае, как *наследники Тибулла и Парни*. Наследники, разумеется, определяются не Тибуллом и Парни, но таковыми они становятся благодаря совокупным усилиям судьбы, Амура и муз, которые оделили их даром любви – радостной или печальной. Вообще, характер избирающей инстанции, при всем его многообразии, беспредельной изменчивостью не обладает. Лексическая сочетаемость «избранников» (отличающихся большей валентностью) и «избранных» во многом совпадает: существительные, которыми они управляют грамматически и у которых находятся

в подчинении логическом, образуют компактную по своему ядру серию. Если не ограничиваться только пушкинскими текстами – в этом отношении достаточно типичными для русской поэзии XVIII – начала XX веков, то в такое ядро входят: *Господь/бог(-и)/творец, судьб(-а/-ы)/фортуна/Промысел, неб(-о/-еса), любовь, поэзия, свобода, победа, слава* и др.

Предельной формы расхождение между наследованием и избранием достигает у Пушкина в «Моцарте и Сальери» (1830). В выстраиваемой Сальери истории своей жизни у мотива наследования – поворотное, в самом непосредственном значении, место: «...Когда великий Глюк/Явился и открыл нам новы тайны <...>/Не бросил ли я все, что прежде знал <...>/И не пошел ли бодро вслед за ним...» [7; 124]. И тот же мотив станет в устах героя решающим аргументом при вынесении Моцарту смертного приговора: «Наследника нам не оставит он./Что пользы в нем?...» [7; 128]. Польза – добродетель толпы – соотносится здесь с непрерывной, лишенной разрывов передачей художнического опыта от одного *служителя музыки* к другому, от одного из многих к другому из многих. Напротив, Моцарт скажет в прощальной реплике совсем об ином (вспомнив евангельскую поговорку и как будто ответив своему отравителю¹⁸): «Нас мало избранных, счастливых праздных,/Пренебрегающих презренной пользой...» [7; 133]. На этом фоне слова Сальери, открывающие его обвинительный монолог, звучат как настоящее исповедание веры самозванца: «...не могу противиться я доле/Судьбе моей: я избран, чтоб его/Остановить – не то, мы все погибли...» [7; 124].

(Высказывание это компрометируется самой его структурой. Эгоцентрическая формула *я избран* нигде больше у Пушкина не встречается, да и в русской поэзии XVIII – начала XX веков обнаруживается крайне редко. В соответствующих контекстах обычно обыгрывалось официальное – «автобиографическое» – употребление формулы, в значении «получать выборным путем какую-либо должность»; к примеру, в «Сумасшедшем» (1890)

¹⁸ О «тайном» диалоге в трагедии ср.: *Викторович В.А.* К поэтике сюжетного эксперимента: Пушкин и Достоевский // *Болдинские чтения.* Горький, 1981, с.174 – 176.

А.Н.Апухтина читаем: «...на днях/Я королем был избран всенародно...»¹⁹. А во вступлении к ломоносовскому «Петру Великому» был использован другой семантический ход, напрямую уже ведущий к фигуре «избранника/избранного». Рассчитывая снискать *парнасские венцы* воспеванием героя, который «не слыхан был от века», нарратор не без надежды на внимание читателей заметит о себе: «...скажут все: я был судьбой избран»²⁰. Но в обоих случаях – в полноформатной, «нормальной» версии – формула эта, во-первых, открыто указывает на избирающую инстанцию или, по меньшей мере, недвусмысленно подразумевает ее (*я был избран профессором* и т.п., с обозначением места), во-вторых, функционирует в режиме прошедшего времени; а у Ломоносова, кроме того, «перволичная» форма утверждения гасится вводящей его речью от третьего лица. Между тем в монологе Сальери синтаксис (поддержанный стихом) отсекает слова *я избран* от упоминания о судьбе, а затем еще добавляет в качестве возможной, спутывающей карты избирающей инстанции «нас всех» – жрецов музыки. И такое «изолирование» формулы сопровождается ее соскальзыванием по оси грамматического времени в сторону настоящего (*не могу... избран...*). В результате слова героя, которые должны были бы констатировать некое возникшее положение вещей, приобретают перформативный, экзерситивный (в терминологии Д.Остина) оттенок и превращаются, по глубинной своей интенции, в принятие решения в пользу совершенно определенного способа действий – «я избираю себя тем, кто должен остановить Моцарта».)

Особую окраску ролевой диспозиции пьесы придает «жуковский» подтекст (о котором уже приходилось писать²¹), привносящий в противостояние Сальери и Моцарта «отцовско-сыновний» план. И этот подтекст можно было бы дополнить еще одним произведением, по-своему подсвечивающим

¹⁹ Апухтин А.Н. Полн. собр. стихотворений. Л., 1991, с.249.

²⁰ Ломоносов, с.281.

²¹ См.: Фаустов. Авторское поведение Пушкина, с.136 – 137; *он же*. Герменевтика личности в творчестве А.С.Пушкина. Воронеж, 2003, с.216 – 217; *он же*. Пушкин против Филарета? // Болдинские чтения. Н.Новгород, 2007, с.55 – 56.

вопрос об избранничестве в трагедии, – «Счастлием» Жуковского (1809), переводом одноименного стихотворения Ф.Шиллера (любопытно, что в оригинале «избранников» как таковых нет, а есть лишь – в единственном экземпляре – глагол «избирать», «erwählen»; у Жуковского же об «избранных» говорится трижды, и грамматически дважды это – субстантивы без зависимых слов). Избранники в стихотворении (на каком бы поприще они себя ни проявляли) – любимцы богов, получающие от них дары безо всякого труда и безо всяких заслуг, каждый раз – в порядке отдельного чуда. Ко всем же прочим *земнородным* стихотворение обращается с троекратно повторенным предостережением: «Не сетуй, что боги счастливец некупленным лавром венчают <...>/Пусть будет красою краса – не завидуй, что прелесть ей с неба... <...>/Не сетуй, что дар песнопенья с Олимпа на избранных сходит...». Тем, кто не попал в число любимцев, остается только одно – пленяться, с радостью принимать освященное божественным законом *предпочтенья* возвышение очередного избранника: «Он счастлив собою – ты, им наслаждаясь, блаженствуй...»²². И этот ореол счастья и красоты – та несомненная печать, которой избранники помечены; недаром один из синонимов «избранного» в стихотворении – «счастливец».

В «Моцарте и Сальери» несложно услышать разнообразные фразеологические отзвуки «Счастлием», да и развитие сюжета в пьесе держится как раз на нарушении запрета сетовать на несправедливость небес и завидовать избранным ими. Однако у Пушкина Моцарт безоговорочным счастливецом не выглядит (вспомним хотя бы томящую героя бессонницу и не дающего покоя *черного человека*), а попытка Сальери представить себя избранником (хотя это и плохо замаскированная адвокатская уловка) контрапунктно соотносится с репликой Моцарта об *избранных, счастливицах праздных* и вынуждает задуматься о признаках избранничества, лишенных в трагедии всякой очевидности. Подобная неочевидность задолго до этого, в кризисные для Пушкина годы «южной» ссылки, и дала, по всей вероятности, всплеск недоверия к избранности вообще (выносим за скобки вопрос о более широких – историко-культурных –

²² Жуковский В.А. Собр. соч.: В 4 тт. Т.1. М.; Л., 1959, с.95 – 96.

причинах повышенного внимания к семиотике избранничества²³). Во второй главе «Евгения Онегина» (1823) о восторженном Ленском – также *счастливец!* – сказано: он верил (вслед за Шиллером и Жуковским), «Что есть избранные судьбами <...> / Что их бессмертная я <...> / Когда-нибудь нас озарит / И мир блаженством одарит» [6; 34]²⁴ (в черновиках строфы варьировалась и евангельская паремия: «Что мало избранных Судьбами / Что жизнь их лучший неба дар» [6; 269]). И одновременно с этим в лирическом отрывке Пушкин напишет от первого лица: «Бывало в сладком ослеплень / Я верил избр. <анним> душам, / Я мнил – их тай <ное> рожденье / Угодно [властным] небесам...» [2; 269]. А в черновой редакции более раннего послания «<В.Ф.Раевскому>» (1822) дискредитация избранников заходила, судя по всему, еще дальше²⁵. После строк о *хладной толпе*, которой смешон язык Истины, следовали такие весьма выразительные наброски стихов: «И встретил я то малое число»; «Встречались мне наперсники Молвы / Но что ж в избранных <я> увидел / Ничтожный блеск» [2; 727]. Избранные уравнивались с толпой.

Тем не менее, отказ от столь скептического взгляда не только не будет сопряжен у Пушкина с поиском верных примет избранничества, но приведет его – и в «Моцарте и Сальери», и в болдинском же стихотворении «Герой» – к сюжетному обоснованию того, что избранность, как и сама истина, недоказуема и является плодом свободного узрения²⁶. (В параллель к сказанному

²³ Здесь можно предположить протестантское влияние, столь значимое в культуре «александровской» эпохи. См., напр.: Галахов А.Д. Обзор мистической литературы в царствование императора Александра I // Журнал министерства народного просвещения, 1875, № 11, с.87 – 175.

²⁴ Этот «онегинский» пассаж будет запомнен русской литературой в качестве атрибута молодого, наивного человека. Ср., к прим., в повести А.А.Григорьева «Один из многих» (1846) характеристику Севского, готового «...верить глубоко в существование избранных, которым доступно созерцание совершенства, в существование вождей, озаренных светом неба...» (Григорьев А.А. Воспоминания. М., 1988, с.192) (ср. также сходный мотив в григорьевском стихотворении «Город», 1845 / 1846).

²⁵ В целом круг этих сближений был намечен еще Б.В.Томашевским (Томашевский Б.В. Пушкин. М., 1990, т.2, с.61 – 162).

²⁶ См. также: Фаустов. Авторское поведение Пушкина, с.121 и далее.

можно сослаться на то, что в «Сказке о царе Салтане...» (1831) Пушкин не зря лишит гонимого царского сына необходимых, с точки зрения сказочного канона, чудесных примет, а в «Пиковой Даме» (1833) продемонстрирует фиаско героя, узнавшего, казалось бы, тайну трех *верных* карт.) И это прямо противоположно, например, пути Н.В.Гоголя, который посреди своей реальности, где всё обман и ничему нельзя верить, будет стремиться к отысканию и утверждению очагов отчетливости и ясности. Неудивительно, что в гоголевском письме Н.М.Языкову (1843) говорится и о вполне вещественных свидетельствах избранничества: есть «...такие избранники, которых Бог возлюбил от детства для благих и великих своих намерений и посещает невидимо, доказательством чего служат внезапно находящийся на них восторг и тихие слезы».

Под таким углом зрения молчание мертвого полководца в стихотворении «Перед гробницею святой...» обнаруживает еще одно измерение смысла: «правильное» избрание наследника ничем и никем гарантировано быть не может (и уже это создает потенциальную почву для самозванства). Однако для нас не менее важно другое. В посвященных Ленскому строках избранные образуют ю, но и в реплике Моцарта они тоже составляют «мы» – братство, включающее прежде всего обоих собеседников – *сыновей гармонии!* И то, что моцартовское «мы» противопоставляется в пьесе не столько другим, многим, сколько эгоцентрической обособленности Сальери, возвращает нас к магистральной коллизии наследования у Пушкина, заключающейся в разрыве родовой преемственности между поколениями. Избранники, которые должны были бы выступать лишь «беззаконной» альтернативой наследникам, сами оказываются соединены в родственный союз. И так же, как к наследникам, к ним может быть применен оценочный ранжир, измеряющий степень удаления избранных от образца. В статье «Об обязанностях человека. Сочинение Сильвио Пеллико» (1836) Пушкин

напишет: «...мало было избранных (даже между первоначальными пастырями церкви), которые бы в своих творениях приблизились... к проповеди небесного Учителя»; а затем добавит, что герой статьи вместе с автором «О подражании Иисусу Христу» и Фенелоном «...в высшей степени принадлежат к сим избранным...».

«Семейственное» понимание избранности в элегическую/романтическую эпоху специфически пушкинским не было. Так, в «Поэтах» (1820) В.К.Кюхельбекера конструируется пространственный миф о том, что поэты – *избранники* – являются в действительности небесными сынами Зевса, которые, дабы искупить вину человечества, предавшегося земным наслаждениям, решились – во исполнение судеб – облачиться в тело смертных и напомнить своим падшим собратьям об *отчизне*. И ближайший к себе круг подобных избранников лирический субъект Кюхельбекера именуется с помощью слова «союз»: «Так! не умрет и наш союз <...>/Союз любимцев вечных муз!»²⁷. Слово это потом не раз использует в своей лирике Пушкин, адресуясь к друзьям и всякий раз рифмуя *союз* и *муз*²⁸ (в стихотворениях «<Из письма к Я.Н.Толстому>» (1822), «К Языкову» (1824)²⁹, «19 октября» (1825)), и его же произнесет пушкинский Моцарт, поднимая стакан с отравленным вином. Ю.Н.Тынянов указал на «Поэтов» как на подтекст рисовки Ленского³⁰, но в осколочном и расфокусированном виде они многократно отразились и в «Моцарте и Сальери». Двойное обращение «О Дельвиг, Дельвиг!..», которым открывается стихотворение и которое затем прозвучит в нем еще раз, симметрично восклицанию

²⁷ Кюхельбекер В.К. Соч. Л., 1989, с.51.

²⁸ Заметим, что сама по себе рифма, сопрягающая разные словоформы лексем «союз» и «муза», со времен од Ломоносова может считаться для русской поэзии стандартной. См., как кажется, первый ее случай (1742): «Взлети превыше молний, муза <...> / Гремящих арф ищи союза...» (Ломоносов, с.85).

²⁹ В запоздавшем ответном послании Языкова к Пушкину «О ты, чья дружба мне дороже...» (1826) всплывут и та же рифма, и та же «семейственная» фразеология: «Два сына Руси православной, / Два первенца полночных муз, – / Постановили своенравно / Наш поэтический союз» (Языков Н.М. Стихотворения и поэмы. Л., 1988, с.183 – 184).

³⁰ Тынянов. Пушкин и его современники, с.276 – 277.

«О Моцарт, Моцарт!» [7; 125], замыкающему первый монолог Сальери³¹. Небезразличны для болдинской трагедии и начальные стихи «Поэтов» в целом: «О Дельвиг, Дельвиг, что награда/И дел высоких, и стихов? <...>/Стадами смертных зависть правит;/Посредственность при ней стоит/И тяжкою пятою давит/Младых избранников харит»³². Между тем весь финал первого монолога Сальери – это как раз признание в том, что герой впервые испытывает *зависть* (причем он сравнит себя с *растоптанною* людьми змеей), и упрек небу, которое озаряет смертных своим даром отнюдь не *в награду* самоотвержения, молений, трудов и пр. Ироническим образом завистник (подспудно готовящийся уже отправить избранного на небеса) сетует на то, что его обошли справедливой наградой, и чувствует себя раздавленным пятою бога.

С еще более рельефной декларативностью «наследнические» черты в облике избранников проступают в стихотворении Н.М.Языкова «Гений» (1825). Композиционно оно построено как развернутое сравнение, первая часть которого – ветхозаветная история о передаче пророческого дара от Илии к Елисею. Вторая же строфа проецирует эту историю на генеалогию избранничества: «Так гений радостно трепещет,/Свое величье познает,/Когда пред ним гремит и блещет/Иного гения полет <...>/И миру новые светила – /Дела избранника небес!»³³. По сути, цепь избранников выглядит в стихотворении частным случаем цепи наследников (как «продолжателей, не уступающих своим предшественникам»), и это – вариант, который в одном разрезе противоположен стихотворению «Перед гробницею святой...» (где наследником служит избранный таковым), а в другом – «Моцарту и Сальери» (где избранный не числится ничьим наследником и никаких наследников не имеет). Но, как бы то ни было, при всех отклонениях то в одну, то в другую сторону

³¹ Здесь можно было бы сослаться и на аналогичное начало – «О Пушкин, Пушкин!...» – стихотворного послания Ф.Н.Глинки «К Пушкину» (1819 – 1820), в котором варьируется миф о «воспитании» поэта еще в младенческой колыбели специально приставленными к нему небесными жителями.

³² Кюхельбекер. Соч., с.47.

³³ Языков. Стихотворения и поэмы, с.154.

оппозиция наследников и избранников в «пушкинское» время до конца не распадается: фигуры эти сохраняют взаимную «намагниченность», вне зависимости от того, притягиваются они семантически друг к другу или друг от друга отталкиваются.

В конечном итоге, такая взаимосвязь была обусловлена, по видимому, наличием непрерывного смыслового пространства, не знающего жестких границ между прошлым и настоящим, мертвым/потусторонним и живым. И хотя элегическая/романтическая эпоха во многом наследует в этом эпохе классической, на рубеже XVIII – XIX столетий совершается культурно-семиотический сдвиг, направление которого улавливается с достаточной определенностью. Так, в оде явление героя (небесное или даже из земных недр) – риторический топос, в реальность которого читатель не обязан верить, равно как и не обязан испытывать ужас, вызываемый этим явлением у всех одушевленных и неодушевленных творений, населяющих произведение. В элегии же и в балладе встреча с призраком, зомби или вампиром происходит в особом, фантастическом измерении, требующем критерия истинности/ложности, включающем в игру ту действительность, в которой читатель обретается³⁴. И лучшая иллюстрация такого изменения модальности восприятия – рецепция современниками «Старушки» Жуковского, которая, как хорошо известно³⁵, иную слушательницу могла довести до потери чувств и в то же время была источником для обыгрывания в «арзамасских» ритуалах, для портретирования ее создателя в воейковском «Доме сумасшедших» и для шуток автора над самим собою. Пугать или смешить – нечто совсем другое, нежели возбуждать восторг искусством сочетания слов (хотя эта двойная возможность и свидетельствует о неполном еще конституировании фантастического).

Можно сказать, что риторический топос в начале XIX века

³⁴ Некоторые суждения о соотношении риторики и фантастики ср.: *Лакманн Р.* Дискурсы фантастического. М., 2009, с.41 – 78.

³⁵ См., напр.: *Немзер А.С.* «Сии чудесные виденья...» // *Зорин А.Л., Зубков Н.Н., Немзер А.С.* Свой подвиг свершив: О судьбе произведений Г.Р.Державина, К.Н.Батюшкова, В.А.Жуковского. М., 1987, с.179 – 183. Ср. также о балладной семиотике: *Журавлева А.И.* «Песнь о вещем Олеге» А.С.Пушкина // Уч. зап. ПГПИ. Псков, 1970, т.434 (Пушкинский сборник), с.90 – 100.

реализуется³⁶. И подобное (ограниченное) вторжение мертвого/потустороннего на территорию живого может быть напрямую соотнесено со смещением центра тяжести в неразрывной для XVIII – начала XIX веков двоице прошлого и настоящего. Классическая эпоха, культивировавшая идею подражания образцовым предшественникам (и в политике, и в поэзии), по своему пафосу является как будто бы сугубо ретроспективной. Однако на деле перед нами постоянно возобновляющееся прошлое, маскарадное насаждение Золотого века – в настоящем, которое тем самым оказывается вместе с минувшим внутри единого внеисторического «пространства таблицы» (по словам М.Фуко). В элегическую/романтическую эпоху прошлое историзируется, отодвигается назад, но таким образом, что оставляет после себя свои зримые следы, заполняющие настоящее и во многом обесценивающие его как таковое³⁷. Причем если в классическую эпоху самообнаружение прошлого в настоящем осуществляется в символическом – условном – регистре, то затем на смену ему приходит регистр смешанный – иконически-индексальный, поддерживающий между знаком и (исчезнувшим) объектом основывающуюся на принципе подобия динамическую связь. И это тот самый семиотический канал, через который тени, мертвецы, статуи и т.п. толпами проникают в эту эпоху в мир живущих.

Столь непосредственное присутствие прошлого и объясняет то, почему «избранники/избранные» зачастую выступают в «пушкинскую» пору комплементарной по отношению к «наследникам» фигурой (по преимуществу в сфере художественной). Однако в эту же эпоху параллельно возникнет и другая

³⁶ В качестве более дальней параллели напомним, что возвышенное, бывшее для Псевдо-Лонгина вершиной словесного выражения, в трактатах Э.Бёрка и «докритического» И.Канта превращается в антропологическую категорию, ассоциирующуюся, в первую очередь, с чувством ужаса.

³⁷ Ср.: Фаустов А.А. Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997, с.9–25; Он же. Язык переживания русской литературы. Воронеж, 1998, с.10–39.

линия в понимании избранничества, которая не будет связана с идеей наследования и вскоре надолго возобладает (при общем резком, как мы помним, падении относительной частоты соответствующей лексики). Разрушительной для оппозитивного союза избранных и наследников окажется наслонившаяся на него (и уже знакомая нам) антитеза, противопоставившая героя и поэта/художника (типичные амплуа избранников) – толпе, обыкновенным людям и обыкновенному существованию, которые в этот момент оформляются в литературе в некую отдельную величину³⁸. И то, что две из первоначальных примет обыкновенного – погруженность в естественное течение жизни и массовидность, множественность – пересекались с «наследническим» комплексом смыслов, еще более способствовало распаду тандема избранных и наследников, вытеснению последних. В итоге, сделавшись квинтэссенцией и эмблематическим выражением того, что противоположно обыкновенному, избранник переместился в горизонт настоящего времени и превратился в «уединенную» персону почти в духе Скупого Рыцаря или Сальери.

Приведем лишь несколько примеров этого, представляющих собой (если воспользоваться пушкинской метафорой) вышивание новых узоров по готовой избраннической канве. В стихотворении Е.А.Баратынского «Твой детский вызов мне приятен...» (1821) отказ *забавить* адресата, ждущего от лирического субъекта стихов, мотивируется сначала так: «Немногим избранным понятен/Язык поэтов и богов»; а завершается стихотворение совсем уже радикальным утверждением о поэте – о себе: «Поет один...» (или – в первой печатной редакции: «И дар святой благого неба/Хранит для муз и для себя»³⁹). Прибегая к близкой фразеологии, еще дальше в подобном ограждении себя от здешнего мира заходит (хотя и не без доли самоиронии) другой избранный – лирический субъект в стихотворении Н.М.Языкова «Сомнение» (1826). Он и вообще налагает на свои уста печать временного молчания, не желая подчиняться любовному –

³⁸ См.: Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характеристики. М., 2010, с.218 – 229.

³⁹ Баратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982, с.108, 425.

действующему принудительно – *навыку бытия*, который заставляет поэта петь, и объявляет все это поживой *обычной поэзии*: «Я берегу небесный дар.../Избранник бога песнопенья,/Надменно чувствуя, кто я,/Означу ль светом вдохновенья/Простую жажду наслажденья...»⁴⁰.

Но, может быть, наиболее решительно такое исключение избранника из порядка земного бытия совершается в стихотворении Баратынского «Что за звуки? Мимходом...» (1841)⁴¹ (в первой печатной редакции именовавшемся откровенно безнадежно – «Vanitas vanitatum»). В начальных двух строфах здесь выстраивается вполне ожидаемая система отсчета: на одном полюсе – слепой старец-певец, который с младенческих лет беседовал с музой (правда, наделенной странными, настораживающими эпитетами – *безымянной, роковою*); на другом – чернь, издевающаяся над ним. Но в третьей строфе выясняется, что герой был обойден поэтическим даром и лишь повторяет то, что *старцев старее*, причем Баратынский перевернет привычное для эпохи (и закрепленное рифмически) противопоставление *чувства и искусства*: «Бедный старец! слышу чувство/В сильной песне... Но искусство...» (ср., напр., в программном батюшковском послании «К друзьям» (1817): «Недостает искусства:/Но дружество найдет мои, в замену, чувства...»⁴²; и др.). И, наконец, в четвертой строфе будет произнесен парадоксальный приговор: «Опрокинь же свой треножник!/Ты избранник, не художник!»⁴³; и герою будет обещано – в качестве возможного воздаяния – совпадение с самим собою за чертой *здешнего мира*: «Там, быть может, в горнем клире,/Звучен будет голос твой!». Избранник в стихотворении до такой степени выпадает из человеческого сообщества, что теряет под ногами даже сугубо избранническую «профессиональную» почву.

⁴⁰ Языков. Стихотворения и поэмы, с.201.

⁴¹ Баратынский, с.292 – 293.

⁴² Батюшков К.Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1978, с.200.

⁴³ Парадоксальность антитезы такова, что Л.Г.Фризман (вслед за другими) вынужден будет написать в комментарии – вопреки всей логике стихотворения: «Слово "художник" употреблено здесь в значении "ремесленник в искусстве"» (см.: Баратынский, с.649 – 650)!

Подобная «автономизация» избранничества может рассматриваться как определяющая тенденция в дальнейшей его судьбе (при частичном сохранении, конечно, того абриса избранности, который задается ее общезыковой топикой). При этом избранный совсем не обязательно должен был быть тем, кто терпит тотальное поражение. Суть именно в полном, предельном разминовении избранника с настоящим временем (за счет выдвинутости в будущее или в иное), какой бы знак такое расхождение ни имело. И эта двойственность очень точно запечатлена в позднем стихотворении П.А. Вяземского «На смерть А.А. Иванова» (1858). Избранники – воплощенная аномалия: они «...слабей и выше нас», а потому обладают одновременно противоположными качествами. Избранники – жертвы, которых надлежит возлюбить так, как учил Христос: «В земной семье с небес переселенцы/Не ведают о многом на земле;/Они средь нас страдальцы и младенцы/С божественной отметкой на челе». Но они же – сосуд, вмещающий огонь, искра которого может воспламенить обыкновенных людей: «Жизнь избранных есть боевое знамя,/Им незнаком спокойных душ досуг,/Для немощи земной – ум смелый, пламя/И творчество – таинственный недуг»⁴⁴.

Неудивительно, что у Ф.М. Достоевского, например, немногочисленным в его текстах избранным приписывается особая аура. В «Братьях Карамазовых» (1879-1880) избранники, окружающие Христа, аттестуются Великим инквизитором как *великие и сильные, гордые и могучие*; а в дневнике 1881 года сам Достоевский, опровергая воззрение, по которому государство и история создаются *мужами середины и для середины*, заметит: «...всегда вели избранные»⁴⁵. Не случайно поэтому безысходную точку в апокалиптическом бреде Раскольникова о заразивших человечество трихинах ставит такая констатация: «Спастись во всем мире могли только несколько человек, это были чистые и избранные, предназначенные начать новый род людей и новую жизнь, обновить и очистить землю, но никто и нигде не

⁴⁴ Вяземский П.А. ПСС. СПб., т.11, 1887, с.290.

⁴⁵ Достоевский Ф.М. ПСС: В 30 тт. Л., т.27, 1984, с.36.

видал этих людей, никто не слышал их слова и голоса»⁴⁶. Напротив, у А.П.Чехова (если исключить единичные упоминания об избранниках в комплиментарных и иронически-брачных контекстах) вся собственно «избранническая» фразеология сконцентрирована в двух рассказах, которые строятся на сюжетном исследовании оптических иллюзий сознания и приводят героев к катастрофе. Это «Попрыгунья» (1892) и «Черный монах» (1894)⁴⁷.

Эпоха модерна, восприняв двойственную конфигурацию избранности, пойдет скорее по пути Достоевского, чем Чехова (говоря условно), но перенесет принцип амбивалентности внутрь понимания «избраннической» силы. Ограничимся ссылкой на два произведения. Первое – брусоевское стихотворение «К.Д.Бальмонту» (1902) – опирается, казалось бы, на не слишком эксклюзивную антитезу, категорично различающую адресата («Да, ты – избранный, поэт!») и некое «мы» (из которого субъект речи себя не вычленяет). Однако быстро выяснится, что «мы» – отнюдь не подобие толпы: «Может: наши сны глубоки,/Голос наш – векам завет,/Как и ты, мы одиноки,/ Мы – пророки... Ты – поэт!». И затем это пророческое «мы» – корпорация одиночек – заявит: «Нашей силы не желай./Ты сильнее нас!...»⁴⁸. Градуировка силы сопровождается взаимной завистью лирических «Ты» и «Мы» и лишением пророка статуса избранного⁴⁹. Поэтическая энергия оказывается мощнее пророческой, что сразу же переводится в стихотворении на язык ценностной

⁴⁶ Там же, т.6, 1973, с.420.

⁴⁷ О месте этих рассказов в истории обыкновенного см.: *Савинков С.В., Фаустов А.А. Аспекты русской литературной характерологии...*, с. 277 – 279.

⁴⁸ *Брусоев В.Я. Собр. соч.: В 7 тт. М., т.1, 1973, с.349.*

⁴⁹ В русской литературе маска пророка была для избранника нередкой. См., напр.: «Всеведение поэта» (1846) А.А.Григорьева, «В стране морозных вьюг, среди седых туманов...» (1882) и «Значение поэзии в стихотворениях Пушкина» (1899) В.С.Соловьева. Не исчезнет она (как мы увидим) и в начале XX века.

геометрии: пророческое сопрягается с земным началом (вопреки всякому канону), поэтическое – с небесным. Второе произведение – статья Вяч.И.Иванова «О действии и действе», своеобразный автокомментарий к трагедии «Прометей» (1919), – обнаруживает противоречие уже в глубине самого избраннического деяния, которое истолковывается как высшее проявление любого человеческого (титанического) действия, обреченного с неизбежностью на истощение и разложение. Прочитав строки своей трагедии («Избранников немного: в них живеи, / Богаче пламенеющая жила; / Им жизнь мила, и ненавистна смерть»), Иванов напишет: «"Избранники", в самом деле, полны энергии, утверждающей жизнь»⁵⁰. Но в том-то и дело, что утверждение это оборачивается подчинением закону необходимости и конечным торжеством смерти: «...каждое действие титанической личности, будучи моментом ее отрицательного самоопределения (через противоположение я и не-я), отрицательно в своей глубочайшей сущности»⁵¹.

Избранничество тем самым, получая иной, превышающий прежний – все-таки «слишком человеческий» – статус, обнаруживает отягощенность другим, чужим в себе, вновь причастным к движению времени. И это вплотную подводит нас к тому главному, что начало XX века привнесло в историю избранности. В статье «Взгляд Скрябина на искусство» (1915) Вяч.Иванов (один из собеседников композитора), сочувственно воспроизводя скрябинские идеи, напишет, что все совершающееся в мире и видимое для глаз произрастает из «духовного действия немногих»: «...даже стихийные движения природных сил зависят... от узрения и произволения этих безымянных великих, которых одинаково можно назвать избранниками вселенского духа или – обреченными»⁵² (весьма показательные синонимы!). Но у избранника новейшего типа есть и еще одно имя. Для того чтобы стать таким *земным орудием* иных сил, человек должен миновать несколько ступеней посвящения, переход к высшей из которых (и Иванов вспомнит здесь пушкинского «Пророка»)

⁵⁰ Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, т. 2, 1974, с.164.

⁵¹ Там же, с.167.

⁵² Иванов Вяч. И. Лик и личины России. М., 1995, с.173.

подвергает даже «...тело посвящаемого испытанию, равносильному смерти и порою неизбежно смертоносному»⁵³. «Избранник» становится «посвященным», без остатка вручающим себя в руки вселенского духа. И для самого Скрябина творчество вообще (и его в особенности) было подлинным магическим деянием, воскрешающим древние – забытые и выродившиеся – мистерии и исполненным преображающей существующую реальность силы: «Чем больше творческих сил, тем ближе человек к посвящению. Все творцы в некоторой степени уже посвященные <...> Чем человеческая личность центральнее, чем больше она отражает дух, тем... больше ее мир похож на то, что ей нужно, и менее на мир остальных людей»⁵⁴. Противопоставление избранника и обыкновенных людей трансформируется в противопоставление посвященного и мира толпы, мистически пересоздаваемого *творцом-художником* в той мере, в какой он является вмещителем оккультных энергий (да и сама эта толпа для Скрябина – всего лишь «...разбрызжки сознания гениев, их отражение»⁵⁵).

Такое выдвижение посвященных на литературную авансцену чрезвычайно выразительно фиксируют лингвостатистические данные (правда, величины тут на порядок ниже, чем в случае с «наследниками» и «избранниками/избранными», а потому вероятность погрешности больше). Если суммировать относительные частоты «посвящения» (без дифференциации значений) и «посвященного» (в роли субстантива), то они распределяются по различным эпохам так:

- 1) классический период – $3.24 \cdot 10^{-6}$ (при отсутствии в текстах этого периода «посвященных»);
- 2) эллигический/романтический – $8.17 \cdot 10^{-6}$;
- 3) критический – $8.74 \cdot 10^{-6}$;
- 4) реалистический – $5.52 \cdot 10^{-6}$;
- 5) модернистский – $20.25 \cdot 10^{-6}$.

Не менее любопытно, что «посвященные» с самого начала обособиваются в литературном языке как возможный субститут

⁵³ Там же, с.187.

⁵⁴ Цит. по: *Сабанеев Л.Л.* Воспоминания о Скрябине. М., 2000, с.177.

⁵⁵ Записи А.Н.Скрябина // *Русские Пропилеи*. М., т.6, 1919, с.143.

«избранных», и главными проводниками такого рода фразеологии неожиданно оказываются В.Г.Белинский и Д.И.Писарев (разумеется, у второго она используется в ироническом ключе). В их текстах мы встречаем такие вариации на тему известной нам евангельской топики, как *призванные и посвященные* или *избранные и посвященные*. Но особенно интересна – в стадийном плане – статья Белинского «<Общее значение слова литература>» (1846), где о литературе сказано, что она «...поддерживается не вниманием только небольшого круга посвященных, составляющих род тайного общества, или избранных людей, но вниманием всего народа...»⁵⁶. Начало XX столетия придаст этим готовым словесным формам совсем иной смысл и меняет их оценочный знак, так что даже во вполне «светском» докладе В.Ф.Ходасевича о Надсоне (1912) мы найдем сравнение поэтов с рыцарями одного ордена: «Как бы творчество одного из них ни разнилось от творчества другого, – при встрече оба поймут и узнают друг друга по тайным знакам, которые ведомы лишь посвященным»⁵⁷. В целом же переозначивание «посвящения» и «посвященных» испытывает явное воздействие со стороны теософских и антропософских доктрин, где лексика эта имеет совершенно определенную эзотерическую семантику (напомню лишь о популярной книге Э.Шюре «Великие посвященные» («Les Grands Initiés»), русский перевод – 1910, 1914)⁵⁸.

Посвященные – не только те, кто конденсирует в себе особую силу. В трактате Эллиса «Vigilemus!» (1914), подводящем итоги развития символизма (с позиций христианских и антиштейнерианских), об условиях существования магии говорится так: «Стать магом невозможно без приобретения тайной,

⁵⁶ Белинский В.Г. Собр. соч.: В 9 тт. М., т.6, 1981, с.498.

⁵⁷ Ходасевич В.Ф. Собр. соч.: В 4 тт. М., т.1, 1997, с.382 – 383. Ср., впрочем, рассуждение одного из собеседников С.П.Жихарева в его дневнике (1806), которое как бы с другой стороны предвосхищает позднейшую перекодировку: «Литераторы и даже простые любители литературы... как масоны, узнают друг друга по какой-то особенности... есть что-то таинственное, что влечет одного литератора к другому...» (Жихарев С.П. Записки современника. М.; Л., 1955, с. 283).

⁵⁸ См., напр.: Обатнин Г. Иванов-мистик: Окультизм в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907-1919). М., 2000.

традиционной магической мудрости, хранимой коллегией магов, т.е. без <...> посвящения, руководства, связанности воли и ответственности <...> Магия есть живая связь посвященных с их богами-водителями»⁵⁹. Быть посвященным, другими словами, невозможно в одиночестве, без причастности к традиции. И именно это обстоятельство, в новой форме воскрешающее альянс настоящего с прошлым (о чем еще пойдет речь далее), стало непреодолимым для того же Скрябина, который, считая себя мессией большим, чем Христос, тем не менее на протяжении многих лет собирался отправиться в Индию и посетить там *махатм*, дабы «...кое-что разузнать...»⁶⁰ и завершить свою Мистерию. Зависимость от минувшего могла переживаться чуть ли не на генетическом уровне. В стихотворении К.Д.Бальмонта «О, да, я Избранный, я Мудрый, Посвященный...» (1899) лирический субъект ощущает себя поработленным злым духом своих предков, заставляющим его – вопреки голосу ума – кидаться в *омуты порока*, хвататься за *томагавк* и т.п. И хотя логика стихотворения такова, что посвященность в нем как будто бы противопоставляется унаследованному от былых поколений, антитезу эту смещает само словоупотребление, выдающее иное, скрытое – совсем не оппозитивное – движение значений: объявив себя сыном Солнца и Разума, лирический субъект тут же скажет, что дух его – «Татуированный своим отцом дикарь»⁶¹. Древнее и хищное оборачивается порождением Солнца и Разума, а потому пронизательное высказывание И.Ф.Анненского об этом стихотворении – в статье о Бальмонте (1906) – приобретает в итоге еще более заостренное звучание: «...лирическое самообожание поэта выступает на страшном фоне юмора совместительства»⁶².

Вполне закономерно, что подобное пленение духа могло вызвать – в качестве сверхкомпенсации – потребность в отбрасывании навязываемого традицией порядка вещей. Скрябин напишет: «Гений – вечное отрицание (Бога) себя в прошлом.

⁵⁹ Эллис (Кобылинский Л.Л.) Неизданное и несобранное. Томск, 2000, с.313.

⁶⁰ Цит. по: Сабанев. Воспоминания о Скрябине, с.303.

⁶¹ Бальмонт К.Д. Избранное. М., 1990, с.65.

⁶² Анненский И.Ф. Избр. произведения. Л., 1988, с.507.

Гений – жажда нового»⁶³. И такая экзальтированная воля к новому у Эллиса получает контуры целостной мистической концепции. Первое откровение символизма он формулирует так: «...в нас всего слышнее говорят голоса старых богов, первые мы увидели свет древних мистерий и правду мертвых культур...». Но это обращение к утраченным иератическим истокам и возвращение мертвого дополняется вторым откровением (в свете которого новое, впрочем, отнюдь не рождается из ничего, а нисходит свыше, из горних миров, где «...ткется подлинная историческая тайная нить...»): «...и мы же всего ревностнее пожелали... понять смысл древних богов, лишь как подготавливателей, смысл древних мистерий – лишь как мудрость ожидания Единого Бога-Человека и Единой Мистерии»⁶⁴.

Совмещение подобного рода полярных устремлений, пожалуй, ни у кого не выразилась с такой интенсивностью и методичностью переживания, как у Ф.Сологуба. (То, что его творчество не выделяется – по частотным параметрам – особым сгущением фразеологии «избрания» и «посвящения», не должно удивлять: «недостача» восполняется тем, что в центре сологубовского мира находятся два характера – «поэта/художника» и «мечтателя», миссия которых интерпретируется в соответствующем духе.) Среди афоризмов Сологуба (написанных между 1896 и 1906 годами) есть один, предельно лапидарный: «Царствуют мертвые»⁶⁵. И это убеждение было краеугольным для эстетики писателя. В статье «Искусство наших дней» (1915), открыто ссылаясь на парадоксы О.Уайльда о том, что на самом деле не искусство служит зеркалом жизни, а жизнь подражает искусству, Сологуб придает этой идее онтологический и политический масштаб. О творениях искусства, о литературных героях в статье говорится, что они «...только и живут на земле, а вовсе не

⁶³ Записи А.Н.Скрябина, с.143.

⁶⁴ Эллис. Неизданное и несобранное, с.250, 255.

⁶⁵ Неизданный Федор Сологуб. М., 1997, с.200.

мы»: «Они-то и есть настоящие, подлинные люди, истинное, не умирающее население нашей планеты... <...> Цели их стали нашими целями, и суждения их, господ наших, владычествуют над поступками нашими. Мы перед ними – только бледные тени, как видения кинематографа. Мы повторяем во многих экземплярах снимков чьи-то подлинные образы...»⁶⁶. Мертвые оказываются единственно по-настоящему живыми и царствуют над людьми – над теми, кто лишь мнит себя живущими.

Но это рабство у образов вызывает и желание сопротивляться их власти. В той же статье Сологуб заклинательно – в противовес утверждавшемуся в ней ранее – произнесет: «Глазами отживших мы не хотим смотреть ни на один предмет земной жизни, – своими глазами должны мы все увидеть, и всем предметам заново дать имена»⁶⁷. Однако теперь перед нами уже и иное «Мы» – не люди вообще, а художники, которые тем более способны преуспеть в этой задаче, чем более их искусство проникнуто *волевыми элементами, творческой энергиею*. Впоследствии – в статье «Поэты – ваятели жизни» (1922) – этот момент преодоления будет ослаблен, и на первый план выйдет другое – конфликт между старым и *новыми формами, новыми мифами*. Фокус смещается здесь с рецептивности на креативность: «Нет ничего в жизни, что раньше не было бы в творческой мечте». Эта поначалу уединенная мечта становится затем общей и создает то, что «...потом мы привыкнем видеть». Поэтому переход от одной цивилизации к другой – это смена одного мифа, одного способа видеть другим. И в такие кризисные периоды искусство в особенности «...насыщено творческой энергиею», враждебно прежним формам жизни и гонимо: «...эта оторванность

⁶⁶ Сологуб Ф. Творимая легенда, кн.2, с.180-181. Такая некрократия, впрочем, могла ставиться у Сологуба под вопрос. К примеру, в «Даре мудрых пчел» (1907), при определенной симметрии между миром Аида и миром земным, одинаково чуждыми дионисийской мистерии воскресения, подземное царство не случайно рисуется так же, как в статье будет изображена жизнь людей: «Все туманно и мглисто, все кажется плоским и неподвижным, словно является тенью на экране» (Сологуб Ф. Собр. соч.: В 6 тт. М., т.5, 2000, с.74). См. в ином плане: Венцлова Т. Тень и статуя. К сопоставительному анализу творчества Федора Сологуба и Иннокентия Анненского//Иннокентий Анненский и русская культура XX века. СПб., 1996, с.55 – 66.

⁶⁷ Сологуб Ф. Творимая легенда, кн. 2, с.202.

искусства от жизни показывает то, что жизнь томится в оковах истлевающего быта», который «...люди по инерции продолжают считать жизнью, хотя на самом деле это – тление могил...»⁶⁸. Мертвым в статье 1922 года объявляется то, что принадлежит *старому строю*, лишившемуся соприкосновения с *живой жизнью*.

Энергия творчества у Сологуба – нечто большее, чем метафора, и сфера ее проявления гораздо шире искусства⁶⁹. Герой «Творимой легенды» (1907-1914) Георгий Триродов – поэт и ученый-изобретатель – в полном согласии со своим автором скажет: «Мы являемся в мир с готовым наследием. Мы – вечные продолжатели <...> Мы видим мир чужими глазами, глазами мертвых. Но живу я только пока делаю все моим». И такое «присвоение» реальности⁷⁰ Триродов совершает не только и не столько на литературной стезе; писательские цели свои он как раз осознанно минимизирует: «Я пишу только то, что могу сказать сам от себя <...> Лучше прибавить свое одно слово...» и т.д.⁷¹ Триродов прежде всего – художник, чья воля буквально «переливается в жизнь» и материализуется в педагогических экспериментах, в различных наполовину естественнонаучных, наполовину оккультных опытах по передвижению границы между мертвым и живым (вызвавших столь суровое осуждение у князя Давидова – «реинкарнации» Христа в романе),

⁶⁸ Там же, с.209, 211 – 212.

⁶⁹ Ср., напр., монолог одного из героев в сологубовском рассказе «Рождественский мальчик» (1905): «Тысячелетия тому назад волевая энергия природы была так велика, что возникли бесчисленные разновидности жизни на земле. Теперь энергия природы принимает иной характер: природа... стремится к тому, чтобы осознать себя» и т.д. (Сологуб Ф. Жало смерти. Истлевающие личины. СПб., 2001, с.445). Подобные «энергетические» воззрения Сологуб разделял с целым рядом своих современников, среди которых нужно назвать прежде всего А.Белого (с такими его статьями, вошедшими в книгу «Символизм» (1910), как «Эмблематика смысла», «Формы искусства» (1902), «Смысл искусства») и отчасти Вяч.Иванова (со статьями «Предчувствия и предвестия» (1906), «Спорады» (1908), «О русской идее» (1909) и др.).

⁷⁰ Ср. об этом: Сконечная О.Ю. Федор Сологуб: поэтика присвоения мира (на материале прозы). Тезисы // Универсалии русской литературы. 2. Воронеж, 2010, с.420 – 424.

⁷¹ Сологуб Ф. Творимая легенда, кн.1, с.115.

в хитроумном политическом проекте, возведем этого гения и поэта из *далекой страны* на королевский престол государства Соединенных Островов, но главное – в создании той концепции вселенной как «...совокупности стремящихся во все стороны бесчисленных энергий...»⁷², о которой герой – почти в манере Жюль Верна – прочтет перед Елисаветой настоящую лекцию и которая позволит ему построить летательный аппарат – гигантский хрустальный шар (а по совместительству – оранжерею, воплощенный символ преображенной искусством реальности)⁷³, перемещающийся за счет управления гравитацией. Так что открывающий роман художнический манифест – «Беру кусок жизни, грубой и бедной, и творю из него сладостную легенду, ибо я – поэт» и пр.⁷⁴ – одновременно осуществляется автором, творящим свое произведение, и сюжетно воплощается в судьбе Триродова – в творимой самим героем жизни, больше напоминающей миф.

Но у Сологуба есть и обратное по своему («спрятанному») эстетическому посланию произведение, которое можно рассматривать как реализованную метафору смертоносности «готового наследия» культуры. Это рассказ «Отравленный сад» (1908) (и его одноименная драматическая версия в стихах того же года). Как известно (и этот источник раскрыл сам Сологуб), «Отравленный сад» был написан по канве рассказа Н. Готорна «Дочь Рапачини» («Ядовитая красота») (1844, первый русский перевод – 1853). При совпадении с прототекстом в наборе основных персонажей, в разворачивании фабулы (за вычетом концовки) и в некоторых подробностях, рассказ Сологуба в главном отклоняется от своего источника очень далеко, и наиболее значимые «разночтения» можно свести к трем.

Во-первых, писатель подчеркнуто снимает конкретную привязку событий, вместе с которой лишает персонажей и имен

⁷² Там же, кн.2, с.37.

⁷³ Ср. о подобной символике: Ямпольский М.Б. Наблюдатель. М., 2000, с.126 и далее. См. также в финале статьи «Искусство наших дней»: искусство «...должно стать широким и блистающим куполом над жизнью» (Сологуб Ф. Творимая легенда, кн.2, с.208).

⁷⁴ Сологуб Ф. Творимая легенда, кн.1, с.7.

собственных: готорновский Джованни Гуасконти, уроженец юга Италии, приехавший в Падую для завершения в тамошнем университете медицинского образования, превращается у Сологуба просто в Юношу, обучающегося неизвестно чему в университете некоего Города, и т.п. Во-вторых, «Дочь Рапачини» по общей своей логике может быть отнесена к фантастическому дискурсу (с его регулярно задействуемым у Готорна эффектом «колебания», двойной интерпретации наблюдаемого), а «пропитанность» заглавной героини ядом выступает в рассказе результатом чудовищного эксперимента ее отца (этого второго Франкенштейна или Фауста), пожелавшего обратить дочь – отчасти из медицинского любопытства, отчасти из благих намерений – в «сверхсущество», способное одним дыханием сразить любого самого могущественного недруга⁷⁵. В «Отравленном саде» функция фантастики сведена на нет; фабульно он представляет собой политическую аллегория, «намекающую» и на некоторые частные, но актуальные реалии тогдашней русской жизни (наподобие студенческих забастовок) и отчетливо делящуюся на два акта. В первом «ядовитая» Красавица играет роль сообщницы (одновременно приманки и орудия возмездия) своего отца Ботаника, вместе с которым она мстит потомкам угнетателя, некогда обреченного на смерть их предка-раба. Во втором акте у героини ампула своеобразной «декадентской» Снегурочки⁷⁶: полюбив без расчета, Красавица «пламенеет» («Весь яд моего сердца пламенеет, и огненные струи стремятся по моим жилам, и я вся как объятый великим пламенем костер»⁷⁷) и погибает, словно для того, чтобы жертвенной смертью искупить и остановить классовую рознь – наследие и крест целой череды

⁷⁵ Заметим, что сам по себе мотив «ядовитой девы» является едва ли не архетипическим (см.: *Кацуа Р.* Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003, с.70 – 73); в рассказе Готорна упоминается одна из таких историй, связанная с Александром Македонским. Исследование, посвященное этому мотиву, было опубликовано в Германии еще в 1893 году.

⁷⁶ Снегурка не раз мелькает в сологубовской лирике: «Мигом оставлен полук...» (1890), «Зачем возрастаю?...» (1904), «Безумное светило бытия...» (1922). А в 1908 году Сологубом будет написана сказка «Снегурочка» – «детский» вариант истории, и тоже, кстати, переделка рассказа Готорна!

⁷⁷ Сологуб Ф. Собр. соч., т.2, с.522.

поколений. Наконец, в-третьих, источником рассказа Сологуба служит не только готорновская «Дочь Рапачини», но и пушкинский «Анчар», и его присутствие в сологубовском тексте не завуалировано (в отличие от присутствия рассказа Готорна), но выставлено напоказ. Повествование предваряется эпиграфом из стихотворения, а Ботаник и Красавица (о чем в деталях сообщается) оказываются потомками того самого *бедного раба*, который принес князю смолу и ветвь *древа смерти* и умер от источника ими яда у ног своего владыки.

Это третье отличие и дает прежде всего ключ к пониманию латентного – «сверхаллегорического» – измерения рассказа. Включив в фабулу «Отравленного сада» события пушкинского стихотворения (и предельно абстрагировав ее декорации), Сологуб демонстративно смешал в одно разнородное целое отсылку к (воображаемой) реальности и отсылку к другому, чужому тексту. В более позднем письме А.А.Измайлову (1912) Сологуб даже даст обоснование подобной практике (к которому мы еще вернемся): «Мне кажется, что такие великие произведения, как "Война и Мир", "Братья Карамазовы" и прочие должны быть источниками нового творчества, как древние мифы были материалом для трагедии. Если могут быть романы и драмы из жизни исторических деятелей, то могут быть романы и драмы о Раскольникове, о Евгении Онегине...»⁷⁸. Но в «Отравленном саде» к такой «мифологизации» добавляется еще одно – скрытая подмена объекта референции, которым в действительности выступает не «сологубовский» мир (пусть отчасти и «разоблачаемый» вкраплением «пушкинского» интертекста), а мир «готорновский». Создавая на глазах читателя причудливую амальгаму из как бы реального и нарочито вымышленного, Сологуб незаметно расщепляет это реальное, и читатель, думая, что находится на одном – и единственном – «этаже», попадает на другой – насквозь вымышленный, надстроенный над чужим текстом.

Такое «замыкание» пространства фикциональности позволяет предположить наличие в «Отравленном саде» особого – металитературного, метакультурного – плана. И диагностически определяющим для него является мотив, возникающий

⁷⁸ Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1995 год. СПб., 1999, с.225.

в сологубовской лирике и явно проецирующийся на историю пушкинского Пророка. В стихотворении «В пути безрадостном, среди немои пустыни...» (1893) перед лирическим субъектом предстает воплощение порочной мечты – прекрасная нагая богиня, которая разливает из фиала одурманивающие куренья дымные, под ногами которой расцветают грешные цветы и которая зовет ко греху лирического субъекта, утрачивающего всякую энергию творчества: «И скучной стала мне житейская пустыня, / И жажда дел великих умерла»⁷⁹. А в стихотворении «Злая ведьма чашу яда...» (1906), варьирующем топику цитированного текста и еще более недвусмысленно напоминающем о пушкинском «Пророке», героиня предлагает лирическому субъекту чашу с ядом – *отравленным огнем* (как и в «Отравленном саде», «яд» тут смешивается с «огнем») – и в подробностях расписывает действие этой тинктуры, сулящее *великую* и даже *бессмертную отраду*. Лирический субъект должен будет претерпеть *боли, вопли и корчи*; внутри у него *кое-что умрет*; но к концу следующего дня он встанет и отправится в путь, влекомый «духом скрытого огня»: «...смертельным ядом / Весь пропитан, будешь ты / Поражать змеиным взглядом / Неразумные цветы. / Будешь мертвыми устами / Ты метать потоки стрел / И широкими путями / Умертвлять ничтожность дел»⁸⁰ (отдельно отметим эти стрелы, которые вместе с ядом перекидывают несомненный мостик к «Анчару»).

В обоих стихотворениях – в зеркально дополняющих друг друга ракурсах – запечатлено одно и то же событие «антиинициации» (во втором случае – как возможность, находящаяся поистине на расстоянии вытянутой руки). Лирический субъект встречается не с посланником Бога, а с неким злокозненным существом в женском облике (обольстительной красавицей/колдуньей) и испытывает отнюдь не пророческое воодушевление. В первом стихотворении лирический субъект впадает – посреди цветника грехов – в духовное оцепенение; во втором лирическому субъекту суждено превратиться в подобие смертоносного мутанта (движущегося – вопреки евангельскому

⁷⁹ Сологуб Ф. Стихотворения. СПб., 2000, с.118.

⁸⁰ Там же, с.330.

завету – не узким путем, ведущим к жизни, а – *широкими путями!*), вокруг которого увядают цветы невинности и ростки дел.

Но та же самая встреча с губительной – ядовитой – красавицей в окружении ядовитых растений и ароматов *чудовищных цветов* является ядром собственно любовной линии «Отравленного сада» (а рассказ Сологуба, как и рассказ Готорна, построено так, что повествовательная точка зрения сближена с героями-юношами). Если же учесть, что пушкинский Пророк традиционно воспринимался – за редкими исключениями – как двойник поэта, то встреча эта прочитывается, соответственно, как эквивалент мотива призвания певца, обретения художнического / творческого дара⁸¹. Не зря в стихотворении «В пути безрадостном, среди немой пустыни...» фигурирует олицетворенная мечта, привычная – со времен сентиментализма – спутница поэтов. А в другом сологубовском стихотворении – «Стремлень гордое храня...» (1901) – причащение ядом и вообще подается «в позитиве», в гипетрофированном героически-пророческом ключе, и «яд» тут снова находится в тематическом союзе с «огнем» (а также и со «сладостью»). Стихотворение это представляет собой нечто вроде магического рецепта, адресованного лирическому «Ты»: нужно сжечь в себе все плотское, дабы суметь дойти до цели, что, в более широком лирическом контексте, может быть истолковано как достижение наивысшего градуса креативности – обращение человека в творца самого себя (ср., особенно, на два дня ранее написанное стихотворение «Преодолев тяжелое косненье...»). И подобное деяние описывается опять-таки не без некоторого отталкивания от социологии «Анчара»: «Есть яд в огне; он – сладкий яд, / Его до капли жадно пей <...> / Пойми, что, робко плоть храня, / Рабы боятся запылать, – / А ты иди в купель огня / Гореть и не сгорать»⁸².

По сути, именно таким «воспламенением» и увенчивается «Отравленный сад». Если для Красавицы любовь – прежде всего искупительное принесение в жертву своей жизни, то для

⁸¹ Об истоках мотива см.: Жирмунский В.М. Легенда о призвании певца // Жирмунский В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Л., 1979, с.397 – 407.

⁸² Сологуб Ф. Стихотворения, с.247.

Юноши – это безоглядное приятие смерти, уничтожающей, сжигающей его тленную оболочку и обыкновенную биографию: «...люби меня, обвей меня сладостным ароматом твоего отравленного дыхания, смерть за смертью вливай в мое тело и в мою душу, пока не разрушишь все, что было мною! <...> Я сгораю в твоих объятиях, и мы с тобою – два пламенные костра, пылающие великим восторгом отравленной любви»⁸³. Триумф преобладающей любви-смерти превращает героя из простого студента в действующее лицо мифа, позволяет заговорить неизвестным высоким языком, звучащим в унисон со словами героини, и испытать восторг и ужас – маркированные поэтические «страсти души».

Оставляя пока в стороне вопрос об очевидной двусмысленности мотива «огненного отравления», размывающего границу между антипосвящением и посвящением, заметим, что возможным «поставщиком» ядов в пушкинском творчестве является отнюдь не только «Анчар». Больше того, яды встречаются чуть ли не в половине из тех знакомых нам уже произведений, которые находятся у Пушкина в поле притяжения «наследнической» и «избраннической» семантики. (Нужно уточнить, правда, что слово «яд» отличается достаточно высокой валентностью: так, в русской поэзии XVIII – начала XX веков оно могло сочетаться – назовем лишь наиболее частотные варианты – с любовью и страстью, клеветой, злостью/злостью, завистью, лестью, жизнью и т.д.)⁸⁴ В «Моцарте и Сальери» яд – дар возлюбленной Сальери! – будет использован для устранения объекта зависти героя; в «Сказке о мертвой царевне...» с помощью яда царица попытается избавиться от соперницы-преемницы; в «Скупом Рыцаре» яд будет упомянут как верное средство для того, чтобы

⁸³ Сологуб Ф. Собр. соч., т.2, с.521 – 522.

⁸⁴ См. различные частные наблюдения о ядах у ранних символистов в работе: Ханзен-Лёве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний символизм. СПб., 1999.

Альбер незамедлительно вступил в права наследства; а в «Борисе Годунове» рекрутированные Самозванцем бояре – убийцы жены и сына покойного царя Бориса – лицемерно объявят, что те «...отравили себя ядом» [7; 98] (исторический факт, взятый Пушкиным у Карамзина).

Очень показателен и пушкинский «Ответ Катенину». В.В.Виноградов остроумно предположил⁸⁵, что в «Анчаре» можно усмотреть полемический жест в сторону «Старой были» П.А.Катенина, которая вместе с сопровождающим ее посланием «А.С.Пушкину <При послании «Старой были»>» послужила поводом для пушкинского стихотворного ответа. Но в этом не лишенном взаимных колкостей обмене поэтическими любезностями была заключена и еще одна – «ядовитая» – семантическая перспектива (замеченная Ю.Н.Тыняновым, но истолкованная им в биографическом плане). В своих стихотворениях Катенин (переиначивая ариостовский претекст) создает легенду о волшебном кубке, из которого, не облившись, может пить только настоящий поэт, и объявляет адресата теперешним его счастливым и законным владельцем, способным при желании превратить кубок в индикатор наличия поэтического таланта у других, в том числе – у автора послания: «Из кубка, сделай одолженье,/ Меня питьем своим напой; /Но не облей неосторожно...»⁸⁶. Пушкин же иронически переворачивает ситуацию, отказываясь (при поддержке державинского «трезвого» философа) от врученного ему символического дара: «Напрасно, пламенный поэт,/Свой чудный кубок мне подносишь/И выпить за здоровье просишь:/Не пью, любезный мой сосед!». Отвержение дара мотивируется тем, что он – отравленный: «Твой кубок полон не вином,/Но упоительной отравой:/Он заманит меня потом/Тебе во след опять за славой» [3; 135]. Но то, что не произойдет в пушкинском стихотворении, буквально и «всерьез» будет осуществлено затем в «Моцарте и Сальери» (и это работает, кстати, на версию «открытого» отравления героя), где Моцарт выпьет предложенный ему собеседником стакан с отравленным вином

⁸⁵ Виноградов В.В. О стиле Пушкина // Литературное наследство. М., 1934, т.16 – 18, с.144-148.

⁸⁶ Катенин П.А. Стихотворения. Л., 1954, с.184.

со словами: «За твое/Здоровье, друг, за искренний союз,/Связующий Моцарта и Сальери...» [7; 132]. В «Ответе Катенину» яд выступает метафорой того, что обрекает «отравленного» на роль наследника лица, чьи «дарительские» полномочия в стихотворении не без язвительности дезавуируются; а вот в «маленькой трагедии» яд действительно становится подобием лакмуса, позволяющего различить избранника, который не усомнится в избранничестве своего визави и не устрасится подвергнуть себя испытанию, от наследника – держателя яда и отравителя. Но, в любом случае, яд в пушкинской сюжетеке появляется там, где логика наследования подвергается рассогласованию, и обычно делается орудием – реальным, виртуальным или символическим – в руках самозванца.

Сологубовское творчество настроено, однако, не только на пушкинских ядах. И здесь прежде всего нужно сослаться на второе из «Несвоевременных размышлений» Ф.Ницше – «О пользе и вреде истории для жизни» (1874, русский перевод – 1909). Пафос Ницше в том, что человек, который не желает чувствовать себя «антикварным последышем» сильных поколений и потерять способность жить в настоящем и действовать, быть личностью, должен всячески сопротивляться гнету истории, затоплению прошлым и чужим. В конце своего трактата Ницше, прибегая к «фармакологической» топике⁸⁷, поставит подобной зависимости от готового наследия диагноз – «историческая болезнь»: «Избыток истории подорвал пластическую силу жизни, она не способна больше пользоваться прошлым как здоровой пищей»⁸⁸ (в оригинале – *wie einerkräftigen Nahrung*). А затем, выстроив цепочку двусмысленных синонимических замещений, Ницше напишет и о *лекарствах* от такой болезни: «...это имена ядов: противоядия против исторического называются – неисторическое и сверхисторическое», искусство забывать и умение видеть за становящимся вечное и самотождественное.

⁸⁷ Здесь, конечно, соблазнительно предположить платоновское влияние, если только Ницше задолго до Ж.Деррида предпринял аналогичную деконструкцию текстов античного мыслителя (см. у Ж.Деррида в его книге «Диссеминация» знаменитый анализ «фармации Платона»).

⁸⁸ Ницше Ф. Соч.: В 2 тт. М., т.1, 1990, с.227.

И далее: «...неисторическое и сверхисторическое – естественные противоядия против зарастания жизни историческим <обратим внимание на «ботаническую» метафору. – А. Ф. >, против исторической болезни»⁸⁹. В итоге возникает впечатление, что яд источает сама история, равно как и обслуживающие ее наука и прочие занятия обратившихся в абстрактные тени ряженых, «универсальных людей», работников на «фабрике понятий и слов» (и вслед за этим философ, возложив все свои надежды на юношество, симптоматично назовет его поколением истребителей змей).

Эти идеи Ницше вместе с их метафорической инструментальной наиболее очевидным – хотя и преломленным – образом откликнутся в русской культуре у М.О.Гершензона (при том, что сам он считал свой «пафос» противоположным ницшеанскому⁹⁰). В его «Тройственном образе совершенства» (1918) умножающийся с каждым шагом истории грех человеческой цивилизации усматривается в культивировании «метода отвлечения», питающего науку и промышленность и обезличивающего, обескровливающего жизнь: «Логическая эссенция человеческого духа есть яд сильнейший в мире, убивающий безошибочно и мгновенно»⁹¹ (ср. впоследствии в «Нагорной проповеди» (до 1922) инвективы в адрес смежной логической операции, также отнимающей у индивидуального его самобытность: «...аналогия смертоносна для живых созданий... Человек выработал в себе этот яд и убивает им природу, людей и самого себя...»⁹²). Механизм отвлечения непосредственно сопрягается мыслителем с орудийным характером современной культуры, которая отчуждает человека от природы, от других людей и от самого себя, о чем Гершензон напишет так (вспомнив известный нам пушкинский образ!): «Эти три казни – три развилины одного ядовитого корня, питающего многоветвистый Анчар. Его породила самая

⁸⁹ Nietzsche F. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. München; Berlin; NewYork, 1988. Bd.1. S.330, 331.

⁹⁰ См. в этом направлении: *Проскурина В.Ю.* Течение Гольфстрема: Михаил Гершензон, его жизнь и миф. СПб., 1998, с.63 – 66.

⁹¹ Гершензон М.О. Избранное. М.; Иерусалим, т.4, 2000, с.84.

⁹² Там же, с.283.

почва производства...»⁹³. Но еще более прозрачно ницшеанский подтекст выступает в гершензоновских пассажах знаменитой «Переписки из двух углов» (1921). Гершензон сетует здесь на то (имея в виду не в последнюю очередь себя самого), что современный человек задыхается под грузом «культурного наследия», накопленных умственных богатств, лишаящих возможности живого соприкосновения с реальностью. И самую большую угрозу Гершензон видит в том, что соблазн культуры растрепал и обессилил человека изнутри: «...все в нас заражено и болезненно...»; «...как бороться против тех ядов культуры, которые вошли в кровь и отравили самые истоки духовной жизни?»⁹⁴.

И не менее характерно, что оппонент Гершензона Вяч. Иванов, отстаивающий перед принципом забвения принцип исторической памяти (прежде всего – памяти о достигнутых отцами «инициациях», «посвящениях»), прямо сошлется и на немецкого философа, и на его топику: «Будем, подобно Ницше, настороженно следить за собой, нет ли в нас ядов упадка, заразы "декаденства"»⁹⁵, осознания себя эпигонами и последышами традиции. Собственно, Иванов тут в усеченном виде воспроизведет логику давней своей статьи «О веселом ремесле и умном веселии» (1907). Говоря в ней о западном «декаденстве»,

⁹³ Там же, с. 78.

⁹⁴ Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994, с.120, 125. См. также – с иными акцентами – ощущение чужого внутри себя в «Девятнадцатом веке» (1922) О.Э.Мандельштама: «В жилах каждого столетия течет чужая, не его кровь, и чем сильнее, исторически интенсивнее век, тем тяжелее вес этой чужой крови» и пр. (Мандельштам О.Э. Соч.: В 2 т. М., т.2, 1990, с.200). Ср. также пьесе Н.С.Гумилева «Отравленная туника» (1918), в которой означенная в заглавии вышитая золотом драгоценная, но при этом пропитанная ядом вещь выступает материальным воплощением губительной власти древней, вырождающейся империи. И проводником этой власти невольно для себя оказывается юная дочь византийского императора, о которой ненавидящая ее мачеха скажет: «...твоих пороки предков, / Предательство и низость Византии / В твоём неизвестном и детском теле / Живут теперь, как смерть живет порою / В цветке, на чумном кладбище возросшем. / Ты думаешь, ты женщина, а ты – / Отравленная брачная туника...» (Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. Л., 1990, с.211). Параллелизм заглавий и мотививно-метафорические пересечения таковы, что позволяют заподозрить тут и аллюзию на «Отравленный сад».

⁹⁵ Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994, с.122.

Иванов напишет сначала – вполне в ницшеанском духе, но как бы с позиции «отравленных», коллекционирующих и смакующих яды, – о том, что новейшее искусство Франции вместило в себя «...тончайшие яды времени...», а его деятели провозгласили себя «поздними потомками», «последними из не-варваров». В «варварской» же России европейское декаденство «...не могло привить... своих ядов»; более того, «...опасное зелье и не отравило нас: оно было нам целебно, как высвобождающий творческую энергию стимул»⁹⁶. Яды для русской культуры стали не лекарством от «исторической болезни» и даже не «упадническим» средством наркотического возбуждения чувствительности, а катализатором, ускорившим обновление поэтических форм и приобщение к стихийно-творческой народной душе.

Это представление о двойственности декадентских «ядов» (отвлекаемся сейчас от толкования Вяч. Иванова, и для него эпизодического) не было для эпохи чем-то слишком редкостным. Так, в программном анонимном диалоге «Пчелы и осы Аполлона» (результате сотрудничества И.Ф.Анненского, С.К.Маковского и М.А.Кузмина), напечатанном в первом номере журнала (1909), один из участников – *Любитель литературы* – заметит: «...немного декадентства – необходимая приправа вкусного литературного блюда. Как яд горького миндаля – смертельный в руках неосторожного повара». А *Скептическая дама* кокетливо добавит: «Должно быть поэтому я чувствую себя отравленной...»⁹⁷. И такого рода фразеология поистине настолько вошла в кровь людей начала XX века, что М.Горький – апологет учебы у классиков – еще в 1931 году во время беседы с писателями-ударниками, отвечая на вопрос, не рискованно ли воспринимать прежние литературные формы, вместе с которыми в сознание могут проникнуть чуждые классовые идеи, успокоит спрашивающего весьма колоритным образом: «Это было бы очень опасное отравление, но только в том случае, если бы у вас не было шлифованной поверхности вашего мозга, который отражает, но не воспринимает»⁹⁸.

У Сологуба амбивалентность мотива «отравления» особенно

⁹⁶ Там же, с.68, 69.

⁹⁷ Аполлон. 1909. № 1, с.83 – 84.

⁹⁸ Горький М. Собр. соч.: В 30 тт. М., т.26, 1953, с.90.

открыто проявляется в статье «Театр одной воли» (1908), в рассуждении об играх детей – тех, кто, согласно сказанному в сологубовском стихотворении (1897), только и жив среди людей: «Живы дети, только дети, – /Мы мертвы, давно мертвы»⁹⁹ (строки эти цитируются в статье, а первая из них будет вложена в уста Триродова). С одной стороны, игра оказывается хорошо подстроенным «мертвыми» обманом, замаскированной формой порабощения прошедшим: «Играли – и не знали, что наши игры – только обноски жизни взрослых, переигрывали сыгранное до нас, как новое. И в этом переигрывании чужой игры заражались тяжелым ядом отживших». С другой стороны, энергия, высвобождающаяся во время игры, такова, что не просто нейтрализует действие ядов, но даже возрастает благодаря ему; тяжесть, сгорая, претворяется в легкость: «Капли жгучего яда растворялись в вешнем нектаре юной жизни. Буйство новой жизни опьяняло легким и сладостным хмелем... в восторге яркого самозабвения сгорали тяжелые бремена тяжелого земного времени <...> ...и из пепла... строился новый мир... Мир, пламенеющий в молодом экстазе...»¹⁰⁰. Эта другая сторона игры по общему своему рисунку напоминает изображение в статье Вяч. Иванова «О веселом ремесле...» судьбы «ядов» на девственной русской почве, а «пламенение» явственно соотносится с финалом «Отравленного сада», только в «детской» версии завершается оно пока еще не экстазом смерти, а экстазом жизни.

⁹⁹ Сологуб Ф. Стихотворения, с.185. Двусмысленность детской игры – вне «токсикологического» контекста – сюжетно запечатлена в рассказе Сологуба «В плену» (1905), герой которого – семилетний мальчик Пака – вообразит себя принцем, оказавшимся в плену у подменившей мамочку злой феи. Но эта не основывающаяся ни на чем, кроме чувства детского одиночества, фантазия завершится такой ламентацией повествователя, предельно сближающейся с точкой зрения ребенка и одновременно приобретающей экзистенциальный размах: «Фея, похищающая на ковре-самолете спящих детей; как прочно, нерушимо ее владычество! и никому не дано сорвать с нее личины <...> Все на месте, все сковано, звено к звену. Навек зачаровано, в плену, в плену...» (Сологуб Ф. Жало смерти. Истлевающие личины, с.372). И смысловая перспектива здесь по сравнению со статьей (да и с цитированным стихотворением) обратная!

¹⁰⁰ Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., т.10, 1911, с.135.

Как бы то ни было, «фармакологическая» диалектика начинается с навеянного Ницше взгляда на историю и доставшейся в наследство культуре как на нечто отравленное (даже если «последние люди» и могли относиться к историческим ядам как к изысканному лакомству). В такой перспективе сологубовский «отравленный сад» – эмблематическое выражение отравленной памяти, что далеко отклоняется и от готорновского прототекста, и от пушкинской «токсикологии», которая, как мы могли убедиться, не имеет на оси времени закрепленной локализации (хотя с механизмом наследования и сопряжена). И это подводит нас к более общей проблеме определения того основания, на котором в эпоху модерна прошлое снова срастается с настоящим, что на ином витке повторяет наблюдавшееся в классическую и эгегическую/романтическую эпохи. Доминанта модернистской ситуации в том, что минувшее не разыгрывается на театральной сцене настоящего и не отступает от него на дистанцию никогда не отпускающего от себя воспоминания, но оказывает на настоящее непрерывное давление, насквозь проникает его изнутри и при этом отличается увлекающей в архаику глубиной. Отсюда господство индексального семиотического регистра, использующего, в частности, такие сенсорные коды, как осязание и обоняние, в чем мы могли уже многократно удостовериться, говоря о ядах, огне, ароматах, крови и т.п., и что по-своему меняет традиционные мотивы. (Достаточно вспомнить, что, когда к Людмиле Жуковского явится мертвый жених, она узнает его по голосу и не вызывающее никаких подозрений (подразумеваемое) обличье героя переменится лишь под конец в порядке шокирующего визуального пуанта: «Видит труп оцепенелый... <...>/Страшен милый прежде вид...»¹⁰¹; а когда отпущенный из Аида Протесилай Сологуба приблизится к Лаодамии, она произнесет: «Ты холодный, холодный, – землю сырою пахнет от тебя»¹⁰².)

Абсолютное преобладание прошлого – этой империи мертвых – и порождает в начале XX века весь тот спектр трансфор-

¹⁰¹ Жуковский В.А. Собр. соч., т.2, 1959, с.13.

¹⁰² Сологуб Ф. Собр. соч., т.5, 2002, с.119.

маций, связанных с пониманием литературного/культурного наследования нарративных фигур, который отчасти мы проследили и который – прямо или косвенно – представлен у Сологуба в крайних своих проявлениях. В случае посвящения господство минувшего молчаливо принимается в качестве данности, позволяющей, среди прочего, обеспечить максимальную экспансию творческого «Я» в его стремлении приобщиться к правлению мертвых и сделать себя равновеликим космосу человеческого существования. У Сологуба подобный «скрябинский» сценарий выразительнее всего реализуется даже не в солипсистских манифестах вроде сакрально-учительной стилизации «Я. Книга совершенного самоутверждения» (до 1904/1906) или мистерии «Литургия Мне» (1907), а в лирической практике, в безгранично расширяющемся проецировании лирического «Я» на мир: «Я – царевич с игрушкой в руках,/Я – король зачарованных стран./Я – невеста с тревогой в глазах,/Богомолкой бреду я в туман»¹⁰³ и др. Вероятнее всего, именно такое «самоутверждение» и стало первопричиной сологубовского обвинения Пушкина в самозванстве, в измене себе (с чего мы начали). То, что для Пушкина было эксцентрическим дрейфом «Я» по принципу *я – и ни то, и ни другое*, свободным лавированием между «чужим» и «своим», «унаследованным» и «избранным», в глазах Сологуба, придерживавшегося противоположного принципа *я – и то, и другое*, должно было выглядеть несомненным предательством своего «вечного лика».

Но посвящение легко могло обернуться антипосвящением, когда нависающее над настоящим «отжившее» по-ницшеански начинало восприниматься в качестве того, что угрожает человеческой личности полным уничтожением (от которого в сологубовских текстах не защищены даже дети¹⁰⁴). Соответственно, культ, благодаря которому посвященный должен был бы восходить к тайнам, открывающим путь к беспредельному

¹⁰³ Сологуб Ф. Стихотворения, с.179. В этом смысле С.Н.Бройтман справедливо написал о принципиальной невозможности различения у Сологуба лирического героя и героя ролевого (ср.: Бройтман С.Н. Русская лирика XIX – начала XX века в свете исторической поэтики. М., 1997, с.224 – 226).

¹⁰⁴ О «детской» теме у Сологуба см.: Павлова М.М. Писатель-Инспектор: Федор Сологуб и Ф.К.Тетерников. М., 2007, с.169 – 200.

могуществу, мог получать откровенно монструозные, гибельные черты. В еще более «черной» форме, чем в знакомых нам негативах «пророческого» сюжета, у Сологуба это запечатлено в таких рассказах, как «Дикий бог» («За рекою Мейрур») (1906, 1911) и, особенно, «Призывающий зверя» (1906), в котором зооморфный «дикий бог» наяву приходит за своей жертвой, носящей скромную «чеховскую» фамилию Гуров, обретающейся в обычном современном доме и забывшей о минувшей своей жизни, из чудовищного, кровавого древнего прошлого¹⁰⁵. А в таких произведениях, как «Отравленный сад», различие между посвящением и антипосвящением и вовсе оказывается более чем призрачным.

Наконец, избыточное давление накопившейся истории могло вызвать противодействие, которое у Сологуба не исчерпывается только упованием на преображающую реальность, творящую новые миры художническую мечту. В датированных 1923-1925 годами воспоминаниях и записях В.В.Смиренского (и не только в них) сохранилась целая серия весьма эпатажные звучащих высказываний Сологуба, которые выводят на сцену, в известном смысле, самую юную и немногочисленную из интересующих нас нарративных фигур – «плагиатора» (и которые бросают совсем иной свет на уподобление писателем великих русских литературных произведений – новым мифам). К примеру: «Вся наша русская литература – сплошной плагиат. А если бы это было и не так, у нас не было бы великих поэтов,

¹⁰⁵ На подобном же приеме совмещения времен и акцентировании в культе демонических, вампирических элементов впоследствии будут построены, к примеру, рассказ А.А.Кондратьева «На неведомом острове» (1911) или ранний рассказ К.К.Вагинова «Монастырь Господа нашего Аполлона» (1922). См. о них: Козюра Е.О. Два отражения одного рассказа: К рецепции творчества А.А.Кондратьева в русской литературе 1920-х годов (М.А.Кузмин, К.К.Вагинов) // Александр Кондратьев: исследования, материалы, публикации. Ровно, 2008, с.95 – 106.

точно так же как не было бы ни Шекспира, ни Гете, которые, как известно, – всегда работали на чужих материалах»; или даже – в духе своеобразной заповеди: «Надо обирать предшествующих поэтов – самым бессовестным образом». И у Пушкина в этом сологубовском воровском (если не разбойничьем) пантеоне почетное место не самозванца и, тем более, не привычного культурного героя, а настоящего литературного трикстера: «Новым Пушкиным будет только такой поэт, который беззастенчиво и нагло обворует всех своих современников и предтеч»¹⁰⁶.

Крайне любопытно, однако, что в эпоху модерна вообще наблюдается явственный всплеск внимания к плагиату¹⁰⁷. (Распространение получают и сами слова «плагиат» и «плагиатор», ранее в русских литературных текстах почти не употреблявшиеся, так что еще в 1907 году В.Я.Брюсов сделает характерную оговорку: «Приемы, употребленные г. И.А.С., называются *плагиатом*, – я не хочу перевести этого слова на русский язык»¹⁰⁸.) Так, конец 1900-х годов был означен рядом скандалов, связанных с обвинениями в плагиате Сологуба, А.М.Ремизова и др., и это существенно прежде всего не как проявление борьбы литературных группировок¹⁰⁹, а как культурно-семиотический факт. «Ремизовской» историей, в частности, была инспирирована

¹⁰⁶ Неизданный Федор Сологуб, с.405, 407, 404. Ср. знаменательный сологубовский афоризм: «Воровать труднее, чем работать. Поэтому справедливо, что удачливых воров почитают люди. Ценят здесь их искусство» (Там же, с.194).

¹⁰⁷ Трудно согласиться поэтому с И.П.Смирновым, полагавшим, что плагиат («чужое как свое») – в противоположность мистификации («свое как чужое») – является приметой «первичных стилей» (Смирнов И.П. О подделках А.И.Сулакадзевым древнерусских памятников (Место мистификации в истории культуры) // Труды отдела древнерусской литературы. Л., т.34, 1979, с.205).

¹⁰⁸ Брюсов В.Я. Писать или списывать? // Весы. 1907, № 3, с.80. Отметим в этом плане пристрастное внимание филологии начала XX века к проблеме влияний и очень симптоматичное заглавие незаконченной статьи М.О.Гершензона – «Плагиаты Пушкина» (впервые опубликована в 1925 году). Позднее появится отклик на нее – статья В.В.Гиппиуса «К вопросу о пушкинских “плагиатах”» (где «плагиаты» будут уже взяты в кавычки и приравнены, да и то условно, к случаю не обозначенного в тексте, но сознательного цитирования – см.: Пушкин и его современники. 1930, вып. XXXVIII – XXXIX, с.42 – 43).

¹⁰⁹ Ср.: Данилова И.Ф. Писатель или списыватель? (К истории одного литературного скандала) // История и повествование. М., 2006, с.279 – 316.

незавершенная статья М.А.Волошина «О плагиате» (1909), суть которой сводится к тому, что в духовной сфере понятие собственности играет очень условную роль: «Плагиат – это основа всякой литературной эволюции». Гений – лишь скрепляющая, спаивающая сила, которая кладет печать индивидуальности на материал, в котором может не быть ничего своего; в черновике статьи Волошин даже утверждает, что «...художник может с буквальной точностью повторить известную фразу или строицу, но уже то, что... он ее сказал от своего имени, придает ей новый смысл...»¹¹⁰. Близкое высказывание можно встретить и в письме Сологуба А.А.Измайлову (1910): «Если бы я только тем и занимался, что переписывал бы из чужих книг, то и тогда мне не удалось бы стать плагиатором, и на все я накладывал бы печать своей... литературной личности»¹¹¹.

Разумеется, столь позитивное отношение к плагиату, равно как и интерес к этому феномену сам по себе (вне зависимости от оценочного знака), не является исключительной приметой русского модернизма (не говорим уже о практике плагиата). Сам Волошин ссылается на А.Франса, чей литературно-критический диптих «Апология плагиата» (1891) действительно послужил основой для целого ряда суждений и аргументов в статье. А не установленный комментаторами Волошина источник цитаты из Т.Готье – это, возможно, статья о Сирано де Бержераке (1834), в которой французский писатель, солидаризируясь со своим героем в том, что плагиаторов нужно карать суровее, чем грабителей с большой дороги, тем не менее напишет: «...люди, которых принято называть гениями, в сущности говоря, ничего нового не выдумывают, – все их главнейшие идеи и вымыслы чаще всего можно найти у неизвестных, заурядных или просто

¹¹⁰ Волошин М.А. Собр. соч. М., т.6, кн.2, 2008, с.615, 939.

¹¹¹ Ежегодник РО Пушкинского Дома на 1995 год, с.206. Самоощущение художника, очутившегося вне традиции, с иронией (и самоиронией) Сологуб изобразит в пародийной драматической сказке «Ночные пляски» (1908). Сочинив несколько строк, один из центральных ее персонажей – Юный поэт – разразится таким монологом: «Кажется, это не плагиат? Впрочем, ведь я живу в доисторические времена, сказочные <...> Все поэты, которым я мог бы подражать, будут жить после меня. Неприятное положение» (Сологуб Ф. Собр. соч. СПб., т.8, 1911, с.244 – 245).

бездарных авторов. Что же отличает гения от посредственности? Стиль и характер...»¹¹².

Не углубляясь в многовековую историю плагиата и изменения его котировок в различные эпохи и в различных национальных культурах, рискнем предположить, что проблематизация этого «вечного» литературного института происходит все же при определенных условиях. К примеру, во Франции, насколько можно судить¹¹³, особо отмеченными являются, с занимающей нас точки зрения, вторая половина XVII века (когда в европейской традиции слово «плагиат» и начинает употребляться в рамках литературного дискурса) и эпоха романтизма. Назовем хотя бы пресловутого Ришесурса – автора «Маски оратора, или Способа скрыть фальшивыми одеждами все виды ораторской речи...» (1667) и создателя специальной «Академии философов-ораторов», в которой искусству плагиата обучали. Или сошлемся на Ш.Нодье, выпустившего двумя изданиями трактат «Вопросы литературной законности. О плагиате, присвоении чужих произведений, подлогах в книжном деле» (1812, 1828), в котором предпринимается детальнейшая дифференциация подражания, стилизации, цитаты, аллюзии, плагиата, бессознательного заимствования, случайного совпадения, публикации под чужим именем и т.д. Причем Нодье также разделяет мнение о том, что «...оригинальной может быть только форма; идей нынче не изобретают, – а возможно, не изобретали никогда, и гений обречен представлять старые идеи в новом свете»¹¹⁴.

Между тем французский XVII век завершается знаменитым «спором о древних и новых», пафос которого был в том, что современное искусство ничуть не уступает классическому (если не превосходит его) и потому не нуждается в опоре на принцип подражания; романтизм же окончательно (хотя и не во всем по-

¹¹² Готье Т. Сирано де Бержерак // *Бержерак С.*, де. Иной свет, или Государства и Империи Луны. СПб., 2002, с.203 – 204.

¹¹³ См., напр.: *Maurel-Indart H. Du plagiat.* Paris, 1999; *Welslau E. Imitation und Plagiat in der französischen Literatur: von der Renaissance bis zur Revolution.* Berlin, 1995.

¹¹⁴ *Нодье Ш.* Читайте старые книги. Новеллы, статьи, эссе о книгах, книжниках, чтении. М., 1989, кн.1, с.98.

следовательно) утверждает идею многообразия культур, полигенетичности традиции, сначала в особенности «под вывеской» антитезы Севера и Юга. Иначе говоря, первый шаг заключается в освобождении от диктата монолитного «старого», второй – в открытии плюралистичности самого этого «старого», а следовательно, в узаконении возможности занять личную – одну из многих – позицию по отношению к нему. И, как кажется, именно такая разбалансировка привычных иерархических соотношений между «старым» и «новым» активизирует культурную роль и притязания плагиата.

Русский Серебряный век вполне вписывается в эту череду «плагиаторских» эпох. Плагиатом, по самой его природе, движет уверенность в том, что имитация едва ли не выше оригинала (Вергилий находил «жемчужины в навозе Энния» и т.п.), и убеждение это поддерживается, но и умеряется наличием общепринятого набора образцовых текстов, единой шкалы литературных ценностей. Девальвация канона или его релятивизация усиливает соблазн обратить все литературное наследие в безраздельную добычу плагиатора и одновременно запускает механизм самооправдания, позволяющий подобному «грабителю» отклонить какие бы то ни было обвинения в свой адрес. Специфика русского модернизма на этом общем фоне заключается в том, что преимущественный пафос его не столько положительный – апология нового или эмансипация индивидуального (хотя было и такое), сколько отрицательный. Главенствующее переживание эпохи – усталость от каких бы то ни было канонов, сопровождающаяся, помимо всего прочего, непрерывно возобновляющимся конструированием своего прошлого, что эффективнее всего сказалось, пожалуй, даже не в рефлексии символизма о своих истоках, а в одном рассуждении Вяч.Иванова в диалогах с М.С.Альтманом. Иванов развернет здесь целую концепцию (которая очень смутит его собеседника) о множественном отцовстве: «У меня лично... ощущение, что я сын не одного моего отца, землемера, которого я в себе тоже знаю, но еще и другого, даже и других <...> Я чувствую себя не просто знатного рода, а именно принцем. Вообще, я полагаю, что чувство аристократизма зависит от обилия отцов, которых человек

имеет: чем их больше, тем человек знатнее»¹¹⁵. Такой выбор отцовства (весьма напоминающий детскую игру в изображении Сологуба) зеркально переворачивает ситуацию начала XIX века. Перед нами, по сути, позиция «антиизбранника» (да и «антинаследника»), подозрительно сближающегося с самозванцем: избирают не его – избирает он сам, всякий раз не находя для своих предпочтений достаточного, бесспорного основания. А потому плагиатор новейшей формации – фигура двойственная: восстающая против ига истории и защищая право налагать на все что угодно печать своей личности, он в то же время ощущает внутреннюю необеспеченность, индивидуально-случайностный характер такого покушения на традицию – воистину «покушения с негодными средствами».

В силу этого, с одной стороны, различие материи «украденного» и его формы – основной адвокатский аргумент идеологов плагиата – в модернистскую эпоху едва ли не достигает своего пика: форма редуцируется, в конечном счете, до подписи автора, удостоверяющей временное переприсвоение исходного текста. И за таким произволом – как у Сологуба, так и у Волошина – кроется то, что Ж.Батай впоследствии назовет «принципом траты». Настаивая на том, что «...есть нечто свое в каждом предмете», Сологуб возвещает: «Великое дерзновение... ничего не берет от людей. Ничего не бери – все отдавай, – вот единственный путь властолюбия»¹¹⁶. И нечто сходное утверждает Волошин: «Мое только то, чем я могу пожертвовать. // Собственностью может быть только то, что неповторимо <...> Человеку принадлежит только то, что он отдает»¹¹⁷. Понимание собственности как дара применительно к литературе представляет собой что-то вроде обращенного к художнику императива приносить написанное в жертву, включать его в непрекращающуюся, не знающую субъектных границ циркуляцию ценностей.

С другой стороны, исчезновение общей системы отсчета

¹¹⁵ Альтман М.С. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995, с.103.

¹¹⁶ Сологуб Ф. Достоинство и мера вещей. – Незданный Федор Сологуб, с.201, 205.

¹¹⁷ Волошин М.А. Право собственности // Волошин М.А. Собр. соч., т.6, кн.2, с.661 – 662.

в делах литературных могло истолковываться существенно иначе и приводить к полярному взгляду на плагиат. В статье А.А.Блока «*Душа писателя (Заметки современника)*» (1909) говорится об утрате художником внутренней связи со «всеобщей душой» народа и о том, чем это чревато: «Собственный голос начинает смешиваться с голосами близких соседей, случается, что лица и души становятся похожими одно на другое... В литературном воздухе витает дух плагиата...»¹¹⁸. Плагиат тут – потеря индивидуальности незадачливыми «антикварными последышами», которые в этой господствующей стихии безличности невольно начинают копировать, клонировать друг друга. То, что у Сологуба и Волошина описывалось как апофеоз творческой личности, у Блока оборачивается полным ее поражением.

Так или иначе, однако встреча с чудовищно разросшейся, заслонившей весь горизонт существования традицией предельно обострила в эпоху модерна «страх влияния». Свою рецензию на роман И.С.Лукаша «*Вьюга*» (1936) В.Ф.Ходасевич начнет с решительного противопоставления «ученичества» и «подражания»: «...ученик заимствует у учителя лишь общие принципы его творчества, в то время как подражатель прежде всего старается перенять индивидуальные черты того, кому подражает». И вывод, который извлекает отсюда Ходасевич, оказывается обнадеживающим для ученика и совсем не утешительным для подражателя. Один сохраняет свободу для «самостоятельного развития» – другой такую возможность теряет раз и навсегда: «Учась, молодой писатель постепенно находит себя; подражая – утрачивает...»¹¹⁹. За сто лет до этого в рецензии на «*Фракийские элегии*» В.Г.Теплякова (1836) Пушкин напишет: «Талант неволен, и его подражание не есть постыдное похищение – признак умственной скудости, но благородная надежда на свои собственные силы, надежда открыть новые миры, стремясь по следам гения, – или чувство, в смирении своем еще более возвышенное: желание изучить свой образец и дать ему вторичную жизнь» [12; 82]. От подражания у Ходасевича один шаг до

¹¹⁸ Блок А.А. Собр. соч.: В 8 тт. М.; Л., т.5, 1962, с.368.

¹¹⁹ Ходасевич В.Ф. «*Вьюга*» (Из цикла «Книги и люди») (URL: http://belousenko.com/books/lukash/lukash_emigranty.htm)

плагиата (в «блоковской» его трактовке). Напротив, у Пушкина подражание окружено возвышенным ореолом, почти нимбом: подражатель – в предельном его выражении – предстает в статье подвижником, который самоумаляется ради возрастания в еще большей славе чужого создания. Но, в любом случае, пушкинский подражатель отнюдь не лишен собственной творческой энергии, очевидный источник которой – резонанс избранничества (*открыть новые миры*) и наследничества (*по следам гения*). И это разительное расхождение позволяет окинуть одним взором тот круг развития, который совершила в русской литературе за полтора века идея художественной генеалогии.

Памяти
Анны Ивановны
Журавлевой

Сборник
статей



Три квадрата

Москва

2012