

Российская Академия наук
Институт русской литературы
(Пушкинский Дом)

Мария Виролайнен

РЕЧЬ И МОЛЧАНИЕ

сюжеты и мифы русской словесности

Санкт-Петербург
АМФОРА
2003

УДК 82(2)
ББК 83.3(2Рос-Рус)
В 52

Предисловие С. Г. Бочарова

*Защиту интеллектуальной собственности и прав
издательской группы «Амфора»
осуществляет юридическая компания
«Усков и партнеры»*



Виролайнен М.

В 52 Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности. —
СПб.: Амфора, 2003. — 503 с.

ISBN 5-94278-487-6

В книге петербургского филолога М. Н. Виролайнен собраны статьи разных лет, посвященные русской словесности. Охват материала самый широкий — от летописей до Пушкина и Достоевского, Хлебникова и Набокова. Единое пространство русской истории осмыслено автором как «культурный космос», развивающийся по своим законам.

ISBN 5-94278-487-6

© М. Виролайнен, 2003
© С. Бочаров, предисловие, 2003
© «Амфора», оформление, 2003

*Памяти моего отца
Наума Яковлевича Берковского*

ПОВЕРХ БАРЬЕРОВ

Книга эта накопилась у автора за два десятка лет; статьи Марии Наумовны Виролайнен являлись в свет, но в первый раз сейчас они собраны в книгу. Читая ее, что мы видим? Мы видим, прежде всего, что значит личность, автор как личность, в нашем филологическом деле — равно как и в том, что мы по привычке называем литературой; но наше литературоведение в сильных своих образцах это тоже литература, *словесность* — понятие, которое так удачно стоит в подзаголовке книги; хороший филолог — это писатель, имеющий дело не только со словом исследуемого автора, но и сам работающий с собственным словом, без чего и исследуемое слово ему не откроется. И также мы видим, как нужна такому филологу *своя книга*, в которой мысль, работавшая годами, но рассеянная в разбросанных публикациях, наконец-то собрана в единую картину. Картина собрана из фрагментов — но и мысль, ее скрепляющая, тоже собрана в фокус, собрана в своей силе.

Сильная мысль — один из шаблонов речи, на самом же деле это великая редкость. Похоже, что эта книга дает нам тот самый достаточно редкий случай говорить о сильной филологической мысли. Заглянем в заглавную статью, обозначенную как «Вместо введения», лишь заглянем сначала, а затем прочитаем подробно — кто еще в столь сжатой и обозримой картине представил нам теоретический план всей русской культуры, включая переживаемую нами прямо сейчас современность (к ней в результате исследования этот план почти злободневным образом и обращен)? Культуры, не только литературы и даже не только словесности, которая шире и больше литературы, охватывая и фольклорное и церковное слово, и которая и составляет в книге истинный ее предмет. Культуры, которая есть работа человечества и народа в истории, возводящая наше стихийное полуприродное существование в выбор и путь, направляемый целями.

Итак, *словесность*. Слово — вещь обширная и обширнейшая, кончая словом в словаре и начиная Словом, которое было в начале. Судьбой этой «вещи», этой сущности в русской духовной истории и занята настоящая книга. Слово всегда сопрягается с целями и служит им, оно по-разному соотносится с бытием-реальностью, и самый объем этого слова — «слово» — и вес его в культуре меняется на его путях. Пушкин и Гоголь — две центральные фигуры в картине, представленной в книге. Центральные они и на путях русского слова. Слово Пушкина — соразмерное реальности, поэтическое слово, сохраняющее свою независимость от реальности, но и за ней признающее и словно оберегающее ее независимое от слова и от поэзии бытие. Слово Гоголя — чрезмерное, сверхсильное и посягающее на вторжение в реальность и на ее переустройство, слово-действие, слово-орудие преобразования жизни — преобразования жизни словом; слово магическое, одновременно в этой роли орудия и служебное, и сверхсуверенное, поглощающее собою реальность. Как мы помним, Гоголь в «Выбранных местах» приписал Пушкину афоризм о том, что «слова поэта суть уже его дела»; но, возможно, если он и слышал это от Пушкина, то принял как собственную выношенную мысль и, наверное, усилил, возвел в свою степень и отчеканил как собственную формулу, поскольку магическое отношение к слову как прямому действию было в высшей мере свойственно ему самому. Отношение к слову, задавшее направление русской словесности, о которой сказано в книге, что, «наверное, подобная нагрузка на слово — беспрецедентный случай в истории человеческой культуры».

В то же время, если вернуться к Пушкину, его соразмерное и дисциплинированное внутренне слово восполнено и расширено у него обширной зоной молчания, которое вместе с высказанным словом входит реально в пушкинский поэтический текст. М. Н. Виролайнен принадлежит открытие этой новой филологической темы и предмета исследования — «Речь и молчание». Зона молчания в пушкинском тексте — это не зона отсутствия, оно, молчание, присутствует в тексте *реально* и *событийно*, потому что присутствует и ощущается нами *граница*, обрыв от речи к молчанию (и переход обратный, прорыв: «Минута — и стихи свободно потекут») — эти прорыв и обрыв ощущаются как «порог, который требует преодоления». Таким образом и дает себя почувствовать та независимая от слова реальность, в молчании открывающаяся за порогом речи. Полнота целомудренного пушкинского слова, содержащего в себе, как «свое другое», и значимое молчание, — и перенапряжение слова гоголевского, стремящегося перевести в себя и выговорить-заклясть-

преобразовать полноту действительности, — центральные звенья сюжета русского художественного слова, как он понят и исследован в этой книге.

Интересно отыскать в ней затерянное в ее общем плане хронологическое начало — первую напечатанную когда-то (в 1979 г. в «Вопросах литературы») статью. Это была статья «Мир и стиль» — о «Старосветских помещиках», аспирантская еще работа, начало пути. Интересно в обратной перспективе заметить, как там уже были заявлены координаты теоретического мира автора и его ключевые понятия — понятие *границы* прежде всего. Ограниченный замкнутый старосветский мир просмотрен из-за его границы, из столичного Петербурга автором, и существование его подорвано и затем разрушено пронизываемостью его границ, причем двояким образом — «взглядом из-за плетня и зовом из глубины» (смешным и грозным романом диких лесных котов с домашней серенькой кошечкой — мифологемой хтонической силы, несущей невинному миру смерть). Замкнутый мир и его граница, «проблема замкнутой формы в эстетике Гоголя», идеальное и провалившееся в его глазах задание «Ревизора» — преодолеть и снять, разрушить границу между сценическим действием и зрительным залом — можно видеть, как этот конфликт разросся в последовавших гоголевских работах автора. Но и не только в гоголевских работах — проблемный мир этой книги стоит на различении и преодолении многих исторических, культурных и смысловых границ; мысль непрерывно пересекает их, соединяет и различает миры — фольклорное и церковное, языческое и христианское, фольклор и литературу, слово и миф, слово и число, «ветхое» и «новое» как в библейских прообразах, так и в литературных образах, наконец, эпохи — от исконной древности до сугубой современности, от летописного сюжетобразования до нынешней новопетербургской прозы начала XXI века, от Восковой персоны и Медного всадника до шемякинского Петра. Кругозор и размах, кругозор созерцания и размах размышления. Мысль движется «поверх барьеров». Таков научный стиль этой книги.

В речевом же, словесном стиле ее замечаешь, читая, особенные авторские словечки, несомненно отмеченные печатью персонального словоупотребления, — так, говорится о том, что «унаследовано» в культуре (или же «не унаследовано») и что в ней «предъявлено» (либо «не предъявлено»). Любопытные отглагольные формы, говорящие о том, за чем, за какими событиями и состояниями следит особенно автор в рассматриваемых сюжетах. Примеры, конечно, — с размахом: Пушкин в «маленьких трагедиях» унаследовал конфликты европейской истории Нового времени, унаследовал лично и вместил в свою биографию

не только творческую, но человеческую, причастился лично своим сюжетам и сам прошел путем трагического героя. А предьявленное в культуре — это ее открытое поле, за которым, как и у Пушкина, о чем была уже речь, — глубокая зона молчания, не предьявленная открыто, невысказанная живая память, сокровенный уровень культуры, в масштабной концепции автора означенный как ее «канон».

И еще о чем нельзя не сказать — о присутствии Петербурга в книге. Оно — не только в двух особых статьях об идолах петербургских. Такая книга должна была быть написана в Петербурге. Не одна лишь петровская тема — концептуальная программа книги в целом окрашена Петербургом, таится в его истории, в петербургском пространстве и в том, что названо петербургским мифом, в котором так плотно сошлись и так остро разыгрывались наши русско-европейские и христианско-языческие сюжеты и конфликты. Городской культурный слой как будто напитан теоретической проблематикой книги. Оттого и кажется, что на самой мысли автора книги отложилась печать ее родного города, — как и, добавим, другая смежная и родная автору тоже, финская тема также вошла существенно в эту мысль («Камень-Петр и финский гранит»). «Вражду и плен старинный свой Пусть волны финские забудут...» Слово на этот призыв поэта, не поддержанный, впрочем, действием поэмы, откликается Мария Виролайнен, заключая свой анализ петербургско-финской темы «исторической истиной», которую напрасно называет тривиальной — потому что с такой силой весомого афоризма, лично прочувствованного, здесь она сформулирована: «власть победителей над побежденными имеет тайной (и, быть может, магической) своей стороной власть побежденных над победителями».

Мария Наумовна Виролайнен делала в филологии свое дело, не торопясь с этой книгой, а сейчас пришло время нам с благодарностью ее от автора принять. Принять и оценить, припоминая при этом меру оценки крупных явлений, введенную некогда Вячеславом Ивановым (одним из теоретических героев книги): книга большого стиля.

С. Г. Бочаров

Каждый текст о чем-нибудь молчит, и зона его молчания суть та область, которая вызывает к усилиям герменевтическим. Ибо герменевтика — это про-речение несказанного, и тем она отличается от многих других областей филологии, направленных на истолкование сказанного.

В нашем мире есть сферы, которые всегда должны пребывать в состоянии взаимообмена. Молчание и речь входят в их число так же, как хаос и космос. Прекращение обмена между такими сферами ведет к энтропии. Текст затем и молчит о многом, чтобы обмен между молчанием и речью был возможен всегда, чтобы негэнтропийная активность — в частности, активность герменевтическая, — могла разворачиваться неустанно, поддерживая фундаментальные условия нашего бытия.

Я позволила себе напомнить эти общеизвестные истины, чтобы пояснить заглавие книги. Посвященная сюжетам и мифам русской словесности, она состоит из написанных в разное время статей, каждая из которых так или иначе обращена к тому, что извлекается из зоны молчания и по мере движения филологической мысли облекается в речь.

Некоторые статьи непосредственно развивают эту тему: в них говорится об уходе из речи, о пограничном ей молчании, о таких формах инобытия речи, как число или виртуальная

реальность. В других статьях та же тема живет подспудно. Дело в том, что выявление сюжетов и мифов, которые в анализируемых текстах непосредственно не развернуты, не предъявлены, не проартикулированы, всякий раз требует взаимодействия с зоной молчания, которым так богато насыщены произведения древней и новой русской словесности.

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

СТРУКТУРА КУЛЬТУРНОГО КОСМОСА РУССКОЙ ИСТОРИИ

Мы стоим на грани крупнейшего слома времени, крупнейшей качественной трансформации культуры. И фантастическая динамика социальной жизни — вовсе не главная причина тому. Тотальная политизация сознания отвлекает всеобщее внимание от более глубинных процессов, совершающихся в мире подспудно. Между тем их результаты рано или поздно сомкнутся с последствиями политических перемен — и тогда процесс обновления, составляющий постоянную компоненту исторического развития, примет столь кардинальный характер, что люди, обретшие зрелость в 40–70-х годах XX века и еще являющиеся «носителями культуры», окажутся в роли того «естественного человека», глазам которого цивилизация предстанет как невыносимая диковина.

Культурное сознание уже перестает вмещать в себя многое и многое. Как правило, ему невнятен язык энергий, которым начинает говорить все сущее — от атома до человека, реагирующего на энергетический импульс быстрее, чем на членораздельную речь; ему невнятен язык космоса и степень зависимости от него земной жизни; ему невнятен язык «тонких связей» — того неосознаваемого, но реального обмена, который осуществляется на уровне молекулярных соединений и затрагивает бытовое существование человека. Если не продолжать этого перечисления, а сразу подвести его возможный итог, можно сказать, что очень скоро мир будет по-новому различен, в нем будут проведены другие границы, в нем будут выделены другие объекты, и это неминуемо повлечет за собой другой способ существования человечества.

«Пароход современности» вновь отчаливает от того берега, на котором мы стоим, и расстояние между ним и нами растет тем более неуклонно, что на сей раз в действие вступили причины, еще более глубокие, чем социальный конфликт: независимо от индивидуальной или коллективной человеческой воли происходит реальная энергетическая и физическая трансформация мироздания.

Вопрос, который мы пока еще вольны решать, заключается только в одном: если человечество выживет, преодолев экологический кризис, будут ли «новое небо» и «новая земля» отделены бездной от того культурного космоса, которому принадлежат наше сознание и наша жизнь, — или же мы, вопреки почти очевидной невозможности этого, найдем средства для восстановления культурной связи времен, для преодоления бездны, разверзающейся между нами и будущим.

Речь идет не о том, чтобы передать будущему все наши ценности. Культура наша никогда не была слишком разборчивой, даже в наивысших ее достижениях зерна остались не отделенными от плевел, совестливое стремление к правде умудрялось уживаться с подменами, а поскольку ложь рано или поздно всегда подлежит истреблению и истребление лжи всегда есть благо, — возможно, благо содержится и в том, что многие из наших ценностей будут разрушены ходом времени.

Речь идет о передаче родовой памяти — качества, без которого человек вырождается, даже если забвению предано только зло, содержащееся в его предыстории. Но родовая память никогда не передавалась стихийно. Поддержание ее требовало определенной работы в культуре.

Думается, что на пороге грядущих перемен носители культурного сознания должны совершить акт самоопределения, произвести ревизию родного им культурного космоса, оценить его не в его частичности, а в его целостности, определить границы этой целостности, основные этапы и основные законы ее исторической трансформации, усмотреть главный ее структурообразующий принцип.

Постижение структурного закона организации культурного космоса — задача вовсе не схоластическая. Принцип организации

культурного универсума, будучи понятым, позволяет различить между собой здоровье и болезнь культуры, ее норму и ее извращение, деградацию, уклонение от собственного пути. Он позволяет без ложной сентиментальности отдать себе отчет в том, какие унаследованные нами культурные тенденции содержали ложь и подмену в самом своем основании — даже если то была «ложь во спасение», «нас возвышающий обман».

Но, ставя себе задачей различение правды и лжи, мы не должны забывать, что, при всех благих пожеланиях, нам не подняться выше своей субъективности — не столько индивидуально, сколько культурно predetermined. Речь идет лишь о той степени различения правды и лжи, на которую способно современное культурное сознание, не имеющее безусловных критериев, черпающее ценностные ориентиры в том прошлом, с которым оно соединено уже только памятью.

Настоящая работа и является опытом различения структурных связей того культурного космоса, который завершает сейчас многовековой цикл своей эволюции. Предлагаемое здесь решение не только не претендует на абсолют, но, напротив того, — является всего лишь одной из гипотез, всего лишь пробным шагом, предпринятым, однако, в том направлении, движение в котором представляется совершенно необходимым.

Работа с данной гипотезой прежде всего требует ответа на вопрос: каковы исторические границы, в пределах которых наш культурный космос предстает как целое?

Если задать этот вопрос сегодняшним носителям культуры, ответы окажутся разнообразными и тем не менее сводимыми к весьма ограниченному набору вариантов. Одни скажут, что таким целым является вся русская культура, от начала Земли Русской до наших дней; другие укажут на современность как таковую; третьи подчеркнут, что мы воспитаны русской классикой и потому хронологическая точка отсчета приходится на первую половину XIX века; четвертые назовут годы собственного активного культурного формирования, которые будут колебаться в зависимости от возраста и биографии каждого; для пятых линией водораздела окажется 1917 год или же начало сталинских репрессий; непременно

найдутся и люди, которые будут утверждать, что «живут» в той эпохе, которую они изучают, и другого культурного космоса, другой среды обитания для них не существует вовсе.

В предлагаемой здесь гипотезе определение хронологических границ нашего культурного космоса основано на посылке, что в этих границах должны заключаться все те ценностные ориентиры, с помощью которых мы так или иначе различаем мир. Подчеркну: речь идет не о ценностях, актуально значимых при совершении жизненных поступков или строительстве собственной судьбы, но о смысловых различающих ориентирах — тех, что не позволяют, например, неверующему человеку ограничить понятие о небе определением типа «видимое над землей воздушное пространство».

Вспомним классический и вовсе не тривиальный, а скорее поучительный пример из лингвистики, связанный с северными народами, которые располагают неизмеримо большим, чем мы, количеством названий снега. Для них снег различим иначе, чем для нас, и, даже если переселить их в другую местность, все равно они будут опознавать в проявлениях снежной стихии то, что было различено их культурой. Неважно, если при этом они перестанут строить юрты, ездить на оленях, — смысловые различающие координаты все равно сохранятся, пока не сотрется языковая память. Снег в данном примере — лишь частица мира, который всегда доступен восприятию человека именно в тех образах, какие различила и выделила его культура.

Итак, если в основу целостности нашего культурного космоса положить совокупность доселе действительных для него смысловых различительных ориентиров, то будет понятно, что его верхняя хронологическая граница совпадет с сегодняшним днем, а нижняя — с эпохой досекуляризованной культуры, к которой восходит комплекс как христианских, так и фольклорных представлений о мире.

Каждая культура строит свой космос.

Казалось бы, можно сказать и иначе: каждая культура строит свое представление о космосе. Но представления, выработанные культурой, суть не что иное, как система различений, выделяющих реалии мира, и система связей между этими реалиями.

А человек всегда живет и действует в мире сообразно с тем, какие реалии он признает существующими, а также и с тем, какие связи между этими реалиями он устанавливает. Иными словами — человек живет и действует сообразно миропорядку, выработанному и утвержденному его культурой, сообразно тому культурному космосу, в котором он находится.

В русской истории сменилось несколько культурных эпох, отличных друг от друга не только ведущими идеями или ценностями, не только экономическими, государственными или идеологическими ориентирами, но именно ключевыми устрояющими принципами миропорядка, смена которых означает радикальное переустройство самого культурного космоса. И хотя процесс этот происходил со свойственной истории прихотливостью, тем не менее в нем усматривается удивительный по своей строгости структурный закон.

Чтобы его описать, нам потребуется ввести специальную систему различений, выделив для этого четыре основных уровня культурного космоса, которые, как нам кажется, являются *формобразующими началами* свойственного русской культуре миропорядка. Это *уровень канона, уровень парадигмы, уровень слова и уровень непосредственного бытия*.

Предлагаемая терминология несомненно нуждается в уточняющем пояснении.

Под *канонам* понимается здесь особый принцип регуляции законов и устройства культурного космоса. Главным его качеством является то, что он не эксплицирован, не предъявлен, он внеположен всякому наличному бытию, — но нигде непосредственно не воплощаясь, не поддаваясь ни позитивному описанию, ни прямому называнию, он проявляется во всем, организуя и упорядочивая активные проявления культурной жизни¹.

¹ Ср. определение *традиции* Г. И. Мальцевым: «Традиция образует определенное смысловое пространство, которое включает зоны как мало формализуемые, не отображаемые до конца на знаковом уровне, так и зоны, совсем не формализуемые. Обладая, с одной стороны, указанным набором артикулируемых схем и образов, традиция другой своей стороной (наиболее существенной) обращена к сложным комплексам народных представлений, которые существуют латентно и не всегда выступают на уровне сознания, являясь достоянием подсознательного и бессознательного» (Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Л., 1989. С. 68–69).

Канон обеспечивает единство первейших жизненных ориентиров и ценностей, единство в церковной вере, в суевериях, в житейском строе. Подчеркнем: единство, а не единообразие. Канон различает и социальные, и культурные роли, различает способы и пути служения, — но он скрепляет это многообразие единым сюжетом бытия. Канон, таким образом, является как бы скрепой единства миропорядка, в котором законный путь находится всем, от мала до велика, от праведника до грешника.

Для нас природа канона, пожалуй, отчетливее всего может быть понята на примере фольклора. Как известно, фольклорные тексты организуются по строгим законам; формообразование, «морфология» этих текстов строго регламентированы, бесконечная вариативность фольклорной речи всегда предопределена неким порождающим многообразием инвариантом. Между тем ни система жанров, ни законы формообразования, ни инвариант никак не предьявлены и не обозначены в пределах самого фольклорного сознания. Ученый-филолог может описать их и эксплицировать лишь потому, что делает это, находясь в метапозиции по отношению к фольклорному миру. Вот эти-то неявленные (расположенные в зоне молчания), но активно формирующие культуру законы, связанные к тому же между собой неким глубинным единством, и названы здесь канонами.

Из сказанного уже понятно, что канон не имеет автора. Можно добавить, что он нерукотворен, ибо все, через кого непосредственно реализуется канон (народный певец, священник, царь и т. д.), — все они лишь проводники канона, лишь посредники между ним и реальностью, но никогда не творцы его.

Способ, каким канон обучает человека жизни в законе, подобен способу, каким ребенок познает мир. Способ этот — включение, вхождение изнутри. Он противоположен обучению человека путем ориентации его на извне предьявленные образцы, моральные нормы и своды знаний. Здесь разница та же, что между освоением родного языка и изучением иностранного. Канон раскрывается человеку, как художественное произведение раскрывается читателю, по мере того как он входит в его внутренний мир и, вживаясь в него, постигает его законы. Эти законы не вы-

писаны отдельно, не предваряют текст — они растворены во всем тексте и организуют правильное его восприятие.

Не будучи предъявлен, канон тем не менее никогда не остается в сфере чистой потенции. Он постоянно актуализируется всем ходом жизни. И потому памятование канона всегда есть живое памятование. Память канонической культуры в принципе отличается от памяти культур, которые опираются на музейные, археологические, документальные свидетельства того, что уже мертво, что представляет собой самоценность, прямо не связанную с ценностями повседневной жизни. Память канонической культуры — живая и актуальная.

*Парадигма*¹, как и канон, связана с устрояющим законом миропорядка, но она осуществляет этот закон совершенно другим, можно сказать противоположным, способом.

Первейшее отличие парадигмы от канона — то, что она воплощена, существует как наличность и данность, как предъявленный образец. Она может иметь текстуальное или изобразительное выражение. Если канон суть начало актуализирующее и актуализируемое, то парадигма — актуализированное.

Если канон нерукотворен, то парадигма создается и фиксируется авторским способом даже в тех случаях, когда авторство не носит ярко выраженного индивидуального характера, — даже в тех случаях, когда автор ощущает себя всего лишь посредником.

Если канон — это живая память, то парадигма скорее напоминание, предъявление того, о чем следует помнить.

Если в каноне заложен принцип самоорганизации и самообучения, то парадигма организует и обучает, задает ориентиры, на которые следует равняться.

Под уровнем *слова* здесь понимается прежде всего собственно словесная реальность, включающая в себя и представление, и мысль, но также и то, что в узколингвистическом смысле уже не является словом, то, что обладает смысловым содержанием

¹ Термин этот вводится здесь не в контексте, противопоставляющем парадигматику синтагматике, но в его прямом этимологическом значении: *paradeigma* — модель, образец.

и эйдетической оформленностью (так, например, икона может быть рассмотрена как слово).

Под *непосредственным бытием* понимается простое физическое бытие, весь тот круг человеческой жизни, который наиболее близок к стихийной природной жизни.

Каждый из этих четырех уровней, естественно, не сводим к тем или иным реалиям культурного обихода. В одной и той же реалии может содержаться несколько уровней, подобно тому как в одном и том же фрагменте текста содержатся выявляемые лингвистикой морфологический, семантический, синтаксический и другие уровни. И тем не менее есть реалии, преимущественно представляющие за тот или иной из различных здесь уровней (так, скажем, нормативная поэтика суть прежде всего парадигма).

На наш взгляд, не каждая культурная эпоха актуально содержит в себе все четыре названных здесь уровня. Более того: именно наличием или отсутствием тех или иных уровней, а также их соотносительностью между собой культурные эпохи и отличаются друг от друга.

Основываясь на предложенной системе различия, в русской истории можно выделить четыре культурные эпохи: эпоху канона, в которой представлены все четыре уровня (это эпоха, условно говоря, «допетровская»), эпоху парадигмальной культуры, представленную уровнями непосредственного бытия, словесно-мыслительным и парадигмальным (она начинается в конце XVII века и завершает свое развитие к началу XIX-го), эпоху двухуровневую, представленную словесно-мыслительным уровнем и уровнем непосредственного бытия (это период от 10-х годов XIX века примерно до наших дней), и эпоху одноуровневую, в которой каждый из названных здесь уровней тяготеет к форме непосредственного бытия, — это культурная эпоха, переход к которой, как кажется, происходит сейчас.

В десекуляризованной четырехуровневой культуре парадигма совместно со словесно-мыслительным уровнем выступала в качестве посредника между каноническим законом миропо-

рядка и непосредственным бытием. Эта посредническая роль служила включению бытия в канон.

Физические реалии человеческой жизни были поэтому неизменно чем-то большим, чем равное себе, самотождественное наличное бытие. Примеров тому, на сегодня известных, множество. Возьмем хотя бы пространственно-временные координаты, передвижение человека в пространстве и совершение действий во времени.

Жизнь земная и жизнь небесная — в средневековом православном сознании они не были символами, чьи денотаты располагаются в плоскости исключительно духовной и идеальной. Им соответствовали, в частности, реалии географические. «Земля как географическое понятие одновременно воспринимается как место земной жизни (входит в оппозицию „земля—небо“) и, следовательно, получает не свойственное современным географическим понятиям религиозно-моральное значение. Эти же представления переносятся на географические понятия вообще: те или иные земли воспринимаются как земли праведные или грешные. Движение в географическом пространстве становится перемещением по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей, верхняя ступень которой находится на небе, а нижняя — в аду»¹. Восток ассоциируется с раем, запад — с адом, и передвижение в пространстве неизменно соотносится с попаданием в «чистую» или «нечистую» землю.

Очень важно, что понималось это именно в *буквальном* смысле. Конечно, если мы возьмем любой текст (словесный или иконографический), в котором такая связь закреплена и указана, и будем рассматривать этот текст как изолированную и самостоятельную реальность, у нас будут основания утверждать, что мы имеем дело всего лишь с пространственными метафорами. Но в том-то и дело, что тексты не обладали самостоятельным существованием — они обслуживали прагматику жизни, посредничали между каноном и непосредственным бытием.

¹ Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 407.

А потому связи, в них закрепленные, продлевались за пределы словесного, воссоединялись с реалиями физического мира, наделяя их каноническим смыслом. Символически-аллегорической условностью, связью, переживаемой только в плане духовном и не имеющей прямого, буквального соответствия в мире физическом, это станет лишь в следующую культурную эпоху, когда окажутся переструктурированными все связи культурного космоса¹.

Перейдя от пространственных координат к временным, мы обнаружим ту же картину. Годовой цикл подробнее отработан календарем — как фольклорным, так и церковным. И календарь указывает вовсе не на символический смысл того или иного дня в году: он указывает на действия, которые надлежит совершать сегодня, завтра и послезавтра. Время суточного цикла качественно так же, как и время цикла годового. Полночь отличается от утренней зари не только по признакам «темно — светло» или «спим — встаем». Временем суток предопределяются широчайшие сферы взаимодействия человека с миром: чего нельзя делать в полночь, тому благоприятствует рассвет. Так, «в суточном цикле „рассвет“, появление солнца — это время „начал“, время рождения, возрождения, время, связанное с судьбой. Магия рассвета обусловлена именно этими представлениями»². Не только сбор целебных трав или целебной воды, но и особые виды гаданий, заклинаний, заговоров могут осуществляться исключительно на заре³. А ведь эти фольклорные «жанры» — не что иное, как виды взаимодействия между миром и человеческой волей. Они связаны с непосредственным бытием и уж никак не сводимы к плоскости чисто символической.

¹ «Показательно, что в масонской литературе XVIII века географическое поле значений было полностью заменено нравственным и сюжет о перемещении в географическом пространстве воспринимался как аллегория нравственного возрождения» (Лотман Ю. М. О понятии географического пространства... С. 212).

² Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. С. 79.

³ См.: Там же. С. 80–84; Чернов И. О структуре русских любовных заговоров. Статья 1 // Труды по знаковым системам. 1965. [Вып.] 2. С. 166 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 181).

Фольклорное слово, как и в примере с пространством, направлено на увязывание времени физического и времени канона¹.

В фольклоре словесно-мыслительный уровень в принципе неотлучаем от уровня непосредственного бытия. Фольклорное слово и генетически восходит к обряду, и функционально связано с ним. Оно непременно сопряжено поэтому либо с физическим действием, либо с воздействием, либо с регуляцией состояния человека или природы, которые являются обязательными компонентами обряда. И это касается не только таких очевидным образом вписанных в обряд жанров, как свадьба, и не только такого явно рассчитанного на магическое воздействие слова, как заговор, — ученые обнаруживают и действенную, и прямо соотнесенную с физическим состоянием мира природу даже в таких, казалось бы, чисто повествовательных, почти чисто художественных видах фольклорного слова, как сказка².

Давно уже описан известный парадокс фольклора: ориентированный не на обновление, а на воспроизведение, он не знает неизменных форм, в своей консервативности он не знает самождественности. И это, конечно, не может быть объяснено только тем, что устное слово не поддается точному запоминанию. Культурная память хорошо воспитуема, и если бы перед ней стояла задача точного воспроизведения, непременно нашлись бы и механизмы, способные его обеспечить. Дело, очевидно, объясняется тем, что воспроизводящая активность фольклорного сознания ориентирована сразу на два образца, сходных по содержанию, но совершенно различных по природе своего бытия. Один образец располагается в плоскости парадигмы, он актуализируется, воплощается в звучащем слове и сопряженном с ним действии. Он предьявляется как прецедент, и его можно было бы точно запомнить и точно воспроизвести. Но кроме него существ-

¹ Анализ этого на примере фольклорной формулы «рано» см.: Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. С. 73—79.

² См.: Герасимова Н. М. Народная традиция и проблемы экологии человека // Диалектика формы и содержания в языке и литературе. Тбилиси, 1986. С. 30—31.

вует и другой образец, другой регулятор, который принадлежит сфере чисто виртуальной, он не имеет плоти, не облачается даже в звук — он лишь транслируем через слово и действие. Это канон, верховный регулятор, в каждом культурном акте проявляющийся в звучащей и действующей материи, но никогда не вмещающийся в нее, всегда ей трансцендентный. И языческое идолопоклонство, при всем его стремлении совместить верховные божественные силы с началом конечным и материальным, все равно как целое, как культура подчиняется такому верховному регулятору, который всегда виртуален. Тем более это касается фольклора крещеной Руси, где идолы оказались согнанными с утвержденных за ними мест.

Таким образом, слово в досекуляризованной культуре связано со всеми другими фундаментальными уровнями: с непосредственным бытием, каноном и парадигмой. Оно не замыкается ни на одном из них, но служит средством их постоянного соотношения, регламентирующего жизнь. И потому его главная функция заключается вовсе не в том, чтобы зафиксировать, выразить, воплотить в себе самом тот или иной фрагмент реальности. Слово четырехуровневой культуры направлено не на самое себя — оно активно адресуется к непосредственному бытию и к канону. Оно никогда не самодостаточно, ибо главное его свойство — обращенность и направленность на мир.

Церковная культура в принципе организована по тем же законам, что и культура фольклорная. Этой-то изоморфностью, быть может, и объясняется удивительный факт их совмещения друг с другом, которому не смог воспрепятствовать даже идеологический антагонизм.

Изоморфность, однако, не означает того, что акценты не оказались смещенными, что степень значимости, проявленности, выраженности различных уровней тождественна в этих двух культурах.

Никого не нужно убеждать в том, что православие, как и вообще христианство, словесно: слово — один из его верховных символов, оно существует не только как звучащее или письменное — и Бог, и икона, и храм, и мир тоже являются словом.

И эта всепричастность слову в интересующем нас аспекте также указывает на сопряженность слова со всеми уровнями культуры.

В своей разрастающейся символической сущности христианское слово восходит к канону. Идея подражания образу — одна из руководящих церковных идей, и чрезвычайно существенно, что образец этот в его таинственной божественной сущности и в высшей степени определен, и неопределим, во всем проявляется, но трансцендентен реальности, передаваем словаами Писания и иконописными образцами, но не вмещаем в них. Иными словами, то, что является главным источником человеческой жизни и главным его руководством, безусловно принадлежит сфере канона. Только, в отличие от фольклорного сознания, сознание церковное может указать, назвать, обозначить (но не достать, не воплотить) ту реальность, которая является для нее канонической.

Парадигма в церковной культуре получает гораздо более определенную выделенность, чем в фольклоре. С одной стороны, как и для фольклора, парадигмальное значение имеет прецедент: иконописец подражает написанной прежде него иконе (но в то же время подражает и небесному, каноническому образу). Но, с другой стороны, в церковной жизни заводится и совершенно особая реальность, имеющая уже чисто парадигмальное назначение. Таков, например, церковный Устав — свод правил, предназначенных специально для регламентирования, регулирования церковной жизни.

Существенно, однако, что церковная служба, строжайшим образом придерживающаяся правил, вариативна, как и фольклорная реальность. Устав дает для нее подробнейшую канву, но каждая новая служба — это новый узор, а не однозначное воспроизведение канвы.

При всей своей устремленности к сфере духа, при явной доминанте духовного над плотским и материальным церковная жизнь и церковное слово теснейше сопряжены с непосредственным бытием. И это выражается не только в пастырских наставлениях, простирающихся в сферу бытовой жизни, не только в соборности совместного пребывания в храме, но и в том, что сами таинства, и прежде всего главное православное таинство — при-

частью, имеют ярко выраженный обрядный характер с присущим обряду неизменным включением в совершающееся физическое, материальное, непосредственное бытия.

Вообще обряд и в фольклорной, и в церковной культуре занимает ключевое место — именно потому, что в обряде все четыре культурных уровня находятся в состоянии абсолютной взаимозавязанности и абсолютного взаимопроникновения. Обряд здесь является институтом, в котором актуализируются не только содержательные ценности культуры, но и вся полнота ее формообразующих принципов. Никакой другой культурный институт допетровской Руси за подобную полноту не представляет. И литература, и живопись, и зодчество в это время — сколки целого, лишь частично хранящие на себе его печать. Государственность и политика тоже не являются в эту эпоху определяющими принципами устройства культуры, ее морфологии и органики. Как и во все времена, они мощно влияют на человеческую жизнь, но в качестве формообразующих начал культурного бытия не выступают.

Место обряда в четырехуровневой культуре — один из важнейших моментов данного рассуждения. В каждую эпоху, в зависимости от присущего ей характера устроенности культуры, тот или иной институт выдвигается на главное, ведущее, ключевое место, начинает представлять за целое, актуализировать полноту присущих ему связей. Такой институт, такой орган культуры мы будем называть *культурообразующим органом*.

Н. Ф. Каптерев рассказывает об одном чрезвычайно поучительном эпизоде из истории русского православия. Перенимая у греков церковный обряд, русские не получили достаточных сведений о его происхождении. Обрядные действия, бывшие для Византии лишь символическим (то есть в известном смысле условным) эквивалентом того, что засвидетельствовано словом Писания, были восприняты на Руси как непосредственно содержащие в себе Божественную сущность¹. Это означало, что предме-

¹ См.: Каптерев Н. Ф. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. Сергиев Посад, 1914. С. 18–19.

ты и физические действия, входящие в состав церковной культуры, были поняты не как знаковые оболочки внеположной им духовной сферы, но как реальность, пронизанная тем, что трансцендентно, и потому сакральная. В этом смысле русский православный церковный обряд в отношении к непосредственному бытию совпадает с природой фольклорной обрядности.

Необходимо, однако, подчеркнуть, что свойственный канонической культуре буквализм в отношениях с непосредственным бытием был лишен каких бы то ни было «позитивистских» оттенков. Истина непосредственного бытия выверялась каноном и могла как угодно далеко расходиться с очевидностью. Так, добившись от константинопольского патриарха признания своего царского венчания, Иван Грозный считал себя единым православным царем во всей вселенной. Для того чтобы стать преемником византийских императоров, не представлялось необходимым вступать в Константинополь. Географические границы государства имели второстепенное значение в сравнении с вселенскими его пределами. Но это не было удовлетворенностью символическим значением титула и пренебрежением физической реальностью, так как подтверждений с ее стороны тоже искали, и искали весьма настойчиво. Так, в XVI и XVII веках почти государственным движением становится перенесение святынь с Востока на Русь. Организуется правильная и постоянная мена мощей на соболя и русские деньги¹. Оттянуть святыню с Востока и сконцентрировать ее на Руси — эта цель имела не только символическое значение. Ведь мощи с их чудодейственной силой являются, кроме всего прочего, хоть и совершенно особой, но *плотью* мира. И собирание святыни становится своего рода заменой неосуществимого в полной мере собирания под русскую державу всех православных земель. Разумеется, речь идет не о том, что святыня выступала как чисто физический эквивалент. В иерархии ценностей физический аспект занимал здесь, быть может, последнее место. И все же он был совершенно неприменимым, тем, без которого остальное становится недействительным.

¹ См.: Кантеверев Н. Ф. Характер отношений России к православному Востоку в XVI и XVII столетиях. С. 72–101.

Прежде чем завершить разговор о канонической культуре, нужно ответить на вопрос, который, вероятно, уже возник у читателей. Петровские реформы не отменили ни фольклора, ни церкви. То и другое существует и сегодня, и форма их существования достаточно консервативна, неизменна на протяжении многих веков. Правомерно ли в таком случае на подобных примерах выявлять индивидуальную особенность одной определенной эпохи?

Правомерным это представляется по двум причинам.

Во-первых, только в досекуляризованной Руси фольклорная и церковная культура обладали качеством всеобщности. В России, в сущности, произошел не один, а два раскола. Первый раскол нарушил единство церкви и повлек за собой серьезные изменения в тех областях, о которых говорилось выше. Так, старообрядцы отличаются от представителей официальной церкви гораздо более серьезным и трепетным отношением к материальной стороне воцерковленной жизни, что в переводе на предлагаемый здесь язык означает несравненно бóльшую степень включенности непосредственного бытия в канон. Обрядность же реформированной церкви обрела гораздо более символическую природу. Второй раскол нарушил единство культуры, которая впервые со всей определенностью разделилась на «верхнюю» и «нижнюю». Фольклорные обычаи стали народными, «простонародными», а «верхняя» культура, об эволюции которой мы будем говорить в связи с XVIII и XIX веками, стала развиваться по другим законам.

Во-вторых, вследствие этих двух расколов фольклор и церковь перестали быть доминирующими культурообразующими органами. В качестве таковых они выступали лишь в четырехуровневой канонической культуре. В дальнейшем они, безусловно, сохраняют свое ценностное значение и все же отходят на периферию культурной жизни.

Для того чтобы оценить характер трехуровневой парадигмальной культуры, необходимо рассмотреть, каким образом происходил переход к ней. Этот переход связан с двумя ключевыми событиями процесса секуляризации культуры: с петровскими ре-

формами и предшествовавшим им церковным расколом. Остановимся прежде всего на некоторых моментах истории раскола.

У истоков духовной и практической деятельности обеих партий, чья борьба завершилась расколом церкви, стояла одна и та же идея: идея всеправославного единства, осуществить которое призвана Московская Русь — единственная хранительница чистого православия. Но боголюбцы и Никон понимали эту идею в двух совершенно различных, едва ли не противоположных смыслах. В одном случае речь шла о чисто интенсивном способе ее реализации, в другом — о способе чисто экстенсивном.

Это видно уже на примере спора о единогласии и многогласии. Усилия боголюбцев были направлены на то, чтобы всю русскую жизнь пронизать литургической лепотой. Бесконечное удлинение времени церковной службы, к которому вело отстаиваемое ими единогласие, не было экспансией церковного времени, вытесняющего собой время мирское, ибо для боголюбцев время не измерялось количественно. Они боролись за воцерковление времени, за вращение церковности внутрь русской жизни — только в этом и виделся им залог выполнения той исторической роли, которую призвано было играть русское православие.

Существенным было и то, что никто из боголюбцев не был полномочен решать поставленные ими вопросы своей личной властью — движение шло не сверху, а снизу церковной иерархии и могло рассчитывать только на соборную, а не на чью-то индивидуальную волю. И хотя внимание боголюбцев было сосредоточено на самом внешнем — на парадигме, объяснялось это вовсе не преимущественным вниманием к ней как к таковой, но заботой о соблюдении связей между всеми четырьмя уровнями. Состав текстов, которые, согласно Уставу, должны звучать во время той или иной службы, определяется, конечно, именно на парадигмальном уровне церковной жизни. Но как при многогласии, так и при единогласии звучит тот же самый состав текстов, и, таким образом, предписания парадигмы остаются неизменно соблюденными в любом случае. Разница лишь в том, звучат ли они последовательно или одновременно, — но от этого меняется характер связи между уровнями. Многогласие создает

препону для умного слуха, оно затемняет словесно-мыслительный уровень. Нарушается принцип взаимопронизанности всех четырех уровней, а следовательно, нарушается и природа связи с каноном. Предопределенная им парадигма замыкает связь с ним на себе. Единогласие же, напротив, распрямляет каналы, связующие все четыре уровня между собой, превращает парадигму не в преграду, а в посредницу между словесно-мыслительным уровнем и каноном.

Идея, предопределившая деятельность Никона, в отличие от идеи боголюбцев, носила экстенсивный характер. Его мечта о вселенском патриаршестве и сопряженном с ним единовластии была слишком похожа на замысел политической экспансии, что не могло не наложить отпечатка на никоновские реформы, предпринятые именно ради осуществления этой мечты. Разницу между греческим и русским Уставом нужно было уничтожить ради того, чтобы она не помешала русскому патриарху стать патриархом вселенским. Всеправославное единство требовало, по мысли Никона, единой парадигмы. Начатая ради этого правка книг и обряда была затеяна по личному почину Никона. Не утвержденная соборной волей, предпринятая ради целей, имевших экстенсивный характер, эта реформа стала обращаться с парадигмой так, как будто она была образованием автономным.

Между тем парадигма традиционно никогда не рассматривалась как нечто внешнее и самостоятельное. Сомнение же в ее истинности ставило под сомнение и связь всех уровней бытия с каноном: ведь парадигма была одним из важнейших звеньев этой связи. Для противников Никона предметом спора была не парадигма как таковая, но подвергнутое угрозе единство жизни с каноном. Однако само пристальное и всеобщее внимание к парадигме сыграло свою историческую роль: именно она оказалась выдвинутой на аванпост культуры.

И все-таки окончательное и радикальное изменение роли парадигмы в культуруоустройстве произошло лишь в эпоху петровских реформ, когда природа русского миропорядка изменилась в целом. Прежде всего обратим внимание на те способы, какими вводился новый порядок.

Новый порядок вводился по личной воле и личной инициативе Петра — то есть имел ярко выраженное авторство и, следовательно, предопределялся на уровне парадигмы.

Новый порядок устраивался по образу и подобию европейской жизни — то есть по воплощенным, «овеществленным» и наглядным образцам. А. М. Панченко говорит об «апофеозе вещи» как об одном из существеннейших явлений этого времени: «В культурной иерархии слово уступило место вещи. Если раньше вещь была аппликацией на культурной ткани, то теперь слово сопровождает вещь, играет роль пояснения, узора, орнамента, своеобразной арабески. Иначе говоря, если раньше весь мир, все элементы мироздания, включая человека, воспринимались как слово, то теперь и слово стало вещью»¹. Отличительное качество вещи заключается в том, что она всегда конечна, явлена, воплощена. Вещь, поднимающаяся на вершину культурной иерархии, вещественный, предметный характер главнейших образцов для подражания — все это несомненные признаки того, что именно парадигма выходит на иерархически верховное место.

Колоссальное внимание, которое Петр уделял вещам внешне-знаковым (костюм, шрифт и т. п.), указывает, что именно уровень внешнего оформления был для него одной из основных зон, подлежащих реформе. Вырывая этот, парадигмальный, уровень из традиции, он не только видоизменял парадигму: он пресекал все те прежние связи, в которых она дотоле участвовала, и прежде всего пресекал ее связь с каноном.

Не случайно поэтому на смену прежнему принципу вариативности приходит регулярность как ведущий принцип петровской культуры. Как уже говорилось, вариативность обеспечивалась ориентацией сразу на два образца: на явленный и неявленный, т. е. на канон и парадигму. Ориентация на одну только явленную парадигму надежно гарантирует регулярность.

Тут, конечно, следует отличать желаемое от действительного. Ю. М. Лотман пишет по этому поводу: «Петровская государственность считала себя регулярной. Эпоха выдвинула требование

¹ Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984. С. 191, 188.

„регулярного государства“ и идеалы предельной нормализации всего строя жизни. Государство сведено было к определенной формуле и определенным числовым отношениям вплоть до проектируемых каналов Васильевского острова (которые так и не были построены), вплоть до табели о рангах. Но ведь если от уровня самооценки петровской государственности перейти к уровню административной деятельности, мы столкнемся с чем-то прямо противоположным регулярности». Ученый указывает на «разрыв между идеальным самоосмыслением культуры и ее текстовой реальностью»¹.

Для нас здесь важно то, что Ю. М. Лотманом обозначено как «идеальное самоосмысление культуры». Во-первых, потому, что именно оно определило ведущие направления культурной деятельности и (что еще важнее) иерархию культурных ценностей. Во-вторых, потому, что в контексте петровских реформ культурным «текстом» следует считать именно ту зону реальности, которую удалось подчинить «идеальному самоосмыслению», ибо остальная, пусть даже намного обширнейшая, не подчинившаяся ему реальность с этого времени начинает оцениваться как «антитекст», как хаос, противопоставленный культурному космосу. Культура перестала быть тождественной общему мироустройству и выделилась в особую сферу со своими внутренними законами.

Этому содействовало и то обстоятельство, что по-новому регламентированная культура вносила резкие социальные различия в самую интимную — бытовую — сферу человеческой жизни. Необходимость по-новому учиться, по-новому есть-пить и одеваться, по-новому проводить время (то есть быть людьми «культурными») предписывалась лишь тем, кто составлял верхний слой общества. Различающий социальные роли, но единый для всех канон перестал быть общей скрепой русской жизни².

¹ Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Лотман Ю. М. Избр. статьи. Т. 1. С. 246, 247.

² Ср. об этом у В. О. Ключевского: «До XVIII в. русское общество отличалось цельностью своего нравственного состава. Боярин и холоп неодинаково ясно понимали вещи, неодинаково твердо знали свой житейский катехизис; но они черпали свое понимание из одних и тех же источников, твердили один и тот же катехизис и потому хорошо понимали

Подобная перестройка порядка культуры, естественно, не могла не быть сопряженной со сменой ведущего института культуuroобразования. Этим институтом становится государство¹, которое при Петре превращается в совершенно новую для русской жизни реальность. Если раньше присягали только государю, то теперь наравне с ним присягают государству. Если раньше государь виделся на вершине земной иерархии и единая власть, которой он подчинялся, была властью Божией, то теперь Петр поставил государя в «подчиненное отношение к государству как к верховному носителю права и блюстителю общего блага. На свою деятельность он смотрел как на службу государству, отечеству, словно чиновник, пишет он о своей победе над шведами при Добром: „Я, как почал служить, такого огня и порядочного действия наших солдат не слышал и не видел“. Самые эти выражения: *государственный интерес, добро общее, польза всенародная* — едва ли не впервые являются в нашем законодательстве при Петре»². Именно тогда служба на пользу государству стала рассматриваться как главная обязанность каждого члена общества, организующая весь строй жизни. Возможность на путях такого служения изменить свое социальное положение утверждала примат государственного перед родовым, то есть означала гораздо большее, чем простое поощрение отдельных лиц. Это было такое же преобразование, как введение нового календаря: все сдвигалось с тех мест, которые были

друг друга, составляли однородную нравственную массу <...> Западное влияние разрушило эту цельность. Оно не проникало в народ глубоко, но в верхних слоях общества, по самому положению своему наиболее открытых для внешних влияний, оно постепенно приобрело господство» (Ключевский В. О. Западное влияние в России после Петра // Ключевский В. О. Неопубликованные произведения. М., 1983. С. 13).

¹ Более корректно было бы, вероятно, сказать: государственный аппарат. Но аппарат как таковой лишь начал в то время формироваться по новым парадигмальным законам. Здесь как раз следует учитывать тот разрыв, на который указал Ю. М. Лотман. На организацию бюрократического аппарата и его совершенствование ушло в России не одно столетие. Однако принцип его структурообразования был заложен именно в эпоху перехода от канонической к парадигмальной культуре.

² Ключевский В. О. Курс русской истории. Ч. IV. Лекция XVIII // Ключевский В. О. Соч.: В 9 т. М., 1989. Т. 4. С. 193.

соотнесены с каноном, и каждая государственная акция была одновременно акцией по переустройству культурного миропорядка¹.

Парадигмальный характер служения новому государству может быть ярко проиллюстрирован описанным А. М. Панченко спором Петра со Стефаном Яворским: «Царь искал резвых и ретивых исполнителей, а Стефан Яворский, заслоняясь авторитетом апостольских писаний, возражал, что доброе дело, если оно результат приказа, а не свободной воли, не засчитывается в качестве нравственной заслуги»². Спор этот показателен потому, что в нем разбирается вопрос, не сводимый к простой прагматике. Речь в нем идет о ценностно окрашенных источниках и регуляторах деятельности, и Петр, в отличие от Стефана Яворского, настаивает на их парадигмальной определенности.

Эта новая парадигма, заведомо не способная включить в себя все пласты русской общественной и частной жизни, тем не менее становилась верховным законом государственности, которой, по мысли Петра, должны были служить все без исключения, — т. е. претендовала на то, чтобы стать универсалией русской жизни. Парадигма заступала на место канона — и это порождало совершенно особую зону конфликта.

Само по себе исчезновение одного из указанных здесь четырех культурных уровней при смене эпох не является фактором, подлежащим позитивной или негативной оценке. Все зависит от пути, на котором это исчезновение происходит, и способа, которым оно осуществляется. Культурный уровень может быть подменен, отсечен, упразднен — а может быть и снят, свернут внутрь, так что меняется лишь характер его актуального проявления. И это вещи разные. Но даже и тогда, когда происходит процесс упразднения и подмены, культурный уровень не вовсе исчезает из мира — скорее он переходит в потенциальное бытие, дожидаясь своего часа, чтобы в новой форме принять участие в историческом процессе.

¹ Показательно в этой связи замечание Г. Флоровского о том, что в петровское время под образом законов публиковались идеологические программы (См.: *Флоровский Г.* Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 82).

² *Панченко А. М.* Русская культура в канун петровских реформ. С. 186.

По отношению к регуляции миропорядка канон и парадигма выступают как бы двойниками: они выполняют одни и те же функции, но выполняют их принципиально различными способами. В этом двойничестве кроется возможность подмены. Основываясь на своем подобии канону, парадигма берет на себя его функции, тем самым вытесняя и упраздняя канон. При этом резко меняется и природа самой парадигмы, сменившей свою служебную, посредническую роль на роль верховную и порождающую. Естественно, что при такой трансформации изменяется коренным образом вся природа миропорядка.

Не случайно для досекуляризованной русской культуры было характерным настороженное отношение к парадигме, проявлявшееся именно там, где возростала и давала о себе знать вероятность такого рода подмены. Так, древнерусские книжники выступали против грамматик и риторик¹, этих чисто парадигмальных образований, этих сведенных в систему правил, не потому, что им не нравилась парадигма как таковая. Опасность грамматик и риторик состояла в том, что они вполне могли составить необходимое и достаточное основание для порождения текстов — основание, способное упразднить необходимость ориентации на канон.

В послепетровской культуре парадигма выступила как часть, возмнившая себя целым и утверждающая себя как целое. Заменяв собою сакральный закон, внеположный наличному бытию, парадигмальная культура неизбежно должна была вступить на путь самосакрализации — путь незаконный и потому двусмысленный. Характерны в этом отношении каламбуры Феофана Прокоповича, титуловавшего Петра вместо «помазанника» «Христом»², характерна и народная реакция на подобные акции, объявляющая Петра Антихристом.

Другое важнейшее последствие парадигмальной ориентации новой культуры было связано с тем, что в ней по-новому сложились

¹ См.: Успенский Б. А. Отношение к грамматике и риторике в Древней Руси (XVI—XVII вв.) // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 2. С. 7—25.

² См.: Флоровский Г. Пути русского богословия. С. 86.

отношения явленного и потаенного, оформленного и неоформленного, хаотического и космически упорядоченного. Канонический закон, сам будучи потаенным, невоплощенным — но являющимся и оформляющим, обладал свободой взаимоотношений с хаосом. Каноническая культура имела единый сюжет, в котором каждому была предоставлена возможность пути. Хаотическое, грешное и незаконное могло подняться к закону, ибо закон не выступал как внешняя данность, как космическая упорядоченность, жестко противопоставляющая себя хаосу и неоформленности. Он был открыт к взаимодействию с хаосом: миропорядок строился на границе взаимодействия хаоса с космосом.

Парадигма, как закон воплощенный, явленный и жестко оформленный, не только не несла в себе возможности такого взаимодействия, но прямо исключала его. Парадигмальная культура признает только космос, она отворачивается от хаоса, игнорируя или подавляя его. Характерно, что даже акциям, генетически связанным с изнаночной культурой (то есть с теми механизмами, с помощью которых каноническая культура осуществляла взаимодействие хаоса с космосом), Петр инстинктивно стремился придать парадигмальный статус. Так, для «всешутейшего и всепьянейшего собора» он сочинил устав, в котором с величайшим тщанием и в подробностях расписал чины избрания и поставления в папы и чины возведения на разные ступени пьяной иерархии.

Если космос канонической культуры — это космос претерпевающий, жертвующий хаосу своим совершенством, раскрывающий свои границы к взаимодействию с хаосом, то есть открывающий хаосу путь к порядку, то космос парадигмальной культуры замкнут в себе, оберегает свои границы и блюдет свое совершенство, не допуская смешения с неупорядоченным. Парадигмальный космос стремится к абсолюту — но именно эта его претензия превращает его в псевдокосмос. Парадигмальный космос не может справиться со своей ограниченностью именно по той причине, что не признает ее. Целиком построенный на принципе воплощенности, явленности и оформленности, не призна-

ющий потаенного и неоформленного, он рано или поздно обнаруживает свою несостоятельность перед лицом хаоса.

Именно потому в парадигмальной культуре «антитекст» занимает широчайшее поле реальности, на фоне которой «текст» выглядит крошечным островком.

Организующая, но не способная к самоорганизации, парадигмальная культура тратит колоссальные усилия на поддержание самой себя, на постоянное предъявление себя: ведь только на предъявленном держится в парадигмальной культуре зона порядка. Парадигмальная культура не может опереться на память (ибо память есть то, что хранится и не предъявлено), и потому она постоянно расходует силы на напоминание.

Более отдаленным следствием этого процесса явился статус, постепенно обретаемый светской культурой — культурой, порвавшей и с церковным, и с фольклорным канонами. Выделяясь в особую, автономную сферу, во второй половине XVIII века она уже отчетливо встает под знак парадигмы как воплощенного норматива, организующего собственную систему смысловых и ценностных ориентиров. Г. А. Гуковский пишет о 60-х годах XVIII века: «Литература стала сложной наукой; поэтов учили стихотворству как математике. Все это придавало поэзии <...> кастовый характер»¹. Алгебра, поверяющая гармонию, была в то время не метафорой, а парадигмальной реалией, устрояющей культурный мир.

Нормативные поэтики и строгость жанровой системы ставили под знак парадигмы всю литературную реальность, вплоть до мельчайших ее слагаемых, вплоть до поэтического словаря. «Слово само по себе оказывалось <...> определенным уже не только семантически и лексически, но и в смысле всех эмоциональных эстетических возможностей, которые оно призвано было осуществить в жанровом контексте»². Поэтический словарь сам выстраивался в особую парадигму. То, что современным читателем воспринимается как шаблон и трафарет, было лексическим

¹ Гуковский Г. А. Поэты XVIII века // Поэты XVIII века. Л., 1936. С. 15.

² Там же. С. 39.

нормативом, поэтическим атомом, строительной единицей, гарантирующей единство замкнутого поэтического космоса и его противопоставленность прочей словесной реальности. Парадигма воплощалась как особая номенклатура поэтического словаря, как язык внутри языка.

Роль и функционирование парадигмы внутри культурно оформленной реальности нагляднее всего могут быть продемонстрированы на примере вошедшего в язык античного пантеона мифологических фигур, обладающего собственным ареалом значений, не растворенных в родовой памяти языка, но привнесенных извне и заведомо выделенных.

Вокруг вопроса об уместности использования в поэзии имен античных богов в XVIII — начале XIX века шла обширнейшая полемика¹. При всем многообразии идейно-эстетических установок участников этой полемики в ней могут быть отчетливо выделены две ключевые позиции. Суть первой заключалась в том, что использование мифологических имен трактовалось как кощунство — то есть отчетливо соотносилось со сферой сакральной. Суть второй состояла в трактовке этих имен как нейтральных в религиозном смысле специальных слов поэтического языка, имеющих чисто условное значение. Только приверженцы этой последней позиции вводили античные имена в поэтическую речь. Данное обстоятельство существенно в высшей степени.

От использования античной мифологии отказывались те, для кого за именами Венеры или Юпитера стоял денотат, оцениваемый как кощунственная реальность. Употреблялись же античные имена лишь теми, для кого имена эти были знаком без собственного денотата, знаком, который удобно поэтому закреплять за любыми другими реалиями.

Впрочем, здесь следует сделать одну оговорку, касающуюся природы денотата в разных типах культур.

В четырехуровневой культуре денотаты располагались одновременно в двух сферах — в сфере непосредственного бытия

¹ См. об этом: Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв. // Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. С. 204—285.

и в сфере канона, которые в контексте данного рассуждения могут быть описаны с помощью введенного Гегелем различия реальности и действительности: реальность — это мир в его наличной данности, действительность — мир в его истине. Одна из важнейших функций знаковой системы четырехуровневой культуры — приведение во взаимодействие, соотношение и увязывание действительности и реальности.

Античные мифологические имена, функционирующие в трехуровневой культуре, порывают с денотатом, относящимся к сфере действительности, канона, то есть с денотатом, к которому относится их главное сущностное содержание. Соотнесенность же с денотатом, принадлежащим реальности, непосредственно бытию, не только сохраняется, но и закрепляется однозначной связью, в высшей степени прочной и в то же время — в высшей мере условной, произвольной и с точки зрения исконного порядка вещей — необязательной. Так, ТрEDIAKОВСКИЙ пишет: «Слово Купидин <...> не долженствует к соблазну дать причины <...> понеже оно тут не за поганского Венерина выдуманного сына приемлется, но за пристрастие сердечное, которое в законной любви»¹.

На этом примере, взятом из области литературы, мы видим, что здесь действует тот же, выше уже описанный, общий закон парадигмальной культуры: парадигма вытесняет и замещает собою канон, организует словесно-мыслительный уровень и замыкает на себе уровень непосредственного бытия. При этом существенно, что парадигма апеллирует не только к внешним формам непосредственного бытия — она апеллирует к внутреннему, к чувствам, к «пристрастию сердечному»².

В споре старого и нового, завязанном петровским поворотом, парадигма была детищем нового культурного сознания,

¹ ТрEDIAKОВСКИЙ В. К. Новый и краткий способ к сложению российских стихов // ТрEDIAKОВСКИЙ В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 396.

² Теми же словами ТрEDIAKОВСКИЙ говорит и об Аполлоне — «вымышленном боге стихотворства»: «...Чрез Аполлина должно здесь разуметь желание сердечное, которое я имею, чтоб и в России развилась наука стихотворная» (Там же. С. 390).

она была принципом — и едва ли не основным — этого культурного сознания, основой, на которой строился новый культурный мир. Это станет особенно очевидным, если обратиться к материалу начала XIX века, например, к спору между шишковистами и арзамасцами.

Естественно было бы предположить, что арзамасцы, карамзинисты, ратующие за новое слово в литературе, стремились разрушить парадигму, а шишковисты стремились ее удержать. Однако картина оказывается едва ли не противоположной.

Характер арзамасского пародирования прочно связан с травестийной традицией XVIII века, опирающейся на эстетическое сознание, воспитанное на тончайшей дифференциации жанров и извлекающей смеховые эффекты из малейших признаков жанрового смешения и несоответствия. Арзамасский смех построен на опрокидывании парадигмы, но ею же он и держится, ибо вне парадигмального сознания арзамасские тексты перестают смешить. С другой стороны, на словесном уровне, арзамасцы создают свой особый словарь, особое «арзамасское наречие», внятное лишь посвященным, — игровой и в своем роде кастовый язык, резко *выделенный* на фоне общеупотребительного.

Причастные сентиментализму, арзамасцы не могли не ощущать в своем стиле дефицита «контр-регламентирующей» функции. Этот дефицит они восполняли с помощью активно культивируемого принципа немотивированности (немотивированности имени и переименования, немотивированности сцепления слов и т. д.)¹. Однако этот принцип, казалось бы расшатывающий парадигму, обеспечивался не чем иным, как известной свободой от денотата — свойством, присущим именно парадигмальной реальности, как мы это видели на примере функционирования античных имен. Незамотивированная словесная связь оставалась лишённой внутреннего сцепления языковых сущностей и именно потому была узкоконвенциональной, внятной лишь посвященным, не обретающей общезыковой значимости.

¹ См. об этом: *Ронинсон О. А.* О «грамматике» арзамасской «галиматии» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 822. С. 5.

Теория же Шишкова не была направлена ни на выработку, ни на поддержание парадигмы. В сущности, его связи с парадигмой ограничиваются полным признанием теории «трех штилей». Свой трактат он (правда, в соответствии с жанром) пишет средним штилем, то есть наиболее нейтральным. Весь пафос Шишкова направлен на удержание коренной славянской природы языка, на удержание этимологической, внутренней формы слова, гарантируемой исконностью смысло- и словообразования. Шишков вовсе не призывает к тому, чтобы малопонятные «архаизмы» уснащали поэтическую речь, или к тому, чтобы «славянщина» составила специфическое литературное наречие, — так излагали мысль Шишкова его оппоненты. Сам Шишков ратовал именно за единство языка, который обладал бы прозрачной родовой памятью. И эта его излюбленная идея, при всей ее утопичности и исторической запоздалости, была идеей антипарадигмальной, ибо ставка делалась не на внешние образцы, а на внутреннюю память слова, скрытую в его этимологии. Даже толкуя о правильной или неправильной сочетаемости слов, Шишков опирается на обычай и традицию, а не на норму и образец, *на память, а не на парадигму*. Это был запоздалый призыв вернуться к канону.

О том, чем стала «воля к парадигме» в зрелой трехуровневой культуре, можно судить по творчеству Батюшкова, поэта, явно принадлежащего к «новой» литературной формации.

Главная языковая энергия Батюшкова — это энергия поименования. Его стих движется именами, а не глаголами, имя неизменно служит центром тяготения его стихотворной строки, средоточием смыслового ударения. Имя стремится к устойчивости, как глагол — к движению и переходу. Батюшков претворяет в слово не застывший, не неподвижный мир, но мир движений и переходов, ибо это мир, переживаемый душой, мир, проходящий через ипостась чувства. Но если душа Батюшкова призвана переживать все многообразие оттенков и переходов подвижной реальности, то его муза призвана останавливать и закреплять это движение в сгустках именных значений, в устойчивости имени концентрировать и навеки останавливать переход. Неуследимое и неуловимое Батюшков переводит на язык почти зримой именной

определенности, останавливая быстротекущее мгновение, препятствуя исчезновению всего преходящего. Муза Батюшкова находится в постоянном противодействии одному из основных эпикурейских мотивов его лирики: мотиву мгновенности бытия, бесследно пожираемого смертью. Каждой своей стихотворной строкой Батюшков ваяет памятник мгновению. Его поэзия — своего рода музей мгновения, неподвижность, поправшая смерть¹. Выразительны слова, которыми Батюшков характеризует Италию, этот золотой, обетованный для него край: «библиотека, музей древности, земля, исполненная протекшего»². Культура как труд по воплощению реальности в музей, в неподвластное времени хранилище — это и есть, возвращаясь к нашему терминологическому языку, культура, выковыывающая парадигму, возводящая на вершину ценностной иерархии неподвижную данность эстетически оформленного образца.

Теперь нам важно посмотреть, как в трехуровневой культуре взаимодействовала парадигма с другими основными уровнями культуры.

Прежде всего парадигма не допускала непосредственного контакта, прямого соотношения уровня словесно-мыслительного с уровнем непосредственного бытия.

Разрабатывая теорию пародии, Ю. Н. Тынянов показал, что пародия двупланна: она одновременно содержит в себе и пародируемое, и пародирующее. Пародия осуществляется на напряжении, на стыке, во взаимодействии пародируемого и пародирующего³. Подобная двуплановость обязательна в трехуровневой культуре. Парадигма составляет второй план, с которым соотносится сюжетное, жанровое и словесное развитие произведения. В искусстве это рождает совершенно иную меру условности, чем та, которая присуща двухуровневой культуре.

¹ Поразительно, что лишившийся рассудка Батюшков продолжал твердить слова, видимо выражавшие главнейшее его душевное напряжение: «Который час?» — «Вечность».

² *Батюшков К. Н.* Соч. СПб., 1886. Т. 3. С. 553 (из письма к Н. И. Гнедичу 1819 г.).

³ *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Архаисты и новаторы. Л., 1929. С. 416, 430, 433.

В книге В. В. Виноградова «Стиль Пушкина» много говорится об «искусственных, условных, беспредметных формулах раннего элегического стиля» Пушкина, о «мертвых схемах» поэтического слова, о «застывших образцах искусственной мифологии», «не нуждающихся в соответствии с живой жизнью» и замкнутых «в predetermined границы литературных ассоциаций»¹. Эти черты раннего поэтического стиля Пушкина воспринимаются Виноградовым как заведомо ущербные свойства стихотворного языка, еще не доросшего до прямой реалистической соотнесенности словесных средств с непосредственным бытием, с жизнью как она есть. Только такая прямая соотнесенность воспринимается исследователем как норма. Отсутствие же ее трактуется как ходульность, схематичность и условность в дурном смысле слова. Чрезвычайно точное наблюдение Виноградова сопровождается здесь неточными, на наш взгляд, выводами и оценками. Причем неточными именно потому, что сделаны они без учета принципиального различия двух типов культуры: трехуровневой, к которой относится раннее лицейское творчество Пушкина, и двухуровневой, к которой относится его зрелое творчество. Ведь искусство, так или иначе, всегда условно, и одна культурная эпоха отличается от другой не наличием или отсутствием условности, а мерой, природой, характером условности. Слово, воплощая мир путем прямого соотнесения с реальностью, тоже условно, ибо слово не есть сама реальность. Но это другая мера условности, чем та, которую вырабатывает парадигмальная культура.

Парадигмальная культура не отворачивается от реальности — она лишь вводит такой уровень опосредования, который встает между словом и бытием. Таким уровнем и оказывается парадигма. Она представляет за реальность, отливая ее в формы устойчивых концептов². С ними-то и работает поэтическое слово. Слово и реальность взаимодействуют не друг с другом, а с парадигмой, которая посредничает между ними.

Эта функция парадигмы ярко характеризует ее принадлежность к секуляризованной культуре. В канонической культуре

¹ Виноградов В. В. Стиль Пушкина. М., 1941. С. 8, 15, 16.

² Вспомним Тредиаковского: «Пристрастие сердечное» = «Купидон».

посредницей была церковь, посредником был священник, посредником был народный сказитель, наконец, посредником было самое слово. И роль посредника была ролью исключительно сакральной. Теперь посредницей оказалась светская парадигма, которая к тому же сама служила воплощением порядка и занимала в культурной иерархии верховное место. Поэтому не только сакральное посредничество заменялось светским, но изменялся также и характер связей, осуществляемых этим посредником. Если в канонической культуре связи устанавливались между непосредственным бытием и каноном, а слово выступало как один из посредников этой связи, то теперь, когда посредником стал закон парадигмы, связь стала устанавливаться между непосредственным бытием и его словесно-мыслительным выражением. Эта фундаментальная перестройка, произошедшая в рамках парадигмальной культуры, во многом предопределила характер сменившей ее следующей культурной эпохи: после падения парадигмы и устранения ее посреднической функции слово и непосредственное бытие оказались как бы «визави» по отношению друг к другу, они стали двумя реальностями, составляющими и пару, и оппозицию. Именно эта трансформация породила до сих пор сохраняющееся у нас представление о том, что главная природа слова, его назначение, состоит в «отражении» и «выражении» реальности (даже коммуникативная функция слова чаще всего рассматривается как вторичная по отношению к этому). А между тем — и это очень важно — то, что мы принимаем за сущностную природу слова, является только одной из культурно-исторических модификаций тех связей, в которые оно в принципе способно вступать.

Заговорив об особенностях двухуровневой культуры, мы несколько забежали вперед. Прежде необходимо описать, каким образом осуществился переход к ней.

Переход этот связан с именем Пушкина, и нагляднее всего он может быть продемонстрирован на примере лицейского периода его жизни¹.

¹ Само собою разумеется, что преобразование русской культуры, связанное с Пушкиным (так же, как и реформа Петра), произошло не вдруг, почва для этого готовилась десятилетиями. Здесь речь пойдет

Заметим, что в качестве утвердившейся и оформившейся парадигмальная культура существовала в России чрезвычайно недолго. Почти столетие ушло на то, чтобы она сложилась (этот период можно назвать экспансией парадигмы), но, как только она утверждается в своих правах, тут же начинается ее разрушение. Столь быстрое крушение парадигмы было прежде всего связано с ее неспособностью укрепиться в той роли, которую она взяла на себя в отношении к непосредственному бытию и к словесно-мыслительному уровню.

В истории Лицея все это сказалось и выразилось.

Первое, с чем столкнулись дети, вступившие в Лицей, были способ и перспектива жизни, предложенные парадигмальной культурой.

Лицей был задуман Сперанским — человеком, в чьей деятельности, как в капле воды, сфокусировались принципы парадигмальной государственности. Сперанский, готовивший александровские реформы, надеялся переустроить страну с помощью в совершенстве продуманной и в совершенстве воплощенной парадигмы. Воплотиться она должна была тройко: в переустройстве по единому плану всего государственного аппарата; в полной кодификации законов; в исполнителях, воспитанных в духе новой государственности. Для них-то, по первоначальному идеальному плану, и создавался Лицей, замысленный, таким образом, как структура чисто парадигмальная. Но реальная история Лицея отразила в себе судьбу планируемых Сперанским реформ. Государственный муж, при всех его полномочиях, не стоял во главе государства. Его воля

лишь о том моменте, когда подспудные процессы вышли наружу и культурно-исторический перелом явил свои результаты. И еще одна оговорка. Лицей, о котором далее будет говориться весьма подробно, может быть проинтерпретирован как всего лишь одна из частных русской культуры. Но бывают частные явления, через которые проходят силовые линии культуры, в которых формируется зерно ее дальнейшего развития. Нам представляется, что лицеистам первого выпуска принадлежит в истории русской культуры роль, сходная по значимости с ролью кружка боголюбцев, представлявшего собою явление тоже более или менее частное.

Излагаемая далее концепция Лицея разработана совместно с Н. В. Беляком.

не довела над всеми, как воля Петра, — она была только одной из волей. Понятно, почему Сперанский не сумел посчитаться с этим обстоятельством в полной мере: как творец парадигмы, он обладал сознанием демиурга, единолично устраивающего мир. Но это и погубило его замысел. Вмешались другие люди, стремившиеся осуществить совсем другие планы: Жозеф де Местр, Разумовский, императрица. Вмешалась русская традиция, не усвоившая демократической идеи сотрудничества разных сословий. Подобно множеству других российских начинаний, Лицей стал создаваться по задуманному плану, а окончательно сформировался вопреки ему. Отпечаток этого смещения проявился во всем устройстве Лицея и в судьбе первого курса лицеистов, отличавшегося от последующих тем, что он ближе всего стоял к первоначальному замыслу. План Сперанского относительно Лицея в его полноте уже сорвался, а воспитанникам при поступлении еще говорили те самые слова, которые были бы уместны при исполнении этого плана. Инерция первоначального замысла вступала в сложное взаимодействие с реальным ходом вещей.

Таким образом, в самом устройстве Лицея был изначально заключен заложенный в основе парадигмальной культуры конфликт непосредственного бытия и парадигмы — конфликт, не решенный государством и, как мы увидим, с поразительной настойчивостью решаемый в творческой судьбе Пушкина.

Сперанский задумал нечто вроде машины для формирования государственных людей нового типа. Механизм был запущен и независимо от изменившихся условий продолжал работать. Дети, попавшие в Лицей, оказались принесенными в жертву этой игре исторических сил. Они были вовлечены в социальный эксперимент, результат которого по существу уже никому не был нужен. Независимо от собственной воли, еще не совершив никакого жизненного выбора, они попали в конфликтную ситуацию, которая не сулила им ничего, кроме исторической обреченности.

Ситуация усугубилась еще и тем, что в течение нескольких первых лет существования Лицея жизнь в нем складывалась так, словно всему задуманному суждено сбыться. Малиновский, возглавивший Лицей, в прошлом — политический деятель, автор проекта

вечного мира, был, собственно говоря, проводником идей Сперанского, представителем той парадигмальной культуры, в которой сформировался замысел Лицея. Отвергнутая идея демократического сотрудничества сословий, объединения верхов и низов в ситуации войны 1812 года вдруг оказалась не только актуальной и необходимой, но и как бы единственно возможной. Возникло ощущение исторической перспективы. И реляции с фронта, и участие в проходах уходящих полков, и пожар Москвы, и готовящаяся эвакуация Лицея — все это переживалось лицеистами как факты собственной истории, причастной общей народной истории и судьбе. Параллельно событиям большой истории в Лицее происходят свои события, хоть и разномасштабные, но аналогичные им. Детский мир строит себя по образцу грандиозных мировых событий. Русские войска освобождают от завоевателей Европу — дети самостоятельными усилиями освобождаются от своего врага, надзирателя Пилецкого. А параллельно тому как русские, продвигаясь по Европе, знакомятся с формами европейской политической жизни, лицеисты игровым способом осваивают эти формы: они играют в парламент, произносят речи, ведут прения.

Но вот два события большой и малой истории переворачивают судьбу Лицея и лицеистов. Они значатся рядом в плане пушкинской автобиографии: «Изв<естие> о вз<ятии> Парижа. — Смерть Малиновск<ого>»¹. С этого момента вся деятельность русского царя направлена к тому, что должно было погасить пробудившуюся в стране общественную активность, в Лицее же начнется период, который Пушкин назовет «безналичием»².

Только в этот период и обнаружилась во всей полноте несостоятельность лицейского замысла. Наступил момент испытания. Дальнейшая судьба лицеистов зависела уже только от них самих. Гарантии их особого избранничества не только не подтверждались, но все более и более обнаруживали свою иллюзорность. Тогда-то и произошло то главное событие лицейской

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 308.

² Там же. С. 308.

жизни, которое определило судьбу всей последующей русской культуры. Литературная деятельность лицеистов, бывшая до этого момента лишь одной из сторон их детской активности, стала приобретать совершенно особый статус. Утопический союз чиновников некоего идеального русского государства, замысленный Сперанским, в результате собственной творческой активности взрослеющих подростков стал превращаться в зерно реального союза поэтов — культурной силы, которая на следующем этапе сможет противопоставить себя той самой государственности, которая, вытесняя лицеистов из истории, по всем признакам обрекала их на судьбу «лишних людей». Однако, выпав из парадигмы, они сумели превратить орудие поражения в инструмент победы. То, что должно было служить внешним обеспечением их судьбы, они сделали внутренней опорой личности. Отстраненные от непосредственной государственной активности, они перенесли всю полноту культурного бытия на то, чего никто не мог отнять: на словесное творчество. Ему они и придали тот самый исторический масштаб, который им был обещан при поступлении в Лицей. И это им удалось вполне: мелкие события лицейской жизни, оформляясь в стихотворные тексты, действительно вошли в историю русской культуры. Парадигмальная культура научила их ценить оформленность. И они использовали эту науку для самообразования — не в государственном теле, так в поэтическом слове. Из Лицея вышли не только поэты, но прежде всего через них Лицей стал знаменит в истории — не потому, что поэзия ценится больше всего другого, но потому, что именно поэзия стала здесь средством, с помощью которого те, кто был обречен стать жертвой истории культуры, стали самостоятельными делателями этой истории.

Таким образом, Лицей явился если не единственной, то ключевой точкой культурной трансформации: именно в нем крушение парадигмы обернулось торжеством слова.

Особое внимание следует обратить на то, что эта трансформация происходила по совершенно иным законам, чем переход от канонической культуры к парадигмальной. Если там имела место подмена (парадигма подменила собой и почти вытесни-

да из культурных связей канон), то здесь все сложилось иначе. Но прежде чем окончательно описать этот переход, необходимо сделать одну оговорку.

Объявляя Пушкина родоначальником классической русской словесности, мы всегда говорим о том, что появление Пушкина было подготовлено деятельностью его ближайших предшественников: Державина, Карамзина, Жуковского, Батюшкова и др. При этом мы всегда отмечаем, что в писательской деятельности Пушкина было нечто, принципиально отличавшее его от старших его современников. Это «нечто» нельзя объяснить одной только степенью одаренности. Пытаясь определить, в чем, собственно, Пушкин был первым (ведь «родоначальник» — это именно первый), мы всегда отмечаем, что это он превратил писательский труд в профессию. Если взглянуть на эти достаточно общие места сквозь призму предложенных здесь категорий, откроется следующая картина.

Причастные к литературе старшие современники Пушкина почти все без исключения были людьми, так или иначе вписанными в государственные парадигмальные структуры. Их писательская деятельность развивалась либо параллельно и независимо от этих структур, либо находилась в определенной зависимости от них. Союз поэтов, вышедших из Лицея, был практически первой «цеховой корпорацией» мастеров слова. От всех предыдущих литературных кружков, объединений и обществ он отличался двумя качествами. Во-первых, поэзия заняла здесь однозначно центральное место, стала главным предметом деятельности, окончательно и недвусмысленно перестала быть занятием «периферийным», либо прилегающим к другим профессионально-служебным обязанностям, либо обслуживающим некие другие сферы гражданской и частной жизни. Во-вторых, это была именно «корпорация»: ее составляли те, из кого намеревались вырастить замкнутое сообщество политических деятелей, стоящих у кормила новой государственности, — и эта парадигмальная предопределенность системы воспитания, заложенная в замысле Лицея, не осталась безрезультатной. Быть может, именно вследствие того, что все обещания, внушенные лицеистам,

остались невыполненными, усвоенным оказался только сам парадигмальный механизм, который и начал беспрепятственно обслуживать совершенно иные цели. Однако роль парадигмы при этом изменилась радикальнейшим образом.

Если бы из лицеистов был выращен союз политических деятелей, такое сообщество составило бы самую плоть парадигмы (то есть принцип воплощенности парадигмы не был бы нарушен) и функционировало бы в соответствии с нормативами парадигмальной культуры, в которой парадигме принадлежит иерархически верховное место. Ценности, выработанные союзом поэтов, опрокинули эти правила. Парадигмальный механизм оказался превращенным в средство их самооформления, то есть выполнил не верховную, а служебную роль. Кроме того, характер самооформления этой поэтической корпорации, лишенный какой бы то ни было внешней атрибутики, державшийся исключительно внутренним самоопределением, нарушил также и принцип воплощенности, явленности парадигмы.

Подобная трансформация может быть определена как «интериоризация» парадигмы. Из внешнего, воплощенного норматива она превратилась в один из внутренних регуляторов, утратив при этом свое прежнее место в иерархической шкале ценностей.

Этот процесс можно было бы описать и на примере чисто литературной эволюции¹, но нам здесь важнее проследить, каким образом сама литература постепенно получила в русской культуре совершенно новый статус. Потому-то мы так подробно и говорили о Лицее — учреждении, вовсе не предназначенном для того, чтобы создать предпосылки для нового типа русской словесности, и, однако, выполнившем именно эту задачу. Важно и то, что, хотя Пушкин и занял в этой истории центральное место, он участвовал в ней не один. В Лицее сложилось именно сообщество поэтов, принципиально иное, чем «Арзамас», «Общество любителей российской словесности» и др. Оно-то и стало тем кристаллом, вокруг которого начала по-новому формироваться литературная жизнь.

¹ Ему соответствует, в частности, замена жанровых различий различиями стилевыми, о которой пишет Л. Гинзбург в книге «О лирике» (Л., 1974. С. 24–26), и многие другие внутрилитературные процессы.

Писателями пушкинского круга был выработан новый характер словесности, соответствующий тому типу культуры, в котором основную смысло- и формообразующую функцию составляют два уровня: уровень непосредственного бытия и взаимодействующий с ним словесно-мыслительный уровень. Но это была только модель двухуровневой культуры, ибо за рамки литературы она не экстраполировалась.

Эта экстраполяция началась сразу же, как только были нарушены два ограничения, которые Пушкин в своем творчестве никогда не переступал. Первое ограничение вылилось в формулу: «Цель поэзии — поэзия»¹; второе не было сформулировано им, но соблюдалось неукоснительно: оно состояло в отказе от любых претензий на мессианско-сакральное значение поэзии. Это были ограничения принципиальные, они не позволяли литературе выйти за собственные рамки и стать чем-то большим, чем ценнейшее, но все же частное явление культуры. Нарушение их произошло очень скоро, еще при жизни Пушкина.

Уже во второй половине 1820-х годов русскими мыслителями, пережившими сильнейшее влияние немецкой философии, было прочно усвоено пафос универсализма, побуждавший все выводить из единого источника и сводить к единому закону, по мере приближения к которому и отдельный человек, и культура, и мир восходят к Абсолюту.

В стремлении к Абсолюту сказалась, безусловно, тоска по канону. Но связи, пресеченные парадигмальной культурой, уже не восстанавливались. Обряд, в том числе и церковный, уже давно перестал быть культуuroобразующим органом, обеспечивающим единство всех форм бытия с каноном. Мысль и дух, испытавшие новую потребность в таком соединении, стали обеспечивать ее сами. Основная нагрузка в решении этой задачи легла на словесно-мыслительный уровень. Это и породило чрезвычайно парадоксальное состояние, в котором оказалась русская культура XIX века.

Идеи немецкого романтизма, соединившего религиозное начало с началом философско-эстетическим, в самой Германии

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 13. С. 167.

потерпели крах достаточно быстро. На русской почве они пустили очень глубокие корни и принесли необыкновенные плоды. Уже Любомудры вслед за Шеллингом утверждали, что важнейшее призвание искусства — соединение конечного с бесконечным (в некотором роде это эквивалентно единению непосредственного бытия с канонами). Думается, что именно этот постулат привел к нарушению тех ограничений, которые Пушкин накладывал на словесность. (Неудивительно его быстрое расхождение с кругом «Московского вестника».) Искусство, и прежде всего словесное искусство, представителями которого были люди, развивавшие этот комплекс идей, призывалось к тому, чтобы исполнить посредническую миссию между земным и Божественным. Подобная миссия не может быть истолкована иначе как сакральная. Сама забота искусства о земном (цель поэзии, лежащая за пределами поэзии) получает в этом свете религиозный оттенок. Это уже совсем иная обращенность к жизни, чем дидактически-морализаторская тенденция парадигмальной словесности.

Такая трактовка словесности очень быстро выдвинула ее на центральное место в культуре, превратила в центральный орган культурообразования.

Писателем, через которого круг идей Любомудров оказался прочно внедренным в русскую литературную традицию, стал Гоголь. Быть может, его колоссальное значение в русской культуре определилось тем, что этим философско-эстетическим построением он придал гораздо более буквальный смысл, чем тот, который имелся и в немецком первоисточнике, и в первых его русских вариациях. Там бесконечное и конечное, небесное и земное мыслились скорее как категории сознания, как ориентиры духа и мысли — то есть располагались в сфере идеальной. Гоголь воспринял их как ориентиры реальной деятельности. (Отчасти это напоминает способ, каким Россия восприняла византийское православие.)

Главный пафос гоголевского творчества может быть определен как пафос преображения искусством действительности. Эта идея была рождена не им, в русской эстетике конца 1820-х — начала 1830-х годов она занимала одно из центральных мест,

но путь, избранный Гоголем для ее реализации, был глубоко индивидуален. В эстетических построениях идея преобразования связывалась, как правило, с сокровенной и внутренней сущностью творческого акта — Гоголь воспринял ее как идею вторжения в действительность, переустройства реальности. Собственно говоря, это и была та самая универсалистская идея соединения конечного с бесконечным посредством искусства — но понятая не в идеальном, а в буквальном смысле, трактуемом конечное как конкретную реальность, социальную, историческую, материальную наконец.

Стремясь осуществить эту идею, Гоголь нагрузил литературное слово той нагрузкой, которую, по сути дела, несло слово фольклорное, обрядовое: именно оно обладало силой магического взаимодействия с плотью мира. Попытка реализовать эту функцию слова в условиях двухуровневой культуры привела к апофеозу гоголевского творчества, незамедлительно обернувшись его крахом¹.

После Гоголя русская литература так навсегда и осталась озабоченной проблемой действительного вторжения в жизнь. Эта задача имела одновременно и прагматическое, и сакральное значение. Даже для атеистически настроенных литераторов сам статус литературы определялся ее мессианским призванием. Иными словами, в XIX веке словесность стремилась осуществить ту самую функцию, которую в канонической культуре выполнял обряд.

Как оказалась возможной такая постановка задачи и существовала ли принципиальная возможность ее решения?

После двух крупнейших культурных трансформаций (перехода к трехуровневой, а затем к двухуровневой культуре) именно в слове оказалась сохраненной и свернутой и память о каноне, и память о парадигме. В канонической культуре слово выступало как посредник, передающий смысл и образ начала высшего, чем оно само, но ему соприродного. В парадигмальной культуре оно подражало образцу и хранило в себе образец. В силу памяти

¹ См. об этом наст. изд., с. 346—358.

о каноне слово знает свою сакральную природу; в силу памяти о парадигме оно мыслит себя как эталон. В условиях двухуровневой культуры эти функции совместились, что привело в известном смысле к самосакрализации словесно-мыслительного уровня. Получив колоссальный объем, став держателем критериев, накопленных культурной традицией, слово в то же время оказалось в парадоксальной ситуации: стремясь выйти за собственные пределы и восстановить свою посредническую и, в сути, служебную функцию, оно чем дальше, тем больше продолжало обслуживать самое себя, так как именно в нем были свернуты те культурные уровни, по отношению к которым оно стремилось стать началом связующим.

С процессом самосакрализации слова и была связана отчаянная гоголевская надежда с помощью слова преобразить мир. С ним же связана и причина, по которой писатель позволил себе заступить на место священника.

В попытке соответствовать мессианскому назначению русской литературы последовательнее всех других за Гоголем пошел Достоевский, но он же радикальнее всех других изменил условия поставленной задачи.

Достоевский не принял в Гоголе «противувольного» выпытывания реальности и «противувольного» навязывания ей собственного творческого императива. Ему ближе был пушкинский принцип охранения суверенитета действительности¹. Заявив эту позицию в первом же своем произведении, Достоевский упразднил тем самым поставленную Гоголем и невыполнимую в условиях двухуровневой культуры задачу прямой «магической» связи слова с непосредственным бытием.

Зато другое качество слова — его сопричастность канону — Достоевский развил в высшей степени. Писательское слово Достоевского — субстанция свидетельствующая. Ничего не навязывая реальности, не вторгаясь в нее, оно соотносит эмпирические факты обыденной, грешной и страстной земной жизни с их

¹ См. об этом: *Бочаров С. Г. Переход от Гоголя к Достоевскому // Бочаров С. Г. О художественных мирах. М., 1985. С. 178–209.*

сакральным смыслом, и об этом смысле свидетельствует. Именно такой задаче служит символический подтекст его романов.

Сопоставляя тенденцию Достоевского с тенденцией Гоголя, можно сказать, что, в отличие от Гоголя, стремившегося восстановить обрядово-магическую функцию слова, Достоевский культивировал способность слова выращивать и содержать в себе миф¹. Однако акценты, смещенные Достоевским, не упразднили поставленной Гоголем задачи. На протяжении всего XIX века представители русской словесности едва ли не главной своей миссией считали непосредственную работу с реальностью. И поскольку это не удавалось осуществить средствами художественного слова, переходили (как, впрочем, и Гоголь) к интонации публицистической, имеющей прямую обращенность к адресату, наименее затрудненно осуществляющей коммуникативную функцию слова — функцию не отражения, а связи с действительностью и воздействия на нее.

Но в публицистических высказываниях утрачивался другой полюс: приближаясь к «конечному», они удалялись от «бесконечного». И задача осуществления связи «конечного» с «бесконечным» вновь оставалась нерешенной.

Трагизм этих разрывов и честность, с которой к ним относились, к концу XIX века не ослабели — быть может, они стали еще напряженнее.

В этом отношении Лев Толстой, идущий за плугом, — фигура в высшей степени выразительная. Думается, что глубинной причиной, понуждавшей его встать за плуг или обучать крестьянских детей грамоте, было усвоенное русской традицией представление о писательской миссии как о миссии прямого и непосредственного возделывания реальности. Нельзя сказать, что Лев Толстой был великим русским писателем, а кроме того, он был человеком, который пахал землю и т. д. Толстой пахал землю именно вследствие того, что был русским писателем. В этом он был последователем Гоголя — и потерпел тот же крах, что

¹ См. об этом: *Иванов В. И. Достоевский: Трагедия — миф — мистика // Иванов В. И. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 517–518.*

и Гоголь, ибо вопрос о том, как преодолеть разрыв между писательством и хлебопашеством, он так и не смог разрешить.

К началу XX века вопрос этот стал обостренно болезненным. Символисты пытались по-своему на него ответить, ломая свои и чужие судьбы. Сколь ни противоположна Толстому фигура Блока, но безумное упорство поэта, стремившегося отождествить собственную невесту с образом Прекрасной Дамы, было продиктовано той же самой традицией, взывающей к соединению конечного с бесконечным — к буквальному их соединению.

Но в рамках же символизма зародилось и другое — облегченное — решение этой задачи.

Для «аргонавтов», вдохновляемых Андреем Белым, цель художественного творчества состояла прежде всего в том, чтобы вылиться в «жизнетворчество», в пересоздание себя и мира¹. Но поэтическое настроение — личное, субъективное или разделенное с единомышленниками — со слишком большой готовностью отождествляли с состоянием мира; московским зорям и закатам слишком легко приписывали сакральный смысл «аргонавтического» солнечного мифа, в прекрасных москвичках слишком безоглядно почитали Софию Премудрость и Лучесветную подругу. Создавая «Ревизора», Гоголь ждал ответа от мира — и, не дождавшись его, признал свое поражение. Здесь ответа не ждали, ибо поэт-жизнетворец сам наделял им мир, сам вел обе партии, сам выстраивал обратную связь. В сущности, это был идеальный вариант уклонения от взаимодействия с миром, хотя и имеющий полную видимость взаимодействия. Если же ответ раздавался, он вызывал не благодарность, даже не удивление, а негодование, возбужденное несоответствием предзаданной партии (так, к примеру, негодовал Андрей Белый, когда Нина Петровская нарушала предначертанные им законы «мистериального» сюжета).

История расцвета и кризиса символизма не случайно повторяла историю немецкого романтизма: это было возвращение

¹ О «жизнетворчестве» «аргонавтов» см.: *Лавров А. В. Мифотворчество «аргонавтов» // Миф — фольклор — литература. Л., 1978. С. 137–170.*

к исходным позициям, в каком-то смысле — дискредитацией всего пути, пройденного двухуровневой культурой.

Итак, можно сказать, что величие русской классической литературы было обусловлено ее стремлением восстановить в условиях двухуровневой культуры те связи миропорядка, которые были присущи эпохе канонической. Отсюда — постоянная обращенность литературы к непосредственному бытию, религиозная напряженность ее заботы о нем, отсюда же — ее то подспудный, то явный конфликт с церковностью. Русская словесность приняла на себя искаженные парадигмальной культурой функции церковности. Наверное, подобная нагрузка на слово — беспрецедентный случай в истории человеческой культуры, и мировая репутация «святой русской литературы» — репутация, безусловно, заслуженная. Но была здесь и своя подмена, так и не позволившая решить главную задачу русских писателей — задачу прямого выхода к непосредственному бытию. Слово не могло заменить собою того, что осуществлял обряд. Исконно будучи только частью обрядности, оно не могло восполнить всех ее функций, а, стремясь осуществить это, превращалось в часть, выдающую себя за целое. И катастрофы, пережитые на этом пути, достойны не меньшего восхищения, чем удачи и достижения. Ибо то, что слово русской литературы так никогда и не смогло выдать себя за целое, то, что разрывы между ним и реальностью — болезненно, мучительно, но постоянно — фиксировались, свидетельствовало не о чем другом, как о неспособности культуры к установлению ложных связей и успокоенности на лжи.

И тем не менее в начале XX века двухуровневая словесно-мыслительная культура пришла к состоянию глубочайшего кризиса. Задача, решаемая на протяжении столетия, так и осталась задачей, а расцвет искусства «серебряного века» был обусловлен отрешением от нее. В тот момент предпочтительней оказалась стилизация жизни под поэтический идеал, стилизация, снимающая проблему их сущностного сцепления. Освобожденная от этой проблемы словесность начала гипертрофированно развивать свое идеальное содержание — и словесно-мыслительный уровень замкнулся сам на себя.

Эволюция словесно-мыслительного уровня в сторону замкнутой автономии угрожала таким отпадением его от непосредственного бытия, которое привело бы к одноуровневому типу культуры. Творчество в сфере словесного осталось бы узкоэлитарной реалией, отрезанной от общего поля жизни, — и непосредственное бытие осталось бы единственным уровнем, формирующим культурный космос.

В определенном смысле одноуровневая культура есть нонсенс, ибо это тип культуры, в котором все начинает тяготеть к одному полюсу: к непосредственному бытию. Отсутствие второго мощного полюса исключает возможность мало-мальски здорового напряжения и неуклонно порождает энтропийный процесс. Естественно поэтому, что почти инстинктивной реакцией на движение культуры к такой трансформации явился поиск внутри самого непосредственного бытия тех потенциалов, благодаря которым оно предстало бы не в качестве одноуровневой реальности.

В 1918 году Н. Бердяев подводил итоги совершающимся процессам: «Искусство неизбежно должно выйти из своего замкнутого существования и перейти к творчеству новой жизни <...> Является такое чувство, что покровы культуры, вечно-классической культуры, канонической культуры разодраны навеки и не может уже быть возрождения в старом смысле слова <...> Разрыв покровов культуры и глубокая в ней расщелина есть симптом некоего глубокого космического процесса <...> Через культуру лежит путь <...> претворения самой культуры в новое бытие, в новую жизнь, в новое небо и новую землю <...> Великий конфликт варварства и упадочности <...> есть лишь проявление более глубокого трагического конфликта творчества жизни и творчества культуры. Выходом из него может быть лишь тот переход в новый мировой эон, в котором всякое творчество будет уже продолжением Божьего творения мира»¹.

Вопрос здесь поставлен иначе, нежели он ставился на протяжении XIX века. Речь шла не о том, как продлить создаваемое искусством в сфере непосредственного бытия. Сама жизнь, само

¹ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 20, 27–28.

непосредственное бытие объявлены здесь главным объектом творческого созидания, уподобленного теургии. Чтобы выполнить задачу, о которой говорит Бердяев (а он лишь свидетельствует об уже существующей тенденции), в самом непосредственном бытии творческая воля должна усмотреть потенции, благодаря которым может быть восстановлена полнота культурного космоса. Такая установка в корне меняет характер культурной мифологии. Если эпоха символизма возвращала миф эсхатологически-телеологической природы, миф, трактующий о конечном, предельном устремлении бытия, то теперь в качестве могучей доминанты заявляет о себе первомиф, миф космогонический, трактующий о началах бытия и заключенных в них творческих потенциях. Начала эти отыскиваются отнюдь не в том, что Бердяев называет «покровами культуры», — их ищут в самом непосредственном бытии. В нем должны быть заново опознаны те первоэлементы, которые, подобно огню Гераклита или воде Фалеса, одновременно явятся и строительными атомами, строительными кирпичами бытия и носителями творящей энергии космоса. И даже если предметом поиска становится словесная реальность — она тоже рассматривается как первичная, как входящая в состав непосредственного бытия, в ней ищутся те же первоэлементы. Так, в предисловии к сборнику «Садок судей» (1914) футуристы заявляли: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонетической характеристике. Нами осознана роль приставок и суффиксов <...> Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф и наоборот»¹.

Истоки и примеры «зауми» — поэтического языка, в котором «звук слова призван непосредственно выражать эмоцию», «футуристы видели в фольклоре, в различных заклинаниях и заговорах, в глоссолалии сектантов, в детских считалках»² — то есть в образцах магически-действенного, не порвавшего со своими обрядовыми корнями и в этом отношении архаичного слова.

¹ Литературные манифесты: От символизма к Октябрю: Сб. материалов. М., 1929. С. 79.

² Степанов Ю. С. В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М., 1985. С. 198.

Расцветает интерес ко всякого рода эзотерике. Эклектичность, к которой ведет смешение тайных знаний, извлеченных из чужеродных традиций, почти не смущает: кажется, что в мире идет мощный процесс переразличения элементов, который все равно приведет к самым неожиданным соединениям.

«Адамизм» акмеистов, примат образа над смыслом, провозглашенный имажинистами, культ материального, которое у футуристов не только противопоставлено идеальному, но и поглощает его, — все это разнообразные проявления одного и того же: стремления искусства «вживить» свою творческую энергию в первоосновы непосредственного бытия и изнутри него участвовать в пересотворении космического целого.

Звук, цвет, ритм — теперь они становятся центром тяготения, из средств выражения превращаются в резервуары смысла, в содержательную и энергетическую основу искусства. Театр и живопись в силу своей «материальности» идут теперь рука об руку со словесностью, более не уступая ей ведущего места в культуре. И если живопись, изумляя глаз неожиданностью и даже неузнаваемостью, заново предъясвляет ему саму зримую плоть мира, то и театр не отстает в этой деятельности по переразличению элементов бытия. В книге «О театре» Мейерхольд пишет: «Искусство гротеска основано на борьбе содержания и формы. Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче <...> Неужели тело, его линии, его гармоническое движение не поют так же, как звук? Когда на вопрос этот <...> мы ответим утвердительно, тогда в борьбе формы и содержания восторжествует первая, тогда душой сцены станет душа гротеска»¹. Н. Берковский комментирует это высказывание: «Под формой, которая должна побороть содержание, Мейерхольд явно понимает структуру, принцип композиции. Под декоративностью — сторонний, эстетический, не присущий самим вещам принцип их оформления <...> В априорные формы театрального зрелища вводится материал вещей и смыслов, смысловые деления не совпадают с делениями театральной композиции, причудливая переработка „со-

¹ Мейерхольд В. Э. О театре. СПб., [1913]. С. 172–173.

держания“ внебытовым структурным замыслом дает в итоге то „безумие“, тот заумный свет, который внушает зрителю чувства, пограничные с мистикой»¹. Подчеркнем: заново проводимые смысловые деления проходят на уровне пластического декоративного рисунка, то есть на уровне материи — а не в области духовной, словесной или «психологической», как ее обозначает сам Мейерхольд. (Наглядный пример такого соревнования материи со словом приводит Н. Берковский, описывая более поздний спектакль Мейерхольда «Горе уму»: «Намеренно расстраивалась стиховая композиция. Намеренно отбивались от стиховых строк рифмы. Дойдя до рифмы, Лиза берет стул — стул втесывается между, стулом отсаживается от строки рифма»².)

Итак, переразличение культурного космоса, производимое на уровне материи и непосредственного бытия, художественные открытия и знания, выхваченные из сакральных источников, — все это служит главной задаче: строительству нового мира из магических первоэлементов. Акт творчества откровенно трактуется не только как подражание Творцу, но и как конкуренция с ним.

После революции эти тенденции получили новое содержание. Теперь всем, и художникам наравне со всеми, было предложено участвовать в созидании нового мира (вспомним «новое небо» и «новую землю» в контексте бердяевского высказывания). Это легко прочитывалось как реализация космогонического мифа в пространстве социально-историческом. Подобное восприятие выразительно засвидетельствовано прозой А. Платонова первой половины 1920-х годов: события разворачиваются на библейски первозданной земле, а известная грубость и примитивность героев — как бы следствие их недавнего на этой новой земле происхождения. «Активность, переустройство, организация мира для автора совпадает с тем, чего сам мир „хочет“ и по чему он „томится“; здесь для автора нет никаких сомнений. В идеальном тождестве сливаются материя и истина, тело, которое хочет истины,

¹ Берковский Н. Мейерхольд и смысловой спектакль // Берковский Н. Текущая литература. М., 1930. С. 228, 230.

² Там же. С. 234.

и сознание, которое должно поглотить все способности тела. Автор одновременно крайний материалист и крайний идеалист»¹. И рабоче-крестьянские матери-богородицы на картинах Петрова-Водкина, и революционеры-апостолы в «Двенадцати» Блока — указывают на то, что слышалось многим художникам в «музыке революции».

Созидание нового космоса из заново различаемых первоэлементов непосредственного бытия — таким намечался переход от двухуровневого типа культуры к следующей культурной эпохе. Но с некоторого момента этот естественный процесс стал целенаправленно использоваться для того, чтобы превратить его же в искусственно управляемый.

Имена людей, которым принадлежит идея сталинской культуры, пока остаются неизвестными. Тем не менее эта идея должна была иметь свое авторство, так как представляла собой не что иное, как парадигмально предначертанное строительство такого типа культуры, в котором вновь были бы актуализированы все четыре уровня (разумеется, способы различения и обозначения этих реалий были другими).

Одним из непременных условий существования четырехуровневой культуры является отсутствие разрыва между верхней и нижней культурой. Основы их воссоединения были заложены благодаря тому, что пересотворение мира переживалось не как индивидуальное, а как родовое деяние.

На этой почве и был восстановлен принцип культуры как всеобщего. Стали появляться реалии общеобязательные, но неосозаемые, прекрасно имитирующие то, что принадлежало сфере канонов: власть народа, светлое будущее, победа коммунизма. Жизнь стала осмысляться как служение этим ценностям, а формы служения начали получать жесткую парадигмальную закрепленность. Предписания парадигмы охватывают одну за другой все области существования — от искусства (например, принципы социалистического реализма, которые выполняют роль «нормативной по-

¹ Бочаров С. Г. «Вещество существования» // Бочаров С. Г. О художественных мирах. С. 252–253.

этики» XX века) до бытовой сферы, где культивируется подражание положительному герою. Именно в это время актерская профессия оказывается в фаворе у государства: актер — живой образец, формирующий поведение масс. Словесность во всех ее видах (писательство, ораторство, пресса) занимает почетное место. Вместе с «канон» и парадигмой она оказывает всестороннее воздействие на непосредственное бытие.

Парадигмальная государственность, фундамент которой был заложен при Петре, к середине XX столетия существовала уже как окончательно оформившаяся. Оттесненная на периферию культурной жизни в XIX веке, теперь она берет реванш, но выстраивает не парадигмальный, не трехуровневый тип культуры. Как кажется, здесь был учтен и проанализирован исторический опыт, говорящий о том, что происходит при упразднении канона и нарушении закона всеобщности. Парадигмальная государственность строит тоталитарный режим, используя весь арсенал культурных механизмов. Имитируется канон, выковывается парадигма, на свое место встает зависимая от них словесность и обеспечивается связь всех уровней с непосредственным бытием. Так воздвигается классическое царство Великого Инквизитора, где все создано по «образу и подобию» и в то же время все подменено. На государственном уровне имитируемая традиция не выносит конкуренции с традицией подлинной. Поэтому логика репрессий предопределяется также и тем, что истреблению подлежат носители традиции (интеллигенция, священство, крестьянство, народности и т. д.). Истребляются не только люди, но и целые пласты культурной жизни, в которых сохранена традиция. К примеру, повсеместно внедряемая система культпросвета и художественной самодеятельности становится тем самым «народным творчеством», которое вытесняет фольклор. По образцу фольклорных жанров создаются тексты, посвященные советской действительности (таковы «новины», использующие метрику и стилистику былин). По отношению к фольклорному сознанию производятся и более тонкие операции. Например, народного сказителя начинают пропагандировать как индивидуальность, представляющую за фольклор, — и фольклор

как коллективное творчество на уровне сознания его носителей подменяется иноприродной ему реальностью: индивидуальным, авторским, т. е. не канонического происхождения, творчеством. Подобная широко организованная и целенаправленная деятельность имеет свой несомненный результат: в том, что называется народом, происходит полная смена субстрата. Так при полной, сквозной своей фальсифицированности сколачивается весьма крепкое мироустройство, и прочность его объясняется тем, что «порядок» основывался на глубоком знании и использовании подлинных культурных механизмов.

Разоблачение культа личности явилось одновременно разоблачением мифологии, на которой держалась сталинская культура. Был разрушен псевдоканон, было разрушено парадигмальное нормирование жизни. Искусственно созданная четырехуровневая система рухнула. Но немедленного оздоровления, конечно, не произошло. Русская культура снова оказалась на том рубеже, на котором она была в первом десятилетии XX века, с теми же нерешенными проблемами, но с неизмеримо меньшим запасом сил для их решения. Единственной сохранившейся и активно действующей осталась не творческая (в смысле порождающая новое), а консервативная (в смысле сохраняющая прежнее) традиция: традиция двухуровневой культуры. Она была представлена и высокой поэзией (Ахматова), и филологией, и главное — интеллигенцией, которая как на уровне сознания, так и на уровне бытового поведения сохранила те черты, которые были свойственны культуре слова. Но именно в силу своей (в лучшем смысле) консервативности носители этой традиции не могли найти путей к преодолению уже много десятилетий тому назад назревшего кризиса двухуровневой культуры. Поэтому дальнейшая эволюция совершалась в некотором роде без их участия. Культ слова оставался действительным только для узкого круга интеллигенции, а за пределами этой замкнутой касты происходил все более и более тотальный процесс «отпадения от слова». В большой степени он был связан с девальвацией слова, с недоверием к словесной реальности, которая, с одной стороны, способна лгать, а с другой стороны, не способна ни помочь, ни спасти. Болезнь языка,

нездоровье слова не возникли спонтанно. Они были «запрограммированы» уже много десятилетий тому назад, когда «начали варить новую речь на открытом огне при постоянном социальном помешивании. И родился новый язык, удивительный конгломерат советских и бюрократических клише с языком улицы, обогащенным лагерной феней. Единственно, что оставалось в таком языке родного, это мат <...> История геноцида языка могла бы быть написана конкретно, научно. Этаким ГУЛАГ для слов. Язык как ГУЛАГ. Для начала как история партийных постановлений и установок. Потом как вымирание словаря. Потом как заселение его разного рода выдвигенцами, под- и переселенцами. Потом как быт порабощенной речи. Периодическая борьба за его чистоту — история чисток. Потом как история восстаний и подавлений языка...»¹ В литературе современного авангарда эта болезнь языка выразилась в гротеске словесной игры, которая осуществляется за счет того, что слово осталось без денотата, что на месте денотата — зияющая пустота. И эта пустота обеспечивает процветание ложных символов и ложных сигналов, не отсылающих ни к чему. И, наконец, быть может, самое страшное последствие заключается в том, что к 1980-м годам у нас выросло целое поколение немолчащих, для которых слово — излишество, девальвированная реальность, для которых вся жизненная экзистенция разворачивается на психофизиологическом уровне. И если вспомнить о том, что культуuroобразующий орган, способный взять на себя оформление связей культурного космоса, к этому времени уже давно отсутствовал, то станет ясно, что доминирующим стал еще недостаточно проявленный, но активно развивающийся одноуровневый тип культуры, который неизбежно должен привести либо к тотальному энтропийному процессу, либо к некоей «мутации» культуры.

Волна социальной активности, захлестнувшей общество на рубеже 1980—1990-х годов, создала иллюзию динамики, событийности, которая как будто бы распространилась и на состояние культуры. Между тем эта активность, по преимуществу

¹ Битов А. Повторение пройденного // Знамя. 1991. № 6. С. 195, 200.

представлявшая собой трагическую игру в чужом, до конца не известном сценарии, решительно не касалась глубинных процессов, совершавшихся в культуре. Быть может, они стали еще менее проявленными и, соответственно, чреватými еще более неожиданными результатами, чем в годы застоя.

Наши прежние навыки по отношению к этому в тишине происходящему процессу бездейственны, привычно совершаемые нами усилия актуальны лишь для того типа культуры, который безвозвратно уходит в прошлое. Для того чтобы изменить природу этих усилий, необходимо заново сориентироваться в нашем культурном космосе, заново понять, в каком направлении должны быть предприняты сознательные культурно-исторические действия. А для этого нужно понять, что является здоровьем и нормой для русской культуры, как минимум ответить себе на вопрос: возможно ли циклическое повторение в эволюции нашего культурного космоса? (В таком случае можно стремиться к воссозданию наиболее здорового для него канонического четырехуровневого типа культуры — и, соответственно, работать над созданием того культурообразующего органа, который на иных основаниях, чем в сталинские годы, способен восстановить связи этого типа.) Или же развитие идет не по циклу и должно искать некий принципиально новый, не энтропийный способ культурного космоустройства?

Как было сказано в самом начале, предлагаемая здесь гипотеза — лишь один из множества вариантов рассмотрения, различения структурных законов нашего культурного мира. Их можно различить и иначе — необходимо одно: осуществить акт культурного самосознания, способного объять весь путь культуры как целое, включающее в себя современность, и в этом контексте заново определить характер наиболее необходимых культурных усилий. В зависимости от того, найдем ли мы ответ на этот вопрос или нет, мы будем либо сознательно участвовать в истории, либо стихийно пребывать в процессе, от нас не зависящем.

Впервые: Пути и миражи русской культуры. СПб., 1994.

СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЕ В ЛЕТОПИСИ

ЗАГАДКИ КНЯГИНИ ОЛЬГИ

(Исторические предания об Олеге и Ольге
в мифологическом контексте)

Жестока, коварна и хитра была святая княгиня Ольга, первая из русских, вошедшая в Царство Небесное. Ее мести древлянам совершены, правда, до крещения — но данное обстоятельство не акцентировано в летописях. Расправы над древлянами описаны в них как деяния праведные. Объяснение этому существует: поведение Ольги узаконено фольклорным каноном, она совершает все те шаги, которые и должна совершать определенного рода героиня в определенного рода ситуации. Как показал Д. С. Лихачев, древлянские сваты не просто погублены с помощью хитрости и обмана — в соответствии со свадебной обрядностью, Ольга предлагает им загадки, и ни одну из них они не могут отгадать. По сказочному канону, «женихи или сваты, не сумевшие разгадать загадки царевны-невесты, должны умереть»¹.

Фольклорный код, которым оперировал древнерусский историк, был абсолютно внятен людям средневековой традиции и служил особым по своей природе комментарием, поясняющим сокровенную сущность событий. Теперь, когда традиция преврана, этот код нуждается в реконструкции. Образец ее дан Д. С. Лихачевым. Попробуем продолжить намеченное им движение, гипотетически расширив круг тех фольклорно-мифологических представлений, которые могут послужить комментарием

¹ Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 132–137; см. также: Повесть временных лет. Ч. 2: Приложение / Ст. и комментарий Д. С. Лихачева. М.; Л., 1950. С. 297–301.

как к ранним, так и к поздним летописным рассказам об Ольге и Вещем Олеге. Вопрос о последовательности возникновения корреспондирующих друг с другом фольклорных и летописных мотивов останется за рамками данной статьи, содержание которой ограничится указанием на их потенциальную общность.

«Загадки» княгини Ольги не только загаданы в ситуации, характерной для сказки, развивающей свадебную тематику — они соответствуют совершенно определенному типу сказочного сюжета: № 513 А и 513 В по классификации Аарне — Томпсона¹.

Когда древлянские сваты впервые пришли к Ольге, она велела им вернуться к своей ладье, сесть в нее и требовать, чтобы Ольгины люди подняли эту ладью на воздух и таким образом доставили сватов на княгинин двор. Древляне поступили так, как велела княгиня, а Ольгины люди, пронеся ладью со сватами по воздуху, сбросили ее в выкопанную на дворе яму и заживо засыпали сватов землей. Когда древляне прислали других сватов, Ольга приказала им вымыться в бане. Сваты начали мыться, а княгинины люди заперли баню, зажгли ее от двери, и древляне сгорели. Когда в третий раз явились древлянские сваты, Ольга потребовала устроить тризну по Игорю, и на этом пиру напоила древлян допьяна, чествуя их, а затем велела дружине своей изрубить пьяных сватов — и иссекли их пять тысяч.

В сказках, относящихся к указанному типу сюжета, обретение чудесной ладьи (корабля, лодки, часто движущейся по воздуху, летучей, летящей) либо предшествует решению «трудных задач» — условий получения невесты, либо входит в их число. Другие задачи, входящие в этот сюжет, — испытание раскаленной баней и преизобильным пиром. Иногда им сопутствует еще несколько испытаний. Герою помогают чудесные товарищи. В раскаленной бане — Мороз-Студенец; на пиру — Обьедайло и Опивайло и т. п.

Международный по своему бытованию, у восточных славян этот тип сюжета чаще всего представлен в контаминации со

¹ Восточнославянские сказки этого типа указаны в кн.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка / Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В. Новиков. Л., 1979. С. 147.

змеборческим сюжетом (№ 300 А по Аарне—Томпсону)¹. Ниже будет показано, что подобная контаминация является значимой для истории Олега и Ольги, соотносится с другими подробностями летописных рассказов о них.

Четвертая месть Ольги — сожжение Искоростеня — по отношению к трем предыдущим, очевидно, составляет отдельный сюжет (не случайно в «Повести временных лет» она является позднейшей по отношению к Начальному своду вставкой²), труднее поддающейся интерпретации. Ограничимся некоторыми предположениями.

Рассказ о сожжении Искоростеня с помощью птиц, как известно, является вариантом бродячего сюжета, относимого к разным историческим лицам и не имеющего никаких реальных оснований. А. Л. Шлецер сообщил об опыте над птицами, к которым привязывали горючее вещество: погибая, они падали на то же место, откуда взлетели, а значит, никак не могли долететь от Ольгиного стана до города и зажечь его³. Лишенная реального смысла, история эта, должно быть, обладает смыслом иносказательным (как и три предыдущие «загадки» Ольги).

Брачные намерения древлянского князя связаны с его претензиями на киевский стол⁴. Ольга, напротив того, желает древлян подчинить Киеву. Говоря языком сказки, каждый из противников стремиться подчинить себе чужое «тридесатое» царство. Свадебные испытания в сказке выдерживает тот, кто способен к взаимодействию с «чужим» царством, «иным» миром, к получению даров от него⁵. После троекратной (и в этом смысле исчерпывающей сюжет) неудачи древлян Ольга демонстрирует им собственную силу в этом же деле. Птицы выступают ее орудием

¹ См.: Багаг Л. Г., Новиков Н. В. Примечания // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1984. Т. 1. С. 480.

² См.: Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. С. 35, 99—118; Повесть временных лет. Ч. 2. С. 302, 306—307.

³ См.: *Нестор*. Русские летописи на древне-словенском языке, сличенные, переведенные и объясненные А. Л. Шлецером. СПб., 1816. Ч. 3. С. 335.

⁴ См.: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 296—297.

⁵ См.: Фропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 318—321.

не случайно: они — символ связи между мирами. Показательно, что одно из аналогичных преданий — об Ибн-Хосрове, эмире Багдадском (X век), завоевавшем город с помощью подожженных собак, — сообщает, что кроме того, зажегши у голубей крылья, Ибн-Хосров пускал их по поднебесью¹. Последняя деталь может показаться уже совершенно излишней — но именно своим излишеством она свидетельствует о том, что птицам отведена особая роль в данном сюжете.

Искомая в тридевятом царстве невеста часто сама оборачивается в сказке птицей, иногда выступает в окружении птиц — как их повелительница. Ольгины птицы, с помощью которых она зажигает Искоростень, — голуби и воробьи. Сказки типа 513 А и 513 В, содержащие испытания ладьей, баней и едой, имеют варианты, согласно которым в финале царевна превращается в голубя, герой — то в голубя, то в воробья². Способ, которым Ольга поджигает птиц (трут в платочке, привязанный к птицам ниточками), тоже имеет сказочный эквивалент: огниво (кремень и кресало, иногда в соединении с волосками, которые нужно зажечь, чтобы вызвать чудесного помощника — посредника между мирами³).

Побеждая подобными средствами Искоростень, Ольга предъявляет древлянам свою магическую силу, она не только избегает свадьбы, губя претендентов (это сюжет первых трех местей), но и сама завоевывает, подчиняет себе жениха — так возникает отдельный сюжет четвертой мести.

Жестокости Ольги, связанные с каноническим комплексом опасности, исходящим от невесты, иногда в народном сознании становятся постоянным ее атрибутом. Тогда и в браке она продолжает вести себя как неукротимая невеста. В конце XIX века в окрестностях местечка Искорость (!) были записаны предания

¹ См.: Васильевский В. Варяго-русская и варяго-английская дружина в Константинополе XI и XII веков // Журнал министерства народного просвещения. 1875. Ч. 127. Отдел науки. С. 403—404.

² См.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. С. 482, 485.

³ См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 195—196.

о враждебных действиях Ольги, направленных против самого Игоря. Смысл их сводился к поискам и убийству ею мужа¹. Мотив поисков в высшей степени выразителен: задача спрятаться — одно из классических испытаний жениха, которого ждет смерть, если невеста его найдет.

«Степенная книга» акцентирует еще одно качество Ольги, упоминаемое и в других источниках: она перевозчица. Легендарное или фактическое², это занятие Ольги имеет мифологический смысл, подобно тому, как его имеют реальные профессии кузнеца, гончара и т. п. Переправа с древнейших времен служит символом перехода в иной мир, лодочник при такой переправе — фигура сакрально отмеченная. Именно к этому мифологическому комплексу относится, в частности, и воздушная ладья. В одной из сказок типа 513 А — в сказке № 138 по сборнику А. Н. Афанасьева — герой выполняет условие: три года бездельно работать на перевозе — там-то он и встречает волшебных товарищей, с помощью которых летит на лодке по воздуху и успешно проходит испытания баней и едой³. Толкователь снов, змееборец и оборотень, герой этой сказки у перевоза словно проходит последнюю степень посвящения; по прохождении ее границы между царствами становятся для него легко одолимыми.

Работа у переправы явно указывает на определенные магические свойства Ольги, связывающие будущую киевскую княгиню с основателем Киева, перевозчиком Кием⁴.

Опасной и наделенной магической силой невесте, Ольге сопутствуют три свадебных сюжета: Ольга и Игорь, Ольга и древ-

¹ См.: [Коробка Н.] Сказания об урочищах Овручского уезда и былины о Вольге Святославиче. Житомир, 1898. С. 311.

² Предположение о том, каким образом рассказ об Ольге-первознице может согласовываться с ее высоким социальным положением, см.: Карташев А. В. Очерки по истории русской церкви. М., 1993. Т. 1. С. 97.

³ Л. Г. Бараг и Н. В. Новиков подчеркивают необычность службы у переправы (см.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева Т. 1. С. 482).

⁴ Д. С. Лихачев характеризует предание о перевозчике Кие как культовое предание — см.: Лихачев Д. С. Народное поэтическое творчество времен расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.) // Русское народное поэтическое творчество. Т. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. М.; Л., 1953. С. 156.

лянский князь Мал, Ольга и византийский император. В двух последних случаях Ольга оказывается непобедимой невестой. Как же удалось завоевать ее Игорю?

В Новгородской первой летописи Игорь действует самостоятельно: «приведе себе жену от Плескова, именемъ Олгу»¹. Повесть временных лет говорит иначе: «Игоревеи же възрастъшю, и хожаше по Олз и слушаша его, и приведоша ему жену от Пьскова, именемъ Олгу»². Здесь Ольга приведена Игорю, брак заключен с помощью неких неназванных посредников. «Степенная книга» и другие позднейшие источники поясняют: Ольгу для Игоря привел Олег. Согласно этой устойчивой версии получается, что именно Олег обеспечил то русское будущее, которое связано с Ольгой. Осуществление этого несомненно требовало каких-то особых качеств.

Функция брачного посредника, помощника в добывании невесты прочно закрепилась за Олегом. В проложном житии св. кн. Владимира, сохранившемся в списке XV века, говорится, что Владимир «посла Олга воеводу своего съ Ждьберном в Царьградъ къ царемъ просити за себе сестры их»³. Как показывает М. Г. Халанский, в Олеге, воеводе Владимира, «нужно видеть не кого иного, как Олега Вещего, приуроченного к Владимиру» и выполняющего ту же функцию свата-воина, свата-богатыря, что и былинные помощники Владимира: Дунай, Добрыня и др. Халанский прослеживает цепь трансформаций, в результате которых летописный Олег Вещий превращается в былинного Илью Муромца, и отмечает сказку (очевидно, разложившуюся былинку о женитьбе Владимира), где главным помощником князя в свадебном походе выступает Илюшка пьянюшка, первоначально, по-видимому, — Илья Муромец. С точки зрения исследователя, Олега-Илью следует видеть и в русском князе (Kunig) по имени Eligas (Elias, Pias, Illas), участнике свадебного похода

¹ Новгородская первая летопись старшего и младшего извода. М.; Л., 1950. С. 107.

² Повесть временных лет. Ч. 1: Текст и перевод. С. 23.

³ Чтения в Историческом обществе Нестора летописца. Киев, 1888. Кн. 2. Отд. 2. С. 30.

другого государя — короля Ломбардии Ортнита (Отнита) в старонемецкой поэме XIII века¹.

Природа и функции помощника жениха в славянском и мировом фольклоре, а также обрядности, хорошо известны: наделенный магическими свойствами, он выступает заместителем жениха, уберегающим его от опасности, связанной с невестой при свадебных испытаниях (завоевание невесты), иногда вплоть до брачной ночи. Предания об Олеге наделяют его всеми качествами, соотносимыми с данными функциями. Прозвище его «Вещий» означает «волхв», «кудесник»². Оно само по себе указывает на магическую силу Олега. Заместителем Игоря Олег является по своей государственной роли: был ли он самостоятельным князем или только Игоревым опекуном (летопись допускает двоякое толкование) — в любом случае Рюрик передал ему правление за малолетством Игоря³. Олег, стало быть, правил *вместо* него. Отзвуком представлений о помощнике жениха, возможно, является и упоминание в позднейших источниках о том, что Олег дал Ольге свое имя «от любви» к ней⁴. Показательно, что в сказании Саксона Грамматика о свадебной поездке Гельги Норвежского за дочерью датского короля Гельгой, сходном с преданием об Олеге и Ольге в собственных именах и в общем мотиве⁵, Гельга сам женится на Гельге. (Вспомним наиболее знаменитую из множества подобных историй и возникающую в ней двойственность чувств героя — историю о Тристане и Изольде.)

¹ См.: Халанский М. К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем // Журнал Министерства народного просвещения. 1902. Ч. 342. Август. С. 306–356.

² См.: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 270–271. См. также: Комафрович В. Л. Культ Рода и Земли в княжеской среде XI–XIII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1960. Т. 16. С. 93.

³ Существует точка зрения, согласно которой исторически русская княжеская династия восходит именно к Олегу, а не к мифическому Рюрику (см.: Там же. С. 93–94).

⁴ Эта версия приведена В. Н. Татищевым в примечаниях к главе, посвященной Иоакимовской летописи — см.: Татищев В. Н. История российской. М.; Л., 1962. Т. 1. С. 117.

⁵ См. об этом: Халанский М. К истории поэтических сказаний об Олеге Вещем // Журнал Министерства народного просвещения. 1903. Ч. 350. Ноябрь. С. 34.

Версия передачи Олегом своего имени Ольге тоже в принципе поддается мифологической трактовке: как передача собственных магических свойств. (Подчеркнем отличие мотива передачи имени от изначального тождества имен, объяснимого принадлежностью к общему роду — так, Типографская летопись сообщает предание, согласно которому Ольга — дочь Олега¹.) Отметим, что Олег и Ольга пользуются сходными средствами, которые в мифологическом контексте могут быть квалифицированы как магические. Бегущие по суше корабли Олега под Царьградом² и ладья, в которой Ольга губит древлян, напоминают друг друга³ и являются вариантами фольклорного летучего корабля, с помощью которого герой воюет тридцатое царство.

Посредническая или родительская, но роль Олега в судьбе Ольги, а через нее — и всей Руси — значительна до чрезвычайности. Из трех возможных свадеб Ольги: киевской, древлянской и царьградской — только киевская оказывается действительной. Если Олег — посредник, то именно он обеспечивает состоятельность киевского жениха (у двух других в момент испытания не оказывается вещей советчиков, чудесных помощников). Если роль Олега — родительская, то именно от него (по Проппу, «старого царя»⁴) наследуется, согласно фольклорному канону, магическая власть в следующем княжении, которое, в свою очередь, вплотную подводит нас к крещению Ольги, то есть к христианизации Руси.

В последнем случае обстоятельства смерти Олега обретают особое значение. Попробуем проинтерпретировать их.

¹ См.: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 270—271. Указание на «теснейшую родственную связь» Ольги и Олега см.: *Пархоменко В. А.* Начало христианства Руси. Полтава, 1913. С. 104. В. Л. Комарович склонен считать, что общность их имен объясняется тем, что «крестившаяся в преклонном возрасте в 955 г. Ольга» вполне могла быть дочерью «заклучившему в 911 г. с греками договор Олегу» (*Комарович В. Л.* Культ Рода и Земли в княжеской среде XI—XIII вв. С. 91).

² Такой же странствующий сюжет, как и сожжение города с помощью птиц, но, в отличие от последнего, имеющий достоверные основания см.: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 264—265.

³ Параллель отмечена в кн.: *Лихачев Д. С.* Русские летописи и их культурно-историческое значение. С. 133.

⁴ См.: *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 337—338.

История гибели Вещего Олега содержит в себе некие общезначимые мифологические основания, ибо имеет точные аналоги в мировом фольклоре¹. В одном из них, исландском предании об Орваре Одде (не исключено, что оно заимствовано из русского источника), интересна замена змеи на ящерицу: героя умерщвляет некое драконоподобное существо. Не содержится ли в истории смерти Олега отголосок змееборческого мифа? Сюжет борьбы с драконом эксплицируется в тех позднейших трансформациях, «перекодировках» предания об Олеге, о которых уже говорилось выше.

Во-первых, Олег превращается в Илью Муромца — героя, наделенного змееборческой функцией. Во-вторых, в поэме об Ортните, впитавшей в себя русские предания об Олеге Вещем, события, связанные со свадебным походом, завершаются борьбой главного героя с драконом и (что особенно показательно) гибелью его от них. Подчеркнем еще раз и то, что в сказке с летучей ладьей, баней и пиром обретению летучей ладьи, как правило, предшествует змееборчество.

Змееборческий сюжет, однако, чаще всего повествует о победе героя над змеем. Отчего же Олег погибает?

Ответ на этот вопрос требует выяснения его отношений с конем. Фольклорный конь — классический помощник героя, наделенный волшебными свойствами. Получение такого коня — важнейшее условие добывания невесты и выполнения других непосильных задач. Логично предположить, что любимый конь Олега Вещего и есть тот особый конь, с которым связаны совершенные героем подвиги. В таком случае значима уже сама ситуация отказа его от коня (подлинный герой никогда не выбирает ту дорогу, на которой ему предсказано потерять коня).

Еще более значимо то, что совершает Олег непосредственно перед смертью: он наступает на череп ногой. Именно этот жест повторяется как в античных, так и в средневековых легендах об оскорблении черепа, легших, в частности, в основу мифа

¹ См., напр.: *Нестор*. Русские летописи на древне-словенском языке... Ч. 2. С. 766–767; *Худяков И.* Народные исторические сказки. С. 48–49.

о Дон Жуане. Наступает на череп и былинный Василий Буслав — и «пуста голова, человечья кость» предвещает ему скорую гибель¹. Подобный жест трактуется как оскорбление предка, за ним неизбежно следует расплата.

Олег, однако, наступает на конский череп — и тем не менее здесь можно видеть мотив оскорбления предка, причем в его наиболее архаичном варианте.

Обратим внимание на имя героя сказки «Иван Быкович» (№ 137 по сборнику А. Н. Афанасьева), в которой есть все интересующие нас элементы: получение волшебного коня, змеборчество, превращение героя в воробья (вариант: голубя), волшебный корабль, испытания едой и баней. Иван Быкович — коровий сын. Существует и другой вариант сказки, записанный Афанасьевым. В нем вместо коровы — кобыла, от нее родится Иван Кобылин сын². Этот персонаж относится к разряду чудесных богатырей, рожденных от существа, имеющего черты, входящие к тотемному предку.

Голова тех же животных (коровы, кобылы) может выступать в сказках особым, сакральным топосом, прохождение через который связано с волшебными трансформациями. Она может служить эквивалентом «избушки» / «дома» (в одном из вариантов сказки о теремке — см. № 84 по сборнику А. Н. Афанасьева) и даже бабы-яги (в сказке № 99 из сборника Афанасьева, где кобылячья голова, хозяйка лесной избушки, среди прочих задач велит девушке в правое ушко влезть, в левое вылезти — и та становится красивой и богатой; ср. аналогичную ситуацию с «коровушкой-матушкой» в сказке о крошечке Хаврошечке³). В отличие от сказочных героинь, Олег ведет себя как непосвященный, который неспособен воспользоваться встречей с «кобылячьей головой».

Змея, ставшая непосредственной причиной смерти Олега, имеет к «конскому комплексу» прямое отношение, что подчеркнуто уже тем, что она выползает из конского черепа. Сказочные

¹ Древние российские стихотворения, собранные Киршеем Даниловым. № 19.

² См.: Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. С. 480.

³ Любопытно, что в богомильских преданиях сходным образом описывается непорочное зачатие: Слово вошло в одно ухо Марии, в другое вышло.

и былинные сюжеты дают несколько вариантов, позволяющих интерпретировать это отношение.

С одной стороны, они указывают на возможную связь волшебного коня со змеиной природой: существуют сказки, где конь, без которого не добыть невесты, — это змеиный, змеев конь (иногда — змей-конь)¹.

С другой стороны, былины о Вольхе, хитромудром оборотне, образ которого, по убеждению многих фольклористов, восходит к Олегу Вещему², говорят о рождении этого героя от змея. Обратимся еще раз к сказке «Иван Быкович», столь во многом сходствующей с мифологическими элементами преданий об Олеге и Ольге. Герой сказки, как и Вольх, способен к оборотничеству³, кроме того, сказка содержит трансформированное соответствие мотиву рождения от змея. Иван Быкович (в другом варианте, как помним, — Иван Кобылин сын) рождается вместе с Иваном Царевичем и Иваном кухаркиным сыном от того, что царица, кухарка и корова (кобыла) поели златоперого ерша (в вариантах — карася, окуня). Поскольку рождение от рыбы, как показано В. Я. Проппом, является в сказке эквивалентом рождения от змея⁴, то Иван Кобылин сын оказывается рожденным едва ли не от тех самых двух существ, от которых умер Олег Вещий. Рожденность сказочного двойника Олега от животных напрашивается на сопоставление с гипотезой В. Б. Вилинбахова, видевшего в имени Рюрик и в самом слове «варяги» семантику, указывающую на тотемного родового предка⁵.

¹ См.: Сравнительный указатель сюжетов: Восточнославянская сказка. № 300 А**, близкий по типу к 300 А, к которому относится сказка «Иван Быкович».

² Впервые отмечено П. А. Бессоновым в кн.: Песни, собранные П. Н. Рыбниковым. М., 1861. Ч. 1. С. СХVII. Принятая большинством фольклористов, эта версия была отвергнута В. Я. Проппом, не приведшим, впрочем, никаких аргументов, свидетельствующих против нее (см.: Пропп В. Я. Русский героический эпос. Л., 1955. С. 67).

³ Обратнем является и герой сюжетно сходной сказки «Иван крестьянский сын и мужичок сам с перст, усы по семь верст», записанной в сборнике Афанасьева под № 138.

⁴ См.: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 275, 278.

⁵ См.: Вилинбахов В. Б. Волх и Рюрик — патронимы преданий и легенд Новгородской земли // Русский фольклор. [Т.]13: Русская народная проза. Л., 1972. С. 213–217.

Итак, мифологический контекст наделяет Олега змеиной природой, и его смерть представляет собой случай, определяемый Проппом как «рожденный от змея убивает змея»¹. История Олега дает противоположный вариант: рожденный от змея и наделенный магическими («вещими») свойствами герой убит змеем.

В фольклорном каноне исполнение предсказания не имеет фатальной силы: сказки о судьбе, о предсказаниях знают двойной исход. Значит, и у Олега была возможность одолеть судьбу, но она не исполнилась потому, что этот сильный и мудрый государь, расширивший пределы своей державы, этот воин-волшебник, добывший для Киева Ольгу, в момент рокового испытания как будто утратил «вещую» силу: сначала отказался от «любимого» коня, а затем при встрече с мертвой конской головой как будто забыл все магический «правила» поведения, ступил ногою на «лобъ» — и принял смерть от попранных «предков», наделивших его магическими качествами.

В этой истории звучит мотив исчерпания рода, самоистребления некоей родовой силы, через сказочные тридцать лет и три года (срок княжения Олега по «Повести временных лет») отступающей перед другим родом. Тридцать три года будет княжить и Игорь: эти два равных срока отражаются друг в друге как эпоха в эпохе.

С уходом Олега начинается другая эра русской истории. Отслуживший роду Рюрика волшебную службу, доставший Ольгу, эту новую Елену, праматерь русского Константина — Владимира, Олег «оступается», уступая дорогу прямому Рюрикову наследнику — Игорю, чей внук утвердит на Руси православие, гонимое в годы княжения Олега². Опекун, заместитель, чудесный помощник Игоря и всего Рюрикова рода (его помощная функция усугубляется тем, что он сам не имеет «доли» в наследственной линии Рюриковичей), Олег должен уйти из русской истории, потому что ей предстоит встать под знак совсем другой,

¹ *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. С. 276–279.

² См., напр.: *Карташев А. В.* Очерки по истории русской церкви. Т. 1. С. 92–95.

не архаической, не магической силы, носителем каковой является Вещий Олег. Однако сила Олега не исчезает бесследно: вместе с собственным именем он передает свои магические качества Ольге, которая проявит их при осаде Искоростеня, а потом отправится в Царьград, где сменит свое ветхое, «вещее» имя на новое. Не случайно, впрочем, и то, что, получившая в крещении имя Елена, в русской истории она навсегда останется Ольгой.

Впервые: Русское подвижничество. М., 1996.

1

В недавнее время была предложена концепция, трансформирующая знаменитое сосюроевское различие «языка» и «речи» в триаду «язык»—«речь»—«текст». Согласно этой концепции, в понятие «речь» вкладывается содержание, вытекающее из Аристотелева учения о «высказывающей речи», которое в свою очередь опирается на осознанное Парменидом единство «ontos» и «logos». По Пармениду, «одно и то же мышление и то, о чем мысль, ибо без сущего, о котором она высказана, тебе не найти мысли»¹. В герменевтике Аристотеля этот тезис выливается в отождествление высказываемой (речью-логосом) сущности вещи и сущности подлежащей высказыванию вещи самой по себе. «Речь», понятая исходя из этих оснований, определяется как субститут действительности, как ее передача, выражение, отражение. «Текст» же определяется как такая форма бытия слова, которая действительности не выражает, не отражает и, следовательно, не замещает — а находится *в отношении* к ней. «Текст» и есть «другая» действительность, которая стремится не воплотить, вобрать в себя первую, но встать визави с нею, вступить с нею в диалог¹.

Принципиальную новизну этой концепции, очерченной здесь, разумеется, в самых общих чертах, необходимо оценить на фоне бахтинского учения о диалоге.

¹ Парменид. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 291.

² См.: Дворкин И. С. Герменевтика логоса и герменевтика текста // Греки и евреи: диалог в поколениях. СПб., 1999. С. 11—40.

К предложенному Соссюром пониманию «языка» и «речи» Бахтин обращался неоднократно, подвергая его кардинальному пересмотру¹. Переинтерпретировано было прежде всего понятие «речь», и тоже через категорию «отношения». Именно отношение формирует двуголосость высказывания, его внутренне диалогичную природу. Однако переосмысляя Соссюра, Бахтин продолжает работать с фундаментальной диадой «язык — речь», не выходя за ее рамки. (Систему языка он считает предметом лингвистики, а для изучения речевых диалогических отношений нужна, с его точки зрения, особая дисциплина.) Дело в том, что, отмежевываясь от лингвистов, включая и Соссюра, Бахтин целиком и полностью остается в сфере слова (будем использовать это понятие как общее по отношению к речи, тексту и языку). Ибо «отношение», формирующее диалог, — это отношение к «чужому слову» или другой личности как *словесной*. И потому событие диалога исчерпывающе осуществляется в слове.

«Текст» строит свой диалог иначе — как отношение между «*ontos*» и «*logos*». (Ср. утверждение Бахтина: «Отношение к вещи [в ее чистой вещности] не может быть диалогическим [то есть не может быть беседой, спором, согласием и т. п.]. Отношение к смыслу всегда диалогично»².)

С тем же кругом идей внутренне связано введенное Бахтиным различие двух типов авторской активности: диалогической, «*вопрошающей, провоцирующей, отвечающей, соглашающейся, возражающей*» — и активности «*завершающей, овеществляющей, каузально объясняющей и умерщвляющей*»³. Негативное отношение Бахтина ко второму типу очевидно. В его неприятии завершенности сквозит даже страх перед нею — как перед приговором, не оставляющим надежды. Думается, коренной причиной подобного страха является как раз убежденность в том, что

¹ См.: Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1930. С. 53–84; Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 238–239, 246, 260. Далее ссылки на Бахтина приводятся по этому изданию.

² Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. С. 300.

³ Бахтин М. М. К переработке книги о Достоевском. С. 310.

слово является *единственной* значимой сферой бытия, в которой осуществляется все событийно-ценностное. Завершенность, реализованность в такой сфере действительно получает тотальное и, пожалуй, убийственное значение. Но стоит помыслить эту сферу иначе — не тотальной и не единственной, а хотя бы как собеседницу бытия, способного отвечать ей на равных (то есть помыслить слово не как «речь», а как «текст»), — и окажется, что завершенность не вбирает в себя фрагмент мира, останавливая его живое развитие, а противостоит ему, самой своей резкостью провоцируя его на ответ, на порождение нового качества.

Бахтин тоже часто говорит об отношении слова к действительности. Но из приведенного выше тезиса видно, что мир без остатка разложим для него на смысл и не способную к диалогу вещьность. Следовательно, та действительность, с которой, по Бахтину, слово может вступать в отношение, — это действительность смысла, то есть тот же логос. «Другой» для Бахтина — это прежде всего «голос», в крайнем случае — «внутренняя речь», и, противопоставляя овеществлению персонификацию, он подчеркивает: персоналистичен — смысл¹.

Из неприятия завершающей авторской активности органично вытекает взгляд Бахтина на священное слово. Он считает его авторитетным, непререкаемым, безусловным — а значит, изъятым из диалога, особым, крайне ограниченно сочетаемым со словом профанным². Не случайно учение о диалоге Бахтин разрабатывал на материале той эпохи, когда «речевые субъекты высоких, вещающих жанров — жрецы, пророки, проповедники, судьи, вожди, патриархальные отцы и т. п. — ушли из жизни», когда «произошла полная секуляризация литературы»³. Он прекрасно понимал, что на рубеже этих двух эпох совершился «целый переворот в истории слова»: из магического, равного деянию, оно стало «выражением» и «осведомлением». Тогда-то (можно предположить: в ответ на это) и произошло «позднее рождение авторского сознания»⁴.

¹ См.: Бахтин М. М. К методологии гуманитарных наук. С. 370, 372–373.

² См.: Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов. С. 337.

³ Там же. С. 336.

⁴ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа. С. 294.

«Проблема писателя и его первичной авторской позиции (ее Бахтин определяет как «*natura non creata quae creat* <природа несотворенная и творящая. — *лат.*>» — М. В.) особенно остро встала в XVIII веке (в связи с падением авторитетов и авторитетных форм и отказом от авторитарных форм языка)»¹.

Начавшийся в то время процесс уже в XIX веке привел русскую литературу на доминантное место в культуре — на место, какого словесность никогда прежде не занимала (даже слово Священного писания, например, не доминировало над обрядом). Эпоху классической русской литературы можно назвать вековым господством слова в культуре, сформировавшим систему ценностей, которая продолжала действовать и за порогом XIX столетия. Бахтин несомненно принадлежит именно этому типу культуры, и к нему же приложима его концепция диалогической речи, а также вытекающие из нее представления об авторстве и авторитете. Применительно к более ранним эпохам требуются другие системы различений, другое представление о диалоге (в частности — то, которое связано с описанным в начале статьи понятием «текст»).

Попробуем продемонстрировать это на средневековом материале, взяв для анализа древнейшую русскую летопись, «Повесть временных лет». На одном этом примере учение Бахтина, разумеется, не может быть скорректировано. Но более или менее решительным его коррективам должна предшествовать целая серия конкретных исследований, одно из которых здесь и будет принято.

Полифоничность летописного повествования вполне очевидна. Слово представлено здесь во всех возможных регистрах его бытования: от сакрального (библейского) до обиходно-информативного, включая в этот ряд и фольклорное слово, и устную речь (диалоги и монологи)², и письменно засвидетельствованные документы, и предания, и рассказ очевидца, и рассказ с чужих слов, и цитирование — богатство, немислимое для современного исторического

¹ Бахтин М. М. Из записей 1970—1971 годов. С. 353—354.

² О прямой речи в летописях см.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. М.; Л., 1947. С. 114—144.

дискурса. Среди всего этого пестрого множества отчетливо выделяются слово фольклорное и слово церковное, поочередно уступающие друг другу дорогу. Казалось бы, тем самым сразу может быть опровергнут тезис Бахтина об ограниченной сочетаемости священного и профанного слова. Но церковное и фольклорное слово в летописи резко обособлены друг от друга, замкнуты, самодостаточны и составляют в повествовании два слоя, легко отделяемые один от другого. Эта их автономность породила две противоположные точки зрения на порядок формирования летописного текста. Согласно первой, в основе летописи лежит церковное сказание о начале христианства на Руси, к которому позднее был прикреплен слой народных сказаний¹. Согласно второй, именно «клерикальные отступления» явились позднейшими вставками².

И церковное, и фольклорное слово обладает «завершающей активностью» в характеристике своего предмета, а будучи направленными на один предмет, они вступают в резкое противоречие. Достаточно вспомнить классический пример: эпизод крещения Ольги, где в результате соседства церковного и фольклорного начал благословенная в женах русских жена, облакаясь во Христа, «переключивает» византийского императора.

Подчеркнем: фольклорные и церковные фрагменты почти никогда не реагируют друг на друга на уровне *слова* — но это не значит, что между ними вовсе нет точек сцепления и взаимодействия, что отсутствует основание, на котором они погружены в общий контекст. Взаимодействие между ними происходит на уровне сюжетостроения, которое и служит основанием единства летописного повествования.

Впрочем, само единство сюжета «Повести временных лет» нуждается в экспликации. Оно не развернуто в слове в том смысле, в каком сюжет разворачивается в былинке, сказке или повествовательных жанрах Нового времени — а потому обычно и не воспринимается современным сознанием, которое видит в летописи лишь

¹ См.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. С. 58–76.

² См.: Кузьмин А. Г. Начальные этапы древнерусского летописания. М., 1977. С. 338–340, 350–359.

россыпь разрозненных сюжетов, сменяющих один другой. Мы стараемся показать, что единый летописный сюжет реализуется через фольклорный код — и через него же может быть эксплицирован. Под кодом будем понимать не шифр и не тайнопись, но учет некоей авторитетной традиции, диктующей систему значений.

Здесь уместно привести мнение Бахтина по поводу кода: «Контекст и код. Контекст потенциально незавершенным, код должен быть завершенным. Код — только техническое средство информации, он не имеет познавательного творческого значения. Код — нарочито установленный, умерщвленный контекст»¹. Это высказывание связано с размышлениями о семиотике. В отличие от семиотического, фольклорный код едва ли вообще завершенным — но он определен в своих значениях, авторитетен, и его активность носит завершающий характер. Иными словами, он обладает полным набором тех «авторских» свойств, которые Бахтин оценивал негативно. И мы собираемся показать, что именно эта авторитетная завершающая активность осуществляет взаимодействие (диалог) двоякого рода. Во-первых, она сопрягает в единый сюжет разобщенные на уровне слова «церковные» и «фольклорные» фрагменты летописи. Во-вторых, она ставит летописное повествование в позицию напряженного диалога с действительностью, то есть придает ему природу «текста», а не «речи», реализует диалог совершенно иной природы, чем та, которую описал Бахтин.

Прервем на время теоретические рассуждения. Для их дальнейшего развития нужен материал — а потому приступим к экспликации сюжета «Повести временных лет».

2

Введение в «Повесть временных лет» сакрализует временные и пространственные координаты, в которых предстоит развернуться русской истории. Время сакрализовано по образцу византийских хроник: оно отсчитывается от библейских событий. Сакральная

¹ Бахтин М. М. Из записей 1970–1971 годов. С. 352.

география выстроена куда менее явственно, хотя именно ей отведена формообразующая роль в летописном сюжетостроении.

Географическое описание построено так, что два водных пути двумя осями координат прошивают насквозь русскую землю. Первая ось — знаменитый путь из Варяг в Греки. Один ее конец упирается в море Варяжское, другой — в море Понтийское. Вторая ось проходит по Волге и Двине. Чрезвычайно значимы ее финальные точки: это земли Сима и Хама («...потече Волга на вѣстокъ, и вѣтечь <...> в море Хвалисьское. Т м и из Руси может ити по Волз в Болгары и въ Хвалисы, и на вѣстокъ дойти въ жребий Симовъ, а по Двин въ Варяги, изъ Варягъ до Рима, от Рима же и до племени Хамова»¹). Показательно, что оба пути дают возможность совершить один и тот же маршрут из Варяг до Рима. Но говоря об этом маршруте в связи с первой осью, летописец замыкает его, приводя обратно к Грекам, указывая, что от Рима через Царьград и Понт море можно прийти к Днепру, откуда и начинается путь из Грек в Варяги. Описывая же вторую ось, движение от Рима он намечает иначе: до племени Симова. Благодаря этому Варяги и Греки, земля Сима и земля Хама становятся четырьмя отчетливо выделенными точками, отмечающими семантические координаты Русской земли.

В рамках такой географической классификации статус Варягов и Греков уравниен со статусом сыновей Ноя, хотя и имеет несколько иное значение. Между Симом, Хамом и Иафетом земля была разделена на три части. Ось, проведенная по Двине и Волге, фиксирует именно это членение. Другая ось, идущая от Понтийского до Варяжского моря, тоже намечает трехчленное деление: земля варягов, земля греков и находящаяся между ними земля русских. Как уделы Сима и Хама отграничивают по одной оси удел Иафета, так по другой оси Варяги и Греки в границах наследия Иафета кладут предел пространственной перспективе земли Русской.

¹ Повесть временных лет. Ч. 1: Текст и перевод. М.; Л., 1950. С. 12. Далее «Повесть временных лет» цитируется по этому изданию с указанием страниц в скобках.

Особая, отличная от других географических подробностей значимость варяжско-греческих координат летописного пространства подчеркнута сообщением о путешествии апостола Андрея, помещенным сразу же вслед за описанием двух водных путей. Апостольский путь повторяет то кольцевое движение, которое намечено летописцем в рассказе о пути из Варяг в Греки. Обойдя этот круг, апостол Андрей приобщил священной истории не только Русскую землю как таковую, но и все ее основные пространственные координаты, включая и предвещенный им центр в Киеве.

Сказанное означает, что среди многочисленных племен и народов, помянутых летописью, варяги и греки занимают исключительное положение — причем не только в политическом, но также и в мифологическом, а следовательно — и в сюжетостроительном смысле.

Сюжетным центром, событийной кульминацией «Повести временных лет», конечно же, служит история крещения Руси. Введенная в летопись «Корсунская легенда» перестроила ход событий, первоначально зафиксированный сказанием о распространении христианства, по которому Владимир крестился в Киеве сразу же после испытания вер¹. В результате принятие христианства предстало увязанным в один событийный узел с браком Владимира и взятием Корсуня, предпринятым ради того, чтобы добиться руки греческой царевны. Согласно «Памяти и похвале князю русскому Володимеру...», поход на Корсунь состоялся на третье лето после крещения — тем важнее, что в летописи эти факты стянулись в единое звено, в котором женитьба на Анне предваряет, приурочивает крещение.

Существенно, что эпизод оказался оформленным по модели трехчленного параллелизма «взятие города / брак / воцарение», организующего сказочные сюжеты о завладении царевной и царством². По той же модели построена и история женитьбы Владимира на Рогнеде, причем оба рассказа варьируют один и тот

¹ См.: Повесть временных лет. Ч. 2: Приложение / Ст. и комментарий Д. С. Лихачева. С. 55–56, 335–337.

² См.: Плюханова М. Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 190–192.

же сюжетный рисунок¹. Ни та, ни другая невеста не хочет идти за Владимира. Чтобы добыть каждую из них, он силой берет город. Вместе с Анной Владимир получает крещение. Вместе с Рогнедой он, казалось бы, получает только Полоцк — завоевание немалое, но не идущее ни в какое сравнение с обретением христианства. Однако этому браку сопутствует и нечто другое.

Рассказ о женитьбе на Рогнеде, судя по всему, является позднейшей вставкой: он нарушает течение повествования о походе Владимира, который тогда еще не был киевским князем, на Ярополка, княжившего в Киеве. Кажется в высшей степени нелогичным, что, собираясь идти на Киев, Владимир вдруг отвлекается от столь важной цели, дабы осуществить полоцкое предприятие — и воевать на два фронта вместо одного². Этот логический сбой не менее выразителен, чем воссоединение дат крещения, женитьбы на Анне и взятия Корсуня. История брака с Рогнедой вклинивается в историю завоевания Киева таким образом, что взятие Полоцка и полоцкой невесты предваряет занятие киевского стола точно так же, как взятие Корсуня и получение греческой невесты предваряет крещение. Связь киевского и полоцкого дел подчеркнута тем, что Рогнеда просватана за Ярополка — Владимир отвоевывает у него сначала невесту, а потом киевский княжеский стол. В этом-то смысле бра-

¹ Вторично и более пространно история женитьбы на Рогнеде рассказана в Лаврентьевской летописи под 1128 годом, причем ряд мест сходствует с соответствующим рассказом «Повести временных лет», но сообщено также о Добрыне-свате и о попытке Рогнеды убить Владимира на брачном ложе. Эти дополнительные подробности разворачивают историю по модели эпических сюжетов о женитьбе на богатырше (см.: Соколов Б. Эпические сказания о женитьбе князя Владимира: Германо-русские отношения в области эпоса // Учен. зап. гос. Сарат. ун-та. Т. 1. Вып. 3. Саратов, 1923. С. 69–122; Жирмунский В. М. Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса. М., 1958. С. 59, 64). К той же модели обычно возводят и более краткую версию, помещенную в «Повести временных лет» под 980 годом. Нам важнее, однако, установить собственный фольклорный прототип краткой версии, поскольку именно она структурно изоморфна рассказу о женитьбе Владимира на Анне.

² Именно так трактует этот эпизод А. А. Шахматов. См.: Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. СПб., 1908. С. 247–251.

ку с Рогнедой и сопутствует событие, сопоставимое по своей значимости с принятием христианства. Им является вокняжение Владимира в Киеве — необходимая предпосылка к тому, чтобы его крещение привело к общерусским последствиям.

Как Корсунь — не Царьград, так и Полоцк — не Киев. Взятие обоих городов служит предварительной демонстрацией силы, за ней следует женитьба, а за женитьбой — обретение главной искомой цели.

До брака с царевной Анной у Владимира было, как сообщает летопись, 800 наложниц и несколько жен. Среди этого брачного изобилия лишь две фигуры — Рогнеда и Анна — наделены именами, и рассказано, соответственно, лишь о двух свадьбах Владимира. Имена других жен Владимира летопись не называет, хотя они являются матерями его законных детей — русских князей, которым предстоит выступать в качестве главных действующих лиц летописи. Понятно, почему для греческой царевны сделано исключение — значимость брака с нею очевидна. Но почему уравнена с нею Рогнеда, дочь Рогволода?

О Рогволоде летопись говорит: «Б бо Рогъволодь пришель и-заморья, имяше власть свою в Полотьск » (54). Историки (не вполне, правда, единодушно) склоняются к тому, чтобы видеть в Рогволоде варяга¹. Для нас значимо не реальное происхождение исторического Рогволода, а точка зрения самой летописи, для которой «заморье» — не что иное как формула, устойчиво применяемая к варягам. «Имаху дань варязи изъ заморья...», «Изъгнаша варяги за море...», «И идоша за море къ варягомъ...» (18) — трижды акцентирует летопись, начиная рассказ о варягах. И далее формула повторяется неоднократно, напоминая сказочное «за тридевять земель» («Ярославъ же, пославъ за море, приведе варягы», «и посла за море по варягы» — 89, 100).

¹ Ср., например: *Погодин М. П.* Древняя русская история до монгольского ига. М., 1872. Т. 1. С. 487; *Соловьев С. М.* История России с древнейших времен. М., 1959. Кн. 1. С. 171; *Лихачев Д. С.* Народное поэтическое творчество времен расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.) // Русское народное поэтическое творчество. Т. 1: Очерки по истории русского народного поэтического творчества X — начала XVIII веков. М.; Л., 1953. С. 157.

Летопись, таким образом, считает Рогволода варягом. А из этого следует, что одну невесту Владимир взял у варягов, другую — у греков.

Строго говоря, у Владимира было две жены-гречанки. Но первая, доставшаяся от убиенного им Ярополка, хотя и названа в числе жен, явно отличающихся от наложниц, в другом месте летописи подчеркнуто исключена из брачного сюжета: «Володимеръ залеже ю не по браку» (56). В прошлом черница, стало быть, христианка, приведенная Ярополку отцом ради красоты лица ее, она исключена и из сюжета крещения в — том смысле, что ее христианство не играет никакой сюжетостроительной роли, в отличие от христианства княгини Ольги или царевны Анны. Очевидно, эта первая гречанка исключена из сюжетостроения затем, чтобы не дублировать роль второй, главной и «единственной» гречанки — Анны. Рогнеда же может и должна ее дублировать — потому, что она дочь Роговолода, пришедшего из-за моря.

Варяжский и греческий браки Владимира, в соотнесенности с греко-варяжскими координатами русского пространства, формируют весьма выразительную мифологему. «Варяги» и «Греки» — две главные «чужие» земли, относительно которых осмыслена протяженность Земли Русской. И в каждом из двух «чужих» миров креститель Руси взял себе по невесте.

Какую силу берет Владимир у греков — понятно. Именно греки являлись к моменту крещения Руси носителями и хранителями православной веры. Необходимо понять и то, в чем состоит сила варягов, почему добывание варяжской невесты должно предшествовать завоеванию Киева и, в перспективе, — женитьбе на Анне.

Разъяснений нужно искать в более ранних событиях, в рассказе о княжении Олега Вещего и княгини Ольги, прочитанных тоже через фольклорный код.

Если Владимир — креститель, то Ольга, бабка Владимира, — первая русская христианка¹. Летопись ставит их в отношения

¹ Речь идет, разумеется, не об историческом факте (христианство на Руси существовало и до Ольги — см.: Голубинский Е. История русской церкви. М., 1901. Т. 1. С. 63–76), а о летописно-житийной репутации Ольги.

новой Елены и нового Константина. Она, как и он, участвует в ярких и тоже фольклоризированных свадебных сюжетах: Ольга и Игорь, Ольга и древлянский князь Мал, Ольга и византийский император. От притязаний византийского императора Ольга уклоняется хитростью: требует, чтобы он крестил ее сам, а после указывает ему, что на крестной дочери жениться нельзя. Данный эпизод особенно интересен в связи с Владимиром: русско-греческий брак и крещение здесь тоже увязаны в единый сюжетный узел. Фактической подоплекой истории сватовства императора является, по всей видимости, событие диаметрально противоположного значения: провалившаяся попытка Ольги высватать своему сыну Святославу византийскую царевну. Выдавая желаемое за действительное, летопись, конечно, не могла зайти так далеко, чтобы представить осуществившимся никогда не заключавшийся династический брак. Поэтому вопрос о причинах неудачи византийского императора, строго говоря, является праздным. Тем не менее, раз летопись *рассказывает* о сватовстве, в ее *повествовательной логике* можно искать причин Ольгиного отказа. Думается, они опять-таки связаны с крещением и браком Владимира: не греки берут киевскую княгиню — русские берут греческую царевну. Сокровенно важное для Руси привносится из чужой земли — но сначала граница воюется изнутри, происходит демонстрация собственной силы. Так, призыванию варягов из-за моря предшествует изгнание варягов за море, крещению Владимира и Руси — взятие Корсуня, сватовству к греческой Анне — отказ византийскому императору. Ольга, правда, с миром приходит искать крещения в Царьград — но до того на его вратах повешен был щит Олега. Фольклорное сознание, усугубляя эту закономерность, контаминирует Царьград с сожженным Ольгой древлянским Искоростенем¹.

Неудачи древлянского Мала и самого византийского императора оттеняют значимость брака Игоря с Ольгой. Провиденциальный смысл этого брака очевиден: Ольга — праматерь Владимира,

¹ См.: *Кирипичников А. И.* К литературной истории русских летописных сказаний // Известия ОРЯС. СПб., 1987. Т. 2. Кн. 1. С. 61; *Жданов Ив.* Русский былевой эпос: Исследования и материалы. СПб., 1895. С. 448.

«русское познание к богу» (49). Исторические предания содержат устойчивую версию, согласно которой брак Игоря и Ольги обеспечен был Олегом Вещим, приведшим для русского князя *такую* невесту. Былинные и сказочные сюжеты, с которыми соотносим летописный Олег, этот князь-кудесник, обладатель магических свойств, рисуют героя, рожденного от животного¹.

Е. М. Мелетинский описал свойства мифологических культурных героев: они генетически связаны с родоплеменными тотемными предками, они побеждают не только физической, но и магической силой, они выступают устроителями порядка жизни². Все эти свойства проявляются в Олеге Вещем.

Один из аспектов устроительной деятельности Олега, еще Шлецером уподобленной по масштабам и значению деятельности Петра I³, заслуживает особого внимания. Во временной ретроспективе Повести временных лет трижды возникают фигуры трех братьев. Первые — это Сим, Хам и Иафет, поделившие землю, приуготовившие в уделе Иафета пустующее пока место Земли Русской. Вторые — Кий, Щек и Хорив, основавшие Киев в центральной точке описанной выше сакральной географии, но оставшиеся лишь местными князьями, не собравшими Русскую землю, и в этом смысле все-таки выпавшие из полноты сакральных координат. Третьи — Рюрик, Синеус и Трувор, с появлением которых начинается общерусское княжение. Национальное пространство получает наконец свои контуры, но теперь неотмеченным (и в этом смысле пустующим) остается его центр: Рюрик сидит не в Киеве — в Новгороде. Только Олег объявляет Киев матерью городов русских — только при нем сакральная география воплощается во всей своей полноте. Не потому ли его, а не Рюриково княжение оказывается первым русским событием, вошедшим в сакральную хронологию, ведущую отсчет лет от Адама? («От Адама до потопа л т 2242; а от по-

¹ См. об этом наст. изд., с. 76–82.

² См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С. 178–194.

³ См.: *Нестор*. Русские летописи на древне-словенском языке, слыщенные, переведенные и объясненные А. Л. Шлецером. СПб., 1816. Ч. 2. С. 146–147.

топа до Аврама л т 1000 и 82; а от Аврама до исхоженья Моисева л ть 430; а от исхожения Моисева до Давида л т 600 и 1; а от Давида и от начала царства Соломона до пленья Иерусалимля л т 448; а от пленья до Олександра лет 318; а от Олександра до рождества Христова л т 333; а от Христова рождества до Коньстянтина л т 318; от Костянтина же до Михаила <...> л т 542. А от первого л та Михайлова до первого л та Олгова, рускаго князя, л т 29; а отъ первого л та Олгова <...> до первого л та Игорева...» — 17).

Если в образе Олега Вещего черты мифологического культурного героя проступают явственно, то идущие вслед за ним великие строители русской земли — Владимир и Ярослав — уже не будут обладать таким набором свойств. Любопытно в этой связи, что в сказках, где испытания жениха соответствуют Ольгиным (ладья, баня и пир¹), они имеют волшебного-магического характера, а в сказке «Слепой и безногий» (№ 519 по указателю Аарне — Томпсона), сюжетно соответствующей побывальщинам о женитьбе Владимира², испытания имеют характер богатырских состязаний, в которых герою следует проявить необыкновенную физическую — но не магическую — силу.

Качества Олега суть качества варяга, передаваемые Руси. Рюрик — варяжский князь. Игорь — князь русский. Между ними, в точке перехода и превращения стоит Олег. Оговорим, что «варяжский вопрос» интересует нас в данный момент не в реально-исторической плоскости, а как факт исторического самосознания, засвидетельствованный летописью. Летопись же утверждает: русью первоначально назывались варяги («от варягъ бо прозвашася Русью, а первое бша словене» — 23). Кроме руси к варягам отнесены норманы, шведы, англй, готланды... Очень важно, что когда Рюрик с братьями пришел к славянам, он взял с собою «всю русь» (18) — значит, *вся русь* стала Русью³.

¹ См. об этом наст. изд., с. 72–73.

² См.: Соколов Б. Эпические сказания о женитьбе князя Владимира... С. 70–75.

³ Ср. пояснение к этому месту: Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 340.

Выразительна последовательность, в какой рассказано об этой «ассимиляции». Сначала указан год — 852 — когда «нача ся прозываети Руска земля» (17) — он известен из летописания греческого, отметившего, что в этом году Русь приходила на Царьград. Затем под 862 годом рассказано о том, как пошли «за море къ варягомъ, к руси»; объяснено, что среди варягов есть русь, свие, анъ-гляне и т. д.; сказано, что взяв с собою всю русь, Рюрик, Синеус и Трувор с родами своими пришли к славянам. Под 866 годом сообщается, что русь пошла на Царьград — это поход варягов, Аскольда и Дира, осевших в Киеве, пока Рюрик княжил в Новгороде. В 882 году, на третий год после смерти Рюрика, Олег выступает в поход, следствием которого становится его княжение в Киеве. Олег произносит свою знаменательную фразу: «Се буди мати градомъ русьскимъ» (20). Сразу после этой фразы Олега подведена черта, окончательно определяющая новые отношения между варягами, славянами и русью — все они получают одно общее название: Русь («И б ша у него варязи и слов ни и прочи прозвашася русью» — 20). Так русь-варяги отдают свое имя «славянам и прочим», народу русскому, Земле Русской, концентрирующей-ся вокруг Киева. Сам же Олег отдает свое имя Ольге¹.

Магическая сила варягов явно и откровенно воплощена в Олеге — но в летописи содержатся и другие, не столь очевидные указания на нее.

В год 6532 (1024) Ярославу предстояло сразиться с братом его, Мстиславом, пошедшим на него с хазарами и касогами. Это был один из напряженнейших поворотных моментов ранней русской истории, когда решался вопрос о том, утвердится ли на киевском столе Ярослав Мудрый. Ярослав призвал на помощь варягов, которые явились под предводительством Якуна. Отличительный признак Якуна — золотая луда (вероятнее всего, это шитый золотом плащ²), бесславно брошенная им при бегстве с поля боя. Дважды упомянутая в данном фрагменте летописи, золотая луда становится чем-то вроде постоянного эпитета, при-

¹ См. об этом наст. изд., с. 78.

² См.: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 371.

ложимого к Якуну: в Киево-Печерский патерик этот герой падает как Якун, «иже отбеже от златяа луды»¹.

Контекст истории о варяге Якуне, явившемся из-за моря и за море обратно ушедшем, заставляет подозревать в золоте его луды хорошо известный устойчивый для фольклора признак выходцев из «тридевятого царства». Жест варяга, бросившего при поспешном бегстве свой дорогой наряд, конечно, может читаться как комическая деталь, отмеченная летописцем. Но он имеет и параллель в типовой сказочной ситуации, когда герой или сопровождающий его волшебный помощник (а Якун — именно «заморский» помощник Ярослава) бросает на дорогу, спасаясь бегством, расческу, косынку, полотенце или другой предмет, который становится препятствием для преследователя. Показательно, что на эпизоде с брошенным плащом битва кончается, а победивший и преследовавший Якуна Мстислав выступает инициатором мира и делит княжество по Днепру, предоставляя Киев Ярославу.

А. А. Шахматов заметил по поводу данного эпизода: «упоминание Якуна, носившего золотую луду, не делает рассказа об этой битве сказочным, ибо подробность о том, что на поле битвы была найдена оставленная бежавшим Якуном золотая луда, могла принадлежать показанию очевидца, участника сражения»². Занятый проблемой достоверности, ученый негативно высказался о сказочной природе рассказа. Однако само его замечание свидетельствует о том, что сказочный колорит повествования был для него явственно ощутим.

В известном смысле связан с варяжским сюжетом и второй (после Олега Вещего) исторический прототип былинного кудесника Вольха/Вольги — Всеслав Полоцкий, о котором Повесть временных лет говорит, что он родился от волхования, а «Слово о полку Игореве» — что он рыскает по ночам волком. В. Л. Комарович называет его «поздним двойником Олега, недаром слитым с ним в одно эпическое лицо былиной»³. Этот оборотень —

¹ Отмечено там же.

² Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 488.

³ Комарович В. Л. Культ Рода и Земли в княжеской среде XI—XIII вв. // Труды Отдела древнерусской литературы. М.; Л., 1960. Т. 16. С. 103.

правнук Рогнеды. А появление «на политическом горизонте Руси второй половины XI века столь архаической фигуры князя-кудесника» Д. С. Лихачев объясняет тем, что остатки язычества в Полоцком княжестве (то есть том самом, откуда некогда добыта варяжская невеста Владимира) были особенно сильны¹.

Итак, магическое и архаическое — вот начала, составляющие силу варягов. Эта сила Олега, которой добыта для Киева Ольга, перестав быть главенствующей, передается Ольге, передается Руси. Прежде чем сесть на киевский стол, Владимир должен подтвердить, согласно фольклорной логике, свою способность совладать с этой силой, добывая Рогнеду.

Симметрия греческого и варяжского сюжетов, подчеркнутая симметрией двух свадеб Владимира, имеет для летописи важный идеологический смысл. В круге мифологических представлений, связанных с варягами, оказывается подготовленной, генетически заложенной идея Третьего Рима: как Русью стали варяги, так Русью должны стать и греки². Если имя Олега передается Ольге, а имя варягов — Руси, то Ольге же дается и имя греческой Елены, а в продолжение этой линии имя греков — Рим, — взятое Византией у первого Рима, в будущем перейдет Руси.

Двусоставность сюжета имеет принципиальное значение. Она прослеживается как в общем течении летописного повествования, так и в судьбах двух главных героев, связанных с христианизацией Руси: Владимира и Ольги. В обоих случаях дело не сводится к обращению язычника (кровавые деяния Ольги-язычницы даже не подвергнуты порицанию). Вписанность в два сюжета означает наделенность обеими силами: архаичной, «варяжской» — и новой, «греческой» — причем обретение новой силы теснит, но не упраздняет актуальность обладания преж-

¹ См.: Лихачев Д. С. Народное поэтическое творчество времен расцвета древнерусского раннефеодального государства (X—XI вв.). С. 201.

² М. Б. Плюханова подчеркивает, что русская идея наследования Царьграду связана не с преемством погибшему царству, а с «мифопоэтической потребностью иметь Царьград живым и свободным, чтобы, овладев им, овладеть истинной царственностью и обрести государственно-историческое благополучие» (Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. С. 171—177).

ней. Не случайно вокняжению Ярослава Мудрого в Киеве тоже сопутствует фольклоризованный «варяжский» эпизод с Якуном.

Думается, что именно причастность Владимира двум сюжетам подчеркнута и неявной библейской параллелью, уподобляющей его апостолу Павлу. Речь идет о чудесном исцелении Владимира от временно постигшей его слепоты. Есть множество историй о чудесных прозрениях, но случившееся с Владимиром в точности повторяет лишь одну из них, и притом совершенно конкретную. Это происшествие с Павлом на пути в Дамаск. И Владимир, и Павел слепнут накануне крещения и исцеляются в самый момент крещения: Павел — по возложении на него руки крещающего его Анания (Деян. 9, 8–18), Владимир — по возложении руки епископа Корсунского. Павел, названный в Повести временных лет учителем Руси, выделяется среди всех апостолов двумя качествами, актуальными для летописца. Во-первых, он пришел к служению позднее других. Во-вторых, он более всех других причастен «ветхой» религии (важно не только то, что он деятельно участвовал в гонениях на христиан, но и то, что он был воспитан «у ног Гамалиила» (Деян. 18, 3), то есть получил наследие иудейской религиозной мудрости из авторитетнейшего источника).

Приведем еще один, быть может, выразительнейший пример. Он связан с рассказом о Печерском монастыре, помещенным в «Повести временных лет» под 1051 годом. В Кассиановской второй редакции Сказания о том, «что ради прозвася Печерский монастырь», говорится, что Антоний Печерский, приняв пострижение на Афоне, вернулся в Киев и поселился в найденной им у села Берестова пещере, «ю же б ша ископали варязи»¹. Таким образом, согласно этим преданиям, первой пещерой Печерского монастыря — главного киевского православного центра — была пещера варягов.

Экспонированный материал, разумеется, не исчерпывает сюжетики «Повести временных лет», но его достаточно, чтобы перейти к некоторым теоретическим выводам.

¹ Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 434.

Подводя итоги, мы обязаны возвратиться к тому кругу понятий, который был очерчен в начале статьи: «язык — речь — текст», «автор», «авторитет», «завершающая авторская активность», «диалог», «код», «сюжет».

Прежде всего поясним, почему предложенная здесь экспликация летописного сюжета опирается на фольклорный код, а не на фольклорное слово. Казалось бы, анализ по преимуществу строился на фольклорных фрагментах летописи, представляющих собой развернутое словесное повествование. Но взятые в таком качестве, эти фрагменты не собираются в общий сюжет, остаются разрозненными и самодовлеющими. Воедино их вяжет та постоянно присутствующая в сознании летописцев авторитетная система значений, которую мы и называем фольклорным кодом. Если вернуться к терминологии, восходящей к Соссюру, эта система значений принадлежит к области «языка», к виртуальной сфере. Реализуясь в фольклорных фрагментах, она оформляется в «речь», стремящуюся отождествить *logos* и *ontos*. Пафос речи — в том, чтобы утвердить: все было именно так, как она повествует. Однако фольклорный код формирует не только «речь», но и «текст». И именно на уровне «текста» начальная русская история собирается в единый сюжет.

Два замечательных исследователя летописей, Шлецер и Шахматов, никогда не занимавшиеся интересующей нас сейчас проблематикой, именно для нее дают богатейший материал. Когда Шлецер темпераментно негодует по поводу баек, несообразных исторической достоверности, а Шахматов с академической невозмутимостью отмечает позднейшие вставки, нарушающие связанное течение исходного повествования, каждый из них указывает на те самые точки летописи, где можно ожидать столкновения «текста» либо с бытием, либо с «речью».

Почти все фрагменты, использованные для экспликации сюжета, имеют такую природу: критический анализ вскрывает их расхождение с фактами, они квалифицируются как «вставки», иногда вторгаются прямо внутрь фразы исходного текста. Так,

по Шахматову, вставными являются описание водных путей, легенда о путешествии апостола Андрея, эпизод изгнания варягов, якобы предвещающего их «призвание». История варяжского происхождения Руси прочерчена с помощью ряда «поправок», радикально изменивших первоначальное содержание, согласно которому варяги, поселившись в Киеве, назвались русью. Характер вставки имеет рассказ о трех местах Ольги древлянам, а рассказ о четвертой мести был добавлен еще позднее, вклинившись внутрь фразы «И победиша Деревляны и възложиша на ня дань тяжьку», после слова «Деревляны». Рассказ о крещении Ольги первоначально содержал только духовные элементы. Под 980 годом (год вокняжения Владимира в Киеве) не было эпизода с Рогнедой. Легенда о крещении Владимира в Корсуни вставлена в рамки другого сказания — о крещении Владимира в Киеве. Рассказ Начального свода о Лиственской битве сводит киевский и новгородский источники, причем первому принадлежит сообщение о бегстве Ярослава и Якуна и о золотой луде¹.

Все эти изменения невозможно объяснить одним лишь стремлением летописцев охватить и согласовать между собой возможно более широкий круг источников. Источники не просто «учитываются» — в большинстве из перечисленных случаев вставки носят характер комментария к событиям, указывают на сущность случившегося. Но происходит это не через называние или описание сущности, а через согласование фактов со значениями, диктуемыми фольклорным кодом. Вот тут-то повествование может вступить в открытое противостояние факту — то есть вести себя как текст. И эти же самые моменты, как правило, служат узлами сюжетообразования.

Выступая «языком» сюжетосложения, фольклорный код оказывается системой значений, безусловно авторитетной для летописца. Однако авторитет этот не единственен. Надо полагать, что вообще все источники, которыми летописец позволял себе пользоваться, были авторитетны для него, но в большей

¹ См.: Шахматов А. А. Разыскания о древнейших русских летописных сводах. С. 3, 108–113, 249–251, 223–225, 295–315, 324–328, 338–340, 394.

или меньшей степени. Тут явно имелась своя иерархия — и «языком», на равных противостоящим фольклорному, был, конечно, язык священного слова.

Взаимодействие в летописи двух этих авторитетных языков породило реальность, не содержащуюся ни в одном из них. Эпизоды, непосредственно связанные с христианизацией Руси, оказались вовлеченными в сюжет, подчиненный фольклорному коду¹. А завершающая активность этого кода, позволившая ему подчинить себе сюжетосложение, не помешала ему оказаться кардинально переструктурированным: в отстроенном им сюжете, вразрез фольклорному канону, оказалось два «чужих мира», соответствующих двум сакральным источникам повествовательной инициативы.

Таким образом, два авторитета, два языка, действительно разобщенные, обособленные на уровне речи, встречаются на уровне текста, которому и принадлежит эксплицированный здесь (то есть переведенный в «речь») сюжет. Как видим, в рамках летописи авторитеты в высшей степени способны к диалогу и встрече, к событийно-значимому, сюжетному взаимодействию².

Этот диалог разворачивается не только внутри текста — варяжско-греческий сюжет с его завершающей симметричностью, уподобляющей судьбу греков судьбе «всей руси», пришедшей вместе с Рюриком, Синеусом и Трувором, находится в споре с мощной

¹ Этот факт не находится в противоречии с церковными нормативами. Ведущие мотивы «Корсунской легенды» имеют аналоги не только в фольклоре, но также и в житии Константина и Елены. «Владимир берет город <...>, вступает в брак с царевной, крестится, излечивается от болезни. Каждый из этих мотивов является условием другого и символическим тождеством любому другому. В житии Константина из всех перечисленных мотивов редуцирован только мотив брака» (Плюханова М. Б. Сюжеты и символы Московского царства. С. 120). Впрочем, именно он оказывается формообразующим в «Повести временных лет» — как и в соответствующих фольклорно-эпических моделях. Получается, что даже там, где летопись одновременно ориентируется и на церковную, и на фольклорную традицию, последняя получает доминантное значение в сюжетостроении.

² Как показывает С. С. Аверинцев, для нормативной культуры авторитет, осознанно пребывающий в состоянии спора, — явление не только не исключительное, но даже и неперменное (см.: Аверинцев С. С. Авторство и авторитет // Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994. С. 122).

политической тенденцией, согласно которой христианизация народов должна приводить их к государственной подчиненности Византии¹. Этот сюжет указывает, что у Руси, кроме греческой, есть особая «варяжская» сила, которая обеспечивает способность Руси добыть у греков царевну и, в канонически вытекающей из этого перспективе, — царство. Очень важно, что подобная перспектива намечена летописью и не в символическом, и не в буквальном, и не в дидактическом смысле. Она организована как столкновение завершающей активности текста с действительностью, как его обращенный к ней вызов.

Теперь, наконец, пора сказать об авторе этого текста истории.

Рассмотренный здесь сюжет охватывает не всю «Повесть временных лет», а лишь первую ее часть — вплоть до княжения Ярослава Мудрого, который умер в 1054 году. Затем повествование довольно резко меняет свою природу. Эпизоды становятся действительно дробными, их воссоединяет уже не сюжет, а общепублицистический пафос, направленный прежде всего против княжеских междоусобных распрей. Всякая открытая публицистика по природе своей является «речью»: она спорит с действительностью, располагаясь в одной плоскости с нею.

Можно было бы объяснить эту перемену изменением самого предмета повествования: все чаще князья ополчаются друг на друга, опасность от половцев выступает на первый план... Но и Владимир боролся за стол с Ярополком, собирался идти войной на сына своего Ярослава. Ярослав сражался со Святополком, с Мстиславом и т. д. Думается, что перемена связана не с предметом, а с автором.

Согласно концепции Д. С. Лихачева, в основе «Повести временных лет» лежит церковное сказание о первоначальном распространении христианства, созданное в 1040-е годы. Оно характеризуется единством темы, единством стиля и повествует о крещении и кончине Ольги, о первых мучениках-варягах, о крещении Руси (включая речь «философа» и похвалу Владимиру), о Борисе

¹ См. Д. С. Лихачев об антигреческой направленности «норманнской теории» печерских монахов: Повесть временных лет. Ч. 2. С. 113—115.

и Глебе. К нему же относится обширная похвала Ярославу Мудрому, помещенная впоследствии под 1037 годом. Это сказание не имело еще собственно летописной формы, то есть формы погодных записей. Она появилась в своде 1073 года, составленном сподвижником Антония и Феодосия Печерских Никоном (в этом пункте Д. С. Лихачев принимает гипотезу, выдвинутую А. А. Шахматовым). В так называемый свод Никона включены сказания о первых русских князьях-язычниках и целая серия фольклоризованных эпизодов. К 1093 году в Печерском монастыре сложился следующий свод, по традиции, восходящей к Шахматову, называемый Начальным. Около 1113 года на его основе составила первая редакция «Повести временных лет» с новым обширным введением и множеством других дополнений, принадлежащая, по всей вероятности, монаху Киево-Печерского монастыря Нестору. Вторая редакция 1116 года была выполнена игуменом Выдубецкого монастыря Сильвестром, третья, 1118 года, — старшим сыном Мономаха, Мстиславом¹.

В недавнее время версия Шахматова о Никоне-летописце была подвергнута критике. С точки зрения В. К. Зиборова, свод, датируемый обычно 1073 годом, был составлен в 1077 году Нестором, работавшим не в начале XII века, а значительно раньше. Никон же летописанием вообще никогда не занимался².

В любом случае завершение сюжетной части «Повести временных лет» хронологически совпадает с отрезком времени между возникновением Сказания о первоначальном распространении христианства и сводом 1070-х годов. И, коль скоро Сказание не содержало фольклорных мотивов, то именно автору данного свода принадлежит создание первого летописного «тек-

¹ См.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. С. 58–100, 145–172; Повесть временных лет. Ч. 2. С. 90–132. Как уже говорилось, разработанной Д. С. Лихачевым гипотезе противостоит альтернативная точка зрения А. Г. Кузьмина (см. выше, с. 88).

² См.: Зиборов В. К. О летописи Нестора: основной летописный свод в русском летописании XI в. СПб., 1995. Это же предположение (но с гораздо менее разработанной аргументацией) было высказано в кн.: Алешковский М. Х. Повесть временных лет: Судьба литературного произведения в Древней Руси. М., 1971. С. 71, 121, 39–40.

ста», в рамках которого осуществилось столкновение авторитетов. Однако уже под пером этого автора «текст» начинает переходить в «речь» — и именно с того момента, как его основой перестает быть церковное Сказание. Иными словами, «текст» существует постольку, поскольку он строится в диалоге.

Но является ли автор «текста» автором интересующего нас сюжета? Еще раз обратимся к сюжетостроительным вставным эпизодам. По реконструкции Шахматова, скорректированной Д. С. Лихачевым, Никон ввел в летопись: легенду о призвании варягов; возможно — рассказ о трех местах Ольги древлянам; фольклоризованный рассказ о сватовстве византийского императора; Корсунскую легенду. Не совсем ясно, кто поместил под 980 годом рассказ о Рогнеде. Д. С. Лихачев считает, что его источником были семейные предания Вышаты и Яна Вышатича, со слов Вышаты его мог записать Никон¹. Как видим, в этом перечне отсутствуют два важнейших момента: географическое описание, вводящее греко-варяжские координаты русского пространства, и легенда о варяжском происхождении имени «Русь». Именно эти два штриха окончательно оформляют сюжет, придают ему полнокровное звучание — и они были введены другим летописцем (по наиболее авторитетной версии — Нестором).

Если же допустить, что Нестор работал в 1070-х годах, а летописца Никона не существовало, то общая картина может быть представлена в двух вариантах. Либо все актуальные для нас вставки были сделаны одновременно — и тогда автор «текста» и автор сюжета оказываются одним лицом. Либо географическое описание и многочисленные вкрапления о варягах-руси были введены в летопись позже, чем другие сюжетостроительные эпизоды — и тогда сюжет оказывается в большей мере детищем того, кто их ввел, чем автора «текста». Решение данного вопроса требует дополнительного текстологического изучения.

Но, как бы ни решался этот, сам по себе чрезвычайно важный, вопрос, неизменным остается одно: сюжет иссякает там,

¹ См.: Лихачев Д. С. Русские летописи и их культурно-историческое значение. С. 100–114.

где кончается «текст». Вся последующая работа — Нестора или других авторов — над Начальным сводом, имея массу других достоинств, сюжетостроительной не является. Оказывается, что «текст», и только «текст», порождает летописный *сюжет истории* — «речь» же способна выстраиваться лишь в окрашенную публицистическим пафосом фабулу. Существенным показателем является то, что описанный здесь сюжет и помимо авторов Повести временных лет не прекращает своего развития. Так, важная сюжетная компонента, связанная с посреднической ролью Олега в женитьбе Игоря, появляется лишь в позднейших источниках. Спустя десятилетия и века «текст», созданный в 1070-е годы, продолжает служить основой сюжетного развития русской истории.

Впервые: Автор и текст: Сб. статей / Под ред. В. М. Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 1996.

О ПУШКИНЕ

КУЛЬТУРНЫЙ ГЕРОЙ НОВОГО ВРЕМЕНИ

Можно ли назвать культурным героем того, кто принадлежит Новому времени? Ведь классический культурный герой — это герой мифа. Мифология же является законной принадлежностью «традиционных» культур, ориентированных на воспроизведение канонического порядка вещей. Вновь и вновь актуализируясь в ритуалах, мифы служили этим культурам как мощный инструмент поддержания миропорядка. Представление о самом себе как о проявлении вечных законов космоса — вот что воплощал в мифах древний мир.

Иное дело культуры Нового времени, в которых традиции разрушены или поколеблены, космос осмыслен заново и сам взгляд на то, каким должен быть природный или социальный порядок, еще только вырабатывается или постоянно обновляется. Такие культуры не могут опереться на от века существующую мифологию — а между тем нуждаются в ней для собственного обустройства, для закрепления своих новых норм. Эта нужда чрезвычайно настоятельна, и удовлетворить ее может только рождение новых мифов. Европа Нового времени столкнулась с этой проблемой, как только стал рушиться средневековый порядок.

Геоцентризм — и гелиоцентризм, теоцентризм — и антропоцентризм, вера в бессмертие души — и неверие в него, вера в единого Бога, трансцендентного миру, — и пантеистическое верование в Бога, растворенного в природе. Эти и множество других оппозиций, заключающих в себе кардинально противо-

положные друг другу картины мира, — вот безумная система отсчета, в которую попадал человек того времени, когда средневековая и возрожденческая картины мира конкурировали на равных, взаимно опровергая друг друга. Средний человек, который не становился апологетом того или иного взгляда, а просто жил в мире и пытался в нем ориентироваться, остро нуждался в новой мифологии, не тождественной ни старой церковной схоластике, ни новым гуманистическим воззрениям.

И такой миф был создан Шекспиром. Им был создан мир близнецов, в котором все двоится и нуждается в различении, нуждается — но ежеминутно провоцирует к ложному отождествлению. Нераспознаваемые близнецы-братья, мужчины под видом женщин и женщины под видом мужчин, сон под видом смерти и смерть под видом сна, добродетель под видом порока и порок под видом добродетели, комедия под видом трагедии и трагедия под видом комедии, жизнь под видом театра и театр под видом жизни... Будь то комедийный сюжет «Сна в летнюю ночь» или трагический сюжет «Гамлета», задача различить двоящийся мир, опознать, что есть что и кто есть кто, остается главнейшей. Она составляет то центральное испытание, которое определяет сущность шекспировского мифа как мифа переходного времени. Но этот миф не знает счастливого исхода, когда неразличимый хаос умиротворяется, переходя в стабильный космос. Символический финал шекспировского мифа — Просперо, бросающий волшебный жезл в море, человек, отказывающийся от способности управлять природными и социальными стихиями.

Подобный финал можно считать в высшей степени знаменательным для мифа секуляризованной культуры. Ибо, единожды отложившись от церкви, европейская культура раз и навсегда отложилась от устойчивого миропорядка как такового. В противоречие с ним вступил самый пафос обновления, присущий ей с этих пор.

Но на каждом витке, в каждый следующий момент обновления культура оглядывалась назад, и потребность ее в мифологии становилась все более и более острой. Вступая в XIX столетие, Европа уже отчетливо сформулировала эту потребность: роман-

тизм вполне сознательно обратился к мифу, и изучая, и пропагандируя его. Следующий всплеск такого сознательного интереса произошел на следующем рубеже: Ф. Ницше, Р. Вагнер, З. Фрейд как бы заранее отвечали на запрос XX века.

Секуляризованная Россия в своей осознанной и неосознанной, сформулированной и несформулированной заинтересованности в мифе проходила те же этапы, что и Европа Нового времени. Церковный раскол спровоцировал мифотворчество протопопа Аввакума, главное напряжение воли которого заключалось в воссоединении распадающегося надвое мироздания, в скреплении единой скрепой сакрального, освященного преданием измерения бытия и другого его измерения — измерения бытового и профанного, неудержимо стремящегося обрести автономию¹. В XIX веке — мифотворчество Пушкина, Гоголя, Достоевского, на пороге XX века — мифотворчество символистов, затем — мифы тоталитарного государства...

Итак, интерес секуляризованной культуры к мифу налицо, но несомненно также и то, что сделать миф своим безусловным достоянием она так и не смогла. Не случайно о мифах Нового времени мы почти всегда говорим в некоем условном, порой даже — в переносном смысле.

Некоторые причины такого положения вещей здесь необходимо указать, предварительно оговорив, каков же тот не условный, не переносный, а более или менее строгий смысл, который вкладывается в понятие «миф».

«Мифом» мы будем называть реальность, обладающую следующими четырьмя качествами.

Первое. Миф воплощается *в слове*. (Греческое «*mythos*» означает слово, предание, сказание, речь.) Но словесное повествование составляет лишь один аспект бытования мифа. Это обстоятельство мы хотим особенно подчеркнуть, ибо начиная с «Поэтики» Аристотеля и кончая современным бытовым слово-

¹ См.: Герасимова Н. М. К предьстории реалистической символики: (Символ и метафора в «Житии» протопопа Аввакума) // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — начала XX века. Л., 1985. С. 121—135.

употреблением миф сплошь и рядом толкуется именно как словесная — и только словесная — реальность.

Второе. Миф воплощается *в материи и действии*. Это происходит благодаря исконному единству мифа и ритуала¹ — ритуал же есть действие, всегда охватывающее материальное бытие, разворачивающееся не только в сознании или в слове — но и в самой плоти мира². Миф поэтому не может быть измышлен или сочинен: он рождается через претерпевание.

Третье. Воплощаясь в слове, действии и материи, миф в то же время несводим к своим воплощениям: он только отчасти обнаруживает себя в них. Миф рождается из сокровенных и потаенных первооснов жизни. Незреченный и невоплощаемый, исток мифа относится к области того, что мы называем «*сакральным*», «*мистическим*». Это таинство жизни, это сокровенная мировая воля, которая лишь затем превращается в различение мира, логическое объяснение его и действие в нем.

Четвертое. Незреченная и сокровенная основа мифа, пройдя через слово, действие и материю, воплотившись в них, становится *моделью* мирового порядка — моделью, которая указывает пути и способы превращения хаоса в космос. Эту важнейшую прагматическую функцию мифа Е. М. Мелетинский определяет как функцию по регулированию и поддержанию определенного природного и социального порядка. В качестве модели часто выступают события мифологического прошлого³.

Итак, миф есть слово о мире; миф есть плоть мира; миф есть неизреченное и невоплощаемое начало мира; миф есть законодательная модель мира. Только все эти четыре качест-

¹ Глубочайшее единство мифа и ритуала, состоящее не в происхождении одного из другого, а в том, что миф постоянно актуализируется в ритуале, открыла функциональная школа этнологов. Попытки доказать приоритет мифа над ритуалом или ритуала над мифом ныне признаны наукой несостоятельными (см.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М., 1976. С 154).

² А. Ф. Лосев утверждает: «Миф не есть бытие идеальное, но — жизненно ощущаемая и творимая, вещественная реальность и телесная, до животности телесная действительность» (Лосев А. Ф. Диалектика мифа // Лосев А. Ф. Из ранних произведений. М., 1990. С. 400–401).

³ См.: Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 8, 171.

ва в их совокупности составляют то, что мы будем здесь называть мифом.

Вернемся теперь к вопросу о том, почему секуляризованная культура, так остро нуждаясь в мифе, всегда испытывала трудности, взаимодействуя с ним. Исчерпать здесь этот вопрос мы, разумеется, не сможем. Поэтому коснемся лишь тех причин, которые имеют прямое отношение к нашему предмету. Причины эти тесно связаны с вышеназванными качествами мифа.

Мифы «традиционных» культур рождены из сакрального источника, составляющего сердцевину культурного космоса. Антропоцентризм Нового времени поставил на центральное место не просто человека как такового, но человека как индивидуальность. Она-то и стала источником порождения новых мифов. Сакральная же сущность мифа — сущность явственно осознаваемая — провоцировала его творцов поддаться главнейшему искусству Нового времени — искусству самосакрализации. Недаром протопоп Аввакум сам написал свое Житие. Недаром Гоголь всем, кто пожелает приобрести его портрет, рекомендовал купить вместо него (а стало быть, в качестве эквивалента ему) гравюру с Рафаэлева «Преображения».

В тех же случаях, когда автор соблюдал дистанцию по отношению к творимому им или заново воплощаемому мифу (то есть избегал самосакрализации), его создание чаще всего обретало только одну — словесную — ипостась. Таковы, например, «Доктор Фаустус» или «Иосиф и его братья» Т. Манна, где миф остается в одной только плоскости словесного повествования, а значит, и не становится мифом в том полном смысле, о котором мы говорили.

В фундаментальное противоречие с культурным космосом Нового времени вступает и то качество мифа, которое было обозначено как его способность служить законодательной моделью мира. Установка на воспроизведение этой модели обеспечивала «традиционным» культурам принцип «вечного возвращения», благодаря которому каждое индивидуальное событие обретало свой сущностный смысл лишь в той степени, в которой оно отождествлялось с раз навсегда предзаданной мифом

универсалией¹. Этот принцип мифа противоречит главному принципу истории, как ее понимает Новое время: он противоречит принципу новизны, которая теперь придает основной сущностный смысл событию. Подлинная ценность события теперь заключается в том, что вследствие него в мире появляется нечто, чего никогда прежде в нем не было. Принцип истории как чистой, совершенной новости и принцип мифа как вечной универсалии — они оказываются полярно противоположны друг другу². Полярность эта, конечно, чрезвычайно затрудняет взаимодействие — однако не исключает его. Более того: ретроспективный взгляд на мифологическую реальность обнаруживает в ней некую особую точку, в которой тенденция мифа и тенденция истории могут пересечься между собой. В этой точке стоит тот, кого современная наука называет *культурным героем*.

Вчитаемся в характеристику архаического культурного героя, данную Е. М. Мелетинским: «Мифическая эпоха — это эпоха первопредметов и перводействий: первый огонь, первое копье, первый дом и т. п. <...> актам первотворения соответствуют в архаических мифологиях жившие и действовавшие в мифическое время герои, которых можно назвать первопредками-демиургами — культурными героями. <...> Первопредок-демиург — культурный герой, собственно, моделирует первобытную общину в целом, отождествляемую с „настоящими людьми“». Архаические мифы творения, «во-первых, повествуют о возникновении того, чего раньше не было <...> или что было недоступно для человека, и, во-вторых, особое внимание уделяется внесению упорядоченности в природную <...> и социальную <...> сферу, а также введению обрядов, долженствующих перманентно поддерживать установленный порядок. И вот эта самая упорядоченность специфически связана с деятельностью культурных героев. Иными

¹ См.: *Eliade M. Kosmos und Geschichte: Der Mythos der ewigen Wiederkehr*. Мюнхен, 1966. С. 34 и. а.

² Такая поляризация, разумеется, несколько абсолютизирует тенденции как мифа, так и истории: она берет их в их крайностях. (Коррективы к концепции «вечного возвращения» применительно к мифу см.: *Мелетинский Е. М. Поэтика мифа*. С. 154–155.) Но крайности в данном случае помогают более отчетливо различить явления.

словами, их специфика не сводится к добыванию культурных благ, культура включает в себя и общую упорядоченность, необходимую для нормальной жизни в равновесии с природным окружением. <...> постепенно „биография“ культурного героя сама приобретает парадигматический характер»¹.

Итак, культурный герой приносит в мир новость — и если эпоха допускает, чтобы новость случилась не однажды, не только в момент первотворения, значит, в ней есть место мифическому культурному герою, который может появиться даже тогда, когда «первые времена» уже миновали. Но совершение того, «чего раньше не было», — не единственное требование к культурному герою. Другое, не менее настоятельное, заключается в том, что принесенная им новость должна остаться в мире как норма. В соединении этих двух требований и находится точка пересечения мифа и истории.

Сказанное дает основания полагать, что с возможностью появления культурного героя связан главный шанс секуляризованной культуры на обретение мифа. И думается, что Пушкин реализовал этот шанс.

* * *

Представление о том, что Пушкин — «первый», по-школьному прочно закрепилось в нашем сознании. Он и «первый поэт» (то есть «лучший», «главный» поэт), и «создатель русского литературного языка», и «первый реалист»...² При ближайшем рассмотрении это первенство оказывается, конечно, весьма сомнительным: понятно, что поэтов нельзя классифицировать по табели о рангах, понятно, что новая языковая норма вообще не формируется единолично — равно как и новое литературное направление. Но все эти разоблачения почему-то все равно не

¹ Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. С. 173, 178, 199, 227.

² См. высказывание Андрея Битова об этом: Битов А., Габриадзе Р. Пушкин за границей: Фрагменты // Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1999. С. 311.

мешают где-то на уровне подсознания относиться к нему как к «первому». Вероятно, именно такое отношение заставило Гоголя сказать свою сакраментальную фразу: «Пушкин есть явление чрезвычайное и, может быть, единственное явление русского духа: это русский человек в его развитии, в каком он, может быть, явится через двести лет»¹. В сущности, Гоголь провозгласил здесь Пушкина нашим культурным предком, и об этом же говорил Достоевский, подхвативший гоголевские слова: «Пушкин как раз приходит в самом начале правильного самосознания нашего, едва лишь начавшегося и зародившегося в обществе нашем после целого столетия с петровской реформы, и появление его сильно способствует освещению темной дороги нашей новым направляющим светом. В этом-то смысле Пушкин есть пророчество и указание»². Достоевский уже вполне отчетливо указывает на Пушкина как на того, кто принес в русский мир новость, ставшую нормой, причем нормой для всей русской культуры, а не какого-то одного лишь, частного ее проявления (хотя бы даже и такого значительного, как литература).

Но почему же единодушное признание этой новости всеми, кто обращен лицом к Пушкину, до сих пор так и не помогло нам отчетливо сформулировать, в каком, собственно, отношении он был первым? А между тем ответ на этот вопрос несомненно приблизил бы нас к пониманию пушкинского мифа. И почему сам Пушкин не дал нам подсказки?

Среди тех, кто оставляет свое имя в мировой истории, встречаются «люди образа» и «люди пути». Можно, не прочтя ни строчки Байрона или Гете, иметь все же достаточно выразительное представление о них, ибо в европейской памяти запечатлелись образы «мятежного Байрона» и «олимпийца Гете». Оба они, конечно, проходили через разные жизненные и творческие этапы, но итоговой доминантой в сознании современников и потомков оказался не пройденный ими путь, а именно могучий об-

¹ Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1952. Т. 8. С. 50.

² Достоевский Ф. М. Пушкин // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. В 30 т. Л., 1984. Т. 26. С. 136–137.

раз каждого. И это не случайность: оба сознательно работали над созданием собственного образа. Показательно, что обиталище Гете в Веймаре (хочется сказать: резиденция Гете) так легко превратилось после его смерти в музей. Уже при жизни великого старца оно было «музейным пространством», в котором все предметы внешнего мира служили выражению внутреннего мира их хозяина. Ничего подобного нельзя сказать ни об одном пушкинском жилье. И Гете, и Байрон — оба они были мифотворцами, переиначившими в соответствии со своими культурными установками традиционные мифы. Святотатственно пытавшегося тайны творения и провалившегося за это в тартарары Фауста народной легенды Гете привел к спасению. Байрон оспорил библейский канон — и дерзкое богоборчество осталось в памяти как одна из главнейших черт личности мятежного лорда.

«Людьми образа» были и великие русские мифотворцы — протопоп Аввакум и Николай Васильевич Гоголь. При всей значимости для Аввакума христианской категории «пути», образ его остался в культурной памяти как константа, запечатленная его собственным автопортретом. И хотя в гоголевском творчестве отчетливо различимы этапы движения (классификация которых подсказана им же самим), смеющийся и плачущий Гоголь — это два лика единого образа российского Януса.

«Люди образа» сами создают миф о себе и сами этот миф предъявляют. Но заметим: и олимпийство, и богоборчество, и самоличное написание собственного жития, и по житийному канону формируемое подвижничество писателя — все это проявления той или иной ипостаси самосакрализации. И еще: стремление к исчерпывающей предъявленности тоже противоречит сущностной природе мифа¹. Ибо предъявленная часть мифа — это, пользуясь избитым сравнением, — только верхушка айсберга.

¹ Само по себе строительство образа обладает, конечно же, своей уникальной ценностью для культуры. Невольно возникающая здесь негативная оценка этого явления — лишь следствие того, что в нашем рассуждении оно рассматривается под определенным углом зрения, в контексте проблемы мифа.

Автобиографическая проза Пушкина скупа не только потому, что обстоятельства вынудили его уничтожить иные бумаги. Исчезнувшие рукописи тоже могут нести разную семантическую нагрузку. Сожжение второго тома «Мертвых душ» — жест колоссального значения, он вписан в текст жизни Гоголя. Сожженные же бумаги Пушкина составляют фигуру умолчания, в его жизненной и творческой позиции далеко не единственную: этот величайший мастер слова никогда не стремился воплотить в словесной субстанции всю полноту бытия¹ (в отличие от Аввакума, для которого слово, в соответствии с христианской традицией, было всем, или от Гоголя, чаявшего посредством слова преобразить жизнь, которую для этого «всю, сколько ни есть», надобно было уловить, замкнуть в слове). Кристаллическая ясность пушкинского слова существует в контексте свободного дыхания мира, неизреченного и словесной фиксации не подлежащего. Глубины духовных и творческих импульсов, по Пушкину, не надлежит «пересказывать», тем более — объяснять и комментировать. Для тех же, кто стремится соприкоснуться с ними, достаточно оставить иногда ключи, указывающие на те реальности, через взаимодействие которых высекаются сокровенные смыслы (скажем, дата «19 октября», поставленная под знаменитым письмом Чаадаеву и — одновременно — под «Капитанской дочкой»).

Не то у Гоголя. Начиная с «Ревизора», его тексты постоянно обрастали авторскими комментариями типа «Театрального разезда...» или «<Авторской исповеди>», в которых автор, чрезвычайно озабоченный проблемой «организации аудитории», настойчиво разъяснял природу и назначение своих творческих усилий. Не менее активным «самокомментированием», комментированием собственной жизни занимался и другой великий русский мифотворец — протопоп Аввакум. Пушкинское же мифотворчество оказывается как бы даже нарочито непредъявленным («Шиш потомству»²). Чего стоит один только факт неопубликованности «маленьких трагедий» как цикла. Вероятно, за этим стоит большая

¹ Об этом см. также наст. изд., с. 166–170, 437–444.

² Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 336. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

уверенность в том, что по подлинному востребованию потаенные связи выйдут на свет, ибо единожды совершенное уже не может исчезнуть.

И все же было бы неверно утверждать, что установка на создание своего образа была вообще чужда Пушкину. Именно ею ознаменован, например, начальный этап его пути, совпавший с периодом байронизма. Но он остался этапом, сполна пережитым — и преодоленным. А «ролевое поведение», присущее Пушкину в Петербурге и южной ссылке, вовлекало «образ поэта» в романтическую игру с различными, иногда противоречившими друг другу «образами личности». Само несовпадение этих образов носило принципиальный характер. Подчеркивалось, что «ум высокий можно скрыть / Безумной шалости под легким покрывалом» («К Каверину», 1817–1828 — I, 27).

Поэтому ретроспективный взгляд на Пушкина не уловит одного заданного им самим образа — он обнаружит kaleidoscope образов, сменяющих и оспаривающих друг друга.

Вот Пушкин — «шалун-поэт»¹, «беспутная голова»², «бешеный сорванец»³, «проматывающий» свой талант⁴, затевающий «всякий день дуэли; слава Богу, не смертоносные»⁵. Такой образ возникает в сознании современников не спонтанно: он формируется самим Пушкиным с изрядной нарочитостью. Родителям поэт объясняет: «Без шума никто не выходил из толпы»⁶, а приятелям рассказывает про себя «самые отчаянные анекдоты»⁷.

¹ Письмо А. Я. Булгакова К. Я. Булгакову от 12 июня 1825 г. — Русский архив 1901. № 6. С. 187.

² Письмо Н. М. Карамзина И. И. Дмитриеву от 19 апреля 1820 г. — Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. СПб., 1866. С. 287.

³ Письмо П. А. Вяземского В. А. Жуковскому от 25 апреля 1818 г. — Вяземский П. П. А. С. Пушкин. 1816–1825: По документам Остафьевского архива. СПб., 1880. С. 27.

⁴ Письмо К. Н. Батюшкова А. И. Тургеневу от 10 сентября 1818 г. — Батюшков К. Н. Соч. СПб., 1887. Т. 3. С. 534.

⁵ Письмо Е. А. Карамзиной П. А. Вяземскому от 23 марта 1820 г. — Старина и новизна. 1897. Кн. 1. С. 98 (подлинник по-французски).

⁶ Анненков П. В. А. С. Пушкин в Александровскую эпоху: 1799–1826. СПб., 1874. С. 85.

⁷ Записки, статьи, письма декабриста И. Д. Якушкина. М., 1951. С. 41.

С образом Пушкина-бретера соперничает образ Пушкина-Ловласа¹, вечно влюбляющегося героя переписки образованных барышень², и образ Пушкина-повесы, о похождениях которого на берегах Черного моря рассказываются легенды в детских и девичьих³.

Пушкин, предающийся «площадному вольнодумству»⁴, — и Пушкин, «отлично добрый господин», «обыкновенно приходящий в монастырь по воскресеньям», мирно попивающий наливку со святогорским игуменом Ионой, по словам которого, «он ни во что не мешается и живет, как красная девка»⁵.

А вот ни с чем не сравнимый, почти сказочный образ Пушкина на ярмарке: «...в ситцевой красной рубашке, опоясавши голу-бою ленточкою, с железною в руке тростию, с предлинными черными бакинбардами, которые более походят на бороду, так же с предлинными ногтями, с которыми он очищал шкорлупу в апельсинах и ел их с большим аппетитом, я думаю, около 1/2 дюж.»⁶. Другой вариант этого предания: «Видели его на ярманке в красной рубашке с косым воротом (обложенным золотым газом) и в таковых же портах. Перед ним и за ним были друзья его нищие. В правой и в левой руке держал он по апельсину и так сдавил их, что сок тек и по рубашке и по порткам. Капитан-исправник заметил ему, что это неприлично для благородного человека. Вместо того чтобы послушать умных речей г. капитана-исправника, он (такой разбойник!) стал еще смеяться над ним»⁷.

¹ См. об этом: *Строганов М. В.* «Вампиром именован...» // *Легенды и мифы о Пушкине.* С. 168—173.

² См.: *Модзалевский Б. Л.* Пушкин, Дельвиг и их петербургские друзья в письмах С. М. Дельвиг // *Модзалевский Б. Л.* Пушкин. [Л.], 1929. С. 150—152.

³ См.: *Вяземский П. П.* А. С. Пушкин. 1826—1837: По документам Остафьевского архива и личным воспоминаниям. СПб., 1880. С. 8.

⁴ Письмо А. И. Тургенева к В. А. Жуковскому от 12 ноября 1818 г. — *Пушкин.* Письма. М.; Л., 1926. Т. 1. С. 191.

⁵ *Шилов А. К* биографии Пушкина: («Секретное расследование 1826 г. о «поступках известного стихотворца Пушкина, подозреваемого в возбуждении крестьян к вольности») // *Былое.* 1918. № 2 (30). С. 75—76.

⁶ Запись в дневнике торговца И. И. Лапина около 29 мая 1825 г. — *Софийский Л. И.* Город Опочка и его уезд в прошлом и настоящем. Псков, 1912. С. 203.

⁷ Письмо А. Е. Измайлова П. Л. Яковлеву от 11 сентября 1825 г. — *Литературное наследство.* М., 1952. Т. 58. С. 50.

Этот ярмарочный Пушкин весьма далек от господина поэта, беседующего на петербургской набережной с мосье Онегиным. Тут — «панталоны, фрак, жилет — / Всех этих слов по-русски нет» (VI, 16). Впрочем, Пушкин рядился и по-молдавански — в Кишиневе, и по-гречески — в Одессе.

Без числа примеряются литературные маски: изгнанник Байрон и изгнанник Овидий, заточенный Андре Шенье... К собственному автопортрету прилаживается то облик Вольтера, то Робеспьера, то Наполеона, то Данте. Пушкин-монах и Пушкин-арап, Пушкин-старик и Пушкин-женщина, Пушкин-юродивый и даже Пушкин-конь — такова феерия автозарисовок¹.

Примеры можно множить, но, как видим, они никак не дают единого монументального образа, пригодного для запечатления на скрижалях истории. Ибо Пушкин не был человеком образа — он был человеком пути. Пушкинский миф не формировался как образ самого себя: он осуществлялся и складывался как результат пути, а этот результат, этот итог всегда, до последней смертной минуты, оставался открытым. Здесь не было запланированности и преднамеренности, сложившееся целое не было известно наперед.

Это еще раз подтверждает родственность пушкинского мифа мифу классическому. Такой миф не только оплачен бытием: бытием оплачен и миф-образ. Но образ легко отлучаем от бытия, он потому так хорошо усваивается и запоминается, что имеет самостоятельное значение. Миф пушкинского типа можно реконструировать, пересказать на тот или иной лад — но это будет лишь сколок, лишь версия. Потому что этот миф тождествен пройденному пути, он тождествен тому фрагменту бытия, в котором осуществился, он неотлучаем от него (вспомним второе из названных нами четырех качеств мифа).

Путь, пройденный Пушкиным, не воспроизводит никакой универсалии: он создает ее. И в этом смысле Пушкин является для новой русской истории классическим *культурным героем*.

¹ См.: Эфрос А. Автопортреты Пушкина. М., 1945. С. 102, 134, 94, 90, 92, 81–84; Фомичев С. А. Графика Пушкина. СПб., 1993. С. 3–20.

Универсалия эта была обнаружена Н. В. Беляком, и мы позволим себе изложить здесь некоторые положения его доклада, посвященного данной теме¹. Выявленные им этапы пушкинского пути не есть этапы его творчества самого по себе или самой по себе его жизни. В них явлено то нераздельное единство жизни и творчества, к которому всегда стремились русские писатели.

Итак, вот эти этапы. Первый — детство, период дотворческий, предтворческий. Второй — период поэзии, он продолжается до 1825 года, когда совершен третий принципиальный шаг: создание «Бориса Годунова», выход к драматургии. 1830 год — следующий рубеж: написаны «Повести Белкина», освоена область прозы. В 1833 году «Историей Пугачева» открывается поприще Пушкина-историка. Выход «Современника» в 1836 году знаменует начало общественной деятельности Пушкина-журналиста. Последний, седьмой этап, как и первый, лежит за пределами собственно творчества: он связан с событиями дуэльной истории 1836–1837 годов, когда Пушкин становится культурным героем в прямом смысле этого слова.

Дитя — поэт — драматург — прозаик — историк — общественный деятель — культурный герой².

¹ Прочитан на праздновании Лицейской годовщины в доме Г. Р. Державина в Петербурге в 1989 г.

² Это движение строилось, разумеется, не как чистый переход от чего-то одного к чему-то другому — оно шло не через отрешение, а через приумножение. На рубежах, в переходных точках творческого пути (1825, 1830, 1833 и 1836 гг.), почти каждый раз создаются произведения особой природы: они содержат либо рефлексию жанров, доминировавших на прежних этапах, либо переосмысление их, возникновение нового качества. В год создания «Бориса Годунова» появляется «Граф Нулин» — поэма совершенно иной поэтики, чем все предыдущие. Следующий шаг реформирования поэмы («Домик в Коломне») осуществляется в 1830 г., в Болдино, где пишутся «Повести Белкина». Этот переход к прозе сопровождается и выведением драматургии на новый уровень: параллельно с «Повестями Белкина» идет работа над «маленькими трагедиями». Болдинская осень 1830 г. вообще становится самым классическим переходом (почти в том смысле, в каком фольклористы говорят о переходных обрядах, — с поправкой на то, что в данном случае речь идет о представителе «верхней» культуры, порвавшей с фольклорным каноном в его органичной традиционной форме). Этот переход осуществляется накануне вступления в брак и ввиду смертельной угрозы повсеместно распространяющейся холеры. Он ознаменован окончанием «Евгения Онегина», пережитым как конец знакомого

Так выглядит путь, пройденный Пушкиным, и мы постараемся показать, что по отношению к секуляризованной культуре этот путь действительно является универсалией.

В работе «История и будущее теократии», имеющей знаменательный подзаголовок «Исследование всемирно-исторического пути к истинной жизни», Владимир Соловьев указал на три верховные власти, оформлением которых завершилось развитие иудейской теократии: это власть первосвященника, царя и пророка. По Соловьеву, с наступлением христианской эры эти три власти соединяются во Христе, но затем, с развитием христианской культуры, они вновь разделяются: «Каким образом и на каком основании обособилась в христианстве власть священников, обладающих по преимуществу ключами *прошедшего*, — усвоителей совершенной жертвы, хранителей закона Божия, свидетелей предания, оракулов „света и непорочности“; как затем привзошла в Церковь власть христианских *царей*, обладающих преимущественно ключами *настоящего*, долженствующих деятельно проводить христианские начала в действительную жизнь народов; как, наконец, появились особые ревнители совершенной жизни, абсолютного идеала — *пророки*, обладатели ключами *будущего*, сначала в образе святых подвижников, а потом и в других формах, — обо всем этом мы будем говорить во втором томе этого сочинения — в истории новозаветной»¹. Однако второй том так и не был написан, и триада, выстроенная Соловьевым, подверглась дальнейшему культурологическому осмыслению уже помимо него. Вяч. Иванов указал

и надежного пути (см. стихотворение «Труд», написанное по завершении «Онегина», — не случайно на него оказались ориентированы впоследствии стихи Жуковского на смерть Пушкина). В 1833 г. — новая трансформация жанров: эволюция поэмы увенчивается «Медным всадником», пушкинская проза обретает новое звучание в «Пиковой даме», драматический жанр входит во взаимодействие с эпическим — и создается «Анжелло». Нет нужды пояснять, что все три произведения теснейше связаны с размышлениями Пушкина-историка. Лишь 1836 г. не дает такой чистой картины. Но и он является годом завершения «Капитанской дочки» — т. е. оформления опять-таки нового типа прозы, а также годом создания Каменноостровского цикла, в котором происходит уже не жанровая, а смысловая переоценка важнейших ориентиров творческого пути.

¹ Соловьев В. С. Собр. соч. СПб, 1903. Т 4. С. 582.

на соборное взаимодействие сфер священства, державства и пророчества, связанное с взаимодействием мира и хора, пророческой общины, оркестры¹. Несколько переинтерпретируя предложенное Ивановым понимание оркестры, можно увидеть в ней особую, четвертую, власть: *народ*. И если продолжить предложенную Соловьевым соотнесенность с прошлым, настоящим и будущим, то эта четвертая власть окажется обладающей «ключами всегдашнего» — особой консервативной силой, охраняющей норму как то, что должно быть всегда.

Соловьев указывал, что в *теократическом* государстве иерархически верховное место принадлежало пророку. Триада, следовательно, выглядела следующим образом:



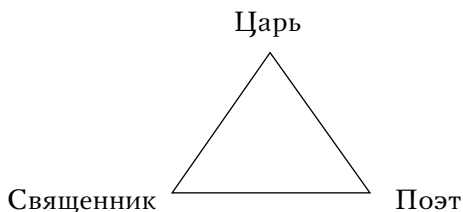
Эта иерархия менялась по мере удаления государства от теократической идеи. Понятно, что с наступлением секуляризованной эпохи она имела уже принципиально иной вид. Изменилось не только иерархическое соотношение, но и сущность самих позиций.

В 1985 году А. М. Панченко был сделан доклад «Царь — Священник — Поэт», в котором осмыслялось значение этой триады в русских условиях². В досекуляризованной Руси, трактующей идею Третьего Рима прежде всего в теократическом смысле, на вершине государственной власти стоит не одна, а две фигуры: царь и патриарх (= первосвященник). Процесс секуляризации однозначно вытесняет священническую власть

¹ См.: Иванов Вяч. Из области современных настроений. 1. Апокалиптики и общественность // Весы. 1905. № 6. С. 35—39.

² Прочитан на заседании Ученого совета ИРЛИ АН СССР (Пушкинский Дом).

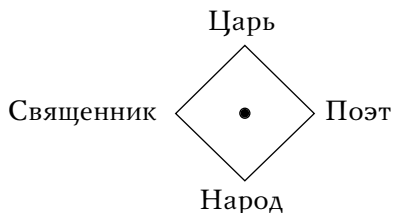
на второстепенное место. В пушкинскую эпоху оформляется другая содержательная трансформация: культурный архетип пророка берет на себя поэт. Теперь триада выглядит так:



В культурной иерархии поэт начинает играть роль, которую некогда исполнял пророк, а позже первосвященник. По отношению к царю поэт, таким образом, оказывается и его «парой», и его «конкурентом».

Если к этим трем ключевым позициям добавить четвертую, подсказанную построением Вяч. Иванова, получится символическая культурологическая схема, охватывающая все ведущие силы секуляризованной русской реальности, — схема, в которой будет виден и ее общеевропейский, общехристианский генезис. Царь здесь будет обозначать фигуру, определяющую норматив государственной, политической, общественной жизни в ее настоящем; поэт — фигуру художника (в широком смысле слова), создающего то, чего раньше не было, ориентированного на новизну, т. е. на настоящее и будущее; священник — фигуру, ориентированную на настоящее через прошлое, охраняющую традицию и память; народ — всех тех, ради кого и с помощью кого осуществляются направляющие и регламентирующие функции трех первых фигур.

Изобразим эту схему графически:



Как видим, здесь возможно еще одно, центральное, место, о значении которого будет сказано чуть позже.

Жизненный (он же творческий) путь Пушкина является универсалией потому, что он проходит через все эти ключевые позиции.

Детство — это период, когда он еще слит с общим, простым, непосредственным и в этом смысле народным бытием.

Как поэт он вступает в ту самую позицию, о которой говорил А. М. Панченко.

Как драматург он полностью реализует «протеическое» начало, с помощью которого воплощаются все четыре «столпа» русской жизни¹, — и в этом отношении оказывается в центральной позиции, в которой «фокусируются» все остальные.

Как прозаик Пушкин уже в новом качестве возвращается к позиции «народного» бытия: его «Повести Белкина», написанные «в паре» с «маленькими трагедиями», в противовес последним отстаивают (и отстраивают) эпическое пространство с заданными в нем нормами простого общежития.

Как историк Пушкин выполняет функцию, генетически восходящую к священству (вспомним Пимена).

Как журналист и общественный деятель он оказывается в прямой конкуренции с царем (отношения с которым в этот период не случайно обостряются до чрезвычайности, и отнюдь не по частным причинам), ибо берет на себя функции формирования общественного сознания и общественной жизни.

И наконец, дуэльная история, прямое действие не по первому яростному импульсу, но продуманное и выверенное, осуществленное с полной ответственностью за каждый шаг². Волею су-

¹ Царь, священник, поэт, народ. Кстати, Самозванец не случайно говорит о себе как о человеке, которому «знаком голос музы» (правда, латинской), и истолковывает роль поэта именно в обозначенном здесь смысле: «Я верую в пророчества пиитов. / Нет, не вотще в их пламенной груди / Кипит восторг: благословится подвиг, / Его ж они прославили заране!» (VII, 54). Как видим, тут подчеркнут императив будущего. (Не случайно и то, что муза, знакомая Самозванцу, — «латинская». Русь времен Смуты еще не пережила секуляризации, и поэт в ней еще не встал на место пророка.)

² Эта выверенность каждого шага (вызов — отказ от дуэли — новый вызов) превосходно показана в книге С. Л. Абрамович «Пушкин в 1836 году. Предыстория последней дуэли» (Л., 1989).

деб это финал жизни, итог пути, по завершении которого Пушкин снова оказывается на позиции, обозначенной в нашей схеме как центральная, но теперь это позиция культурного героя.

Пора подытожить сказанное и попытаться определить, в каком, собственно, смысле можно говорить о Пушкине как о культурном герое.

Мистический смысл подсказывается мыслью того же Владимира Соловьева: «Триединый способ богочеловеческого соединения, заложенный в первого Адама и вполне раскрывшийся во втором (то есть во Христе. — М. В.), заключает в себе начало трех властей, образующих в своем неслиянном и нераздельном соединении истинную теократию»¹. Но этот смысл говорит не о порождении мифа — он свидетельствует лишь о том самом воспроизведении универсалии, о котором было сказано выше. Мы не найдем в нем перекрестья мифа и истории, которое явилось бы ответом на запрос Нового времени. Этот смысл может канонизировать Пушкина, но отнюдь не объяснить, почему он — «первый». Ибо следование Христу — норма православной жизни, а не ее новость.

Поищем поэтому ответа, лежащего в иной плоскости: в плоскости исторической.

Процесс секуляризации в России начался с раскола и завершился петровскими реформами. Надвое раскололась тогда не только Церковь: раскололся сам русский культурный космос.

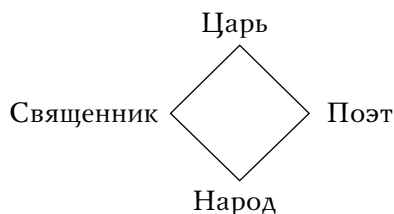
Никон провел свою реформу, когда в России только что победил теократический и соборный принцип, отстаиваемый боголюбцами, ратовавшими за воцерковление всей полноты русской жизни. Реформа, поставившая под сомнение церковный обряд, вырывала важнейшее звено из единой связи, осуществлявшей сквозную включенность жизни в канон. Ускользая из-под канона, бытие неизбежно теряет свою целостность². Единжды пренебрегший соборной волей, Никон уже через несколько лет лишился того места в государственной иерархии, которое

¹ Соловьев В. С. История и будущее теократии. С. 534.

² Об этом см. также наст. изд., с. 30–32.

обеспечивал ему теократический принцип при вступлении на патриарший престол. А еще полвека спустя не только патриаршество оказалось упраздненным, но и сама русская соборность — не в административном, а в духовном ее смысле — стала утопией, ибо культура утратила единую скрепу, сама разделилась на «верхнюю» и «нижнюю», «церковную» и «светскую». И этот раскол культуры превзошел по своим последствиям послуживший ему основанием раскол церкви.

«Верхняя» и «нижняя», «церковная» и «светская» культура — каждая из них тяготеет к одному из полюсов, обозначенных на нашей символической схеме:



Каждая из позиций теперь обособилась, единой нормы не стало.

Единой скрепой своего жизненного сюжета, единой скрепой своего жизненного пути Пушкин воссоединил их заново — но уже в совершенно новом качестве. Пушкинский путь возвращает русской культуре утраченное единство, но возвращает не в результате движения вспять, а через фундаментальную историческую инверсию. Вот суть этой инверсии. В десекуляризованной Руси личность (любая личность, будь то простолюдин или царь, священник или мирянин) обымается началом родовым и соборным, существует *внутри него*. В результате секуляризации личность отпадает от родового и соборного, противопоставляя ему индивидуалистическую тенденцию. Пушкинский путь указывает, что личность, прошедшая через искус индивидуализма, способна восстановить родовый и соборный принцип — но теперь уже *внутри себя*. И если теократия обеспечивала единство культуры через церковность (и церковную соборность), а следовательно, че-

рез священство, то отныне ответственность за «исправление путей» русской жизни берет на себя литература, словесность, ибо личностью, прокладывающей путь к новой соборности, становится поэт. Именно после Пушкина возникает центральная идея классической русской литературы: идея мессианского назначения писательства.

Впрочем, эта идея в знакомом нам выражении, казалось бы, восходит отнюдь не к Пушкину, а к Гоголю. Это он с чисто религиозным пафосом провозгласил идею возделывания действительности, это он настоятельно говорил о «раздробленности» русской жизни, которую необходимо привести к единству. Заметим, что, боготворя и превознося Пушкина, Гоголь именно в этой сфере подчеркивал свой собственный приоритет, специально настаивая, что «Пушкин дан был миру на то, чтобы доказать собою, что такое сам поэт, и ничего больше». «Все сочинения его — полный арсенал орудий поэта. Ступай туда, выбери себе всяк по руке любое и выходи с ним на битву; но сам поэт на битву с ним не вышел». «...нельзя служить и самому искусству, — как ни прекрасно это служение, — не уразумев его цели высшей и не определив себе, зачем дано нам искусство; нельзя повторять Пушкина»¹. Что это было? Лукавство? Попытка присвоить себе чужие свершения? То самое, знаменитое: «...однажды Гоголь переоделся Пушкиным»? Думается, что нет.

Здесь мы сталкиваемся с двумя способами свершений. Один (условно говоря, «гоголевский») состоит в том, что нечто совершается *для того-то и для того-то*. Так, «Ревизор», «Мертвые души» и «Переписка с друзьями» создавались, дабы облагородить и облагообразить, более того — преобразить русскую жизнь (в чем и не преуспели). Слово действительно служит здесь тем «орудием», с которым писатель выходит на битву с реальностью, оказываясь тем самым ее оппонентом, вставая в позицию визави с нею. Говоря языком научных описаний, писатель становится в позицию субъекта, воздействующего на объект. При этом

¹ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 381, 382, 407.

и с самого себя он спрашивает по полной мере, вменяя себе в обязанность подвиг нравственного самосовершенствования, не осуществив который, он не будет достоин своей задачи, не сможет справиться с нею.

Другой способ («пушкинский») состоит в том, что нечто совершается, *чтобы оно было*. (Вспомним: «Цель поэзии — поэзия» (XIII, 167); «Ты понял жизни цель <...> / Для жизни ты живешь» (III, 217).) И, как ни парадоксально, именно этот второй способ является реальной работой по космоустройству — работой, подобной той, что осуществляет классический миф, никогда не имеющий экстенсивной, вонне лежащей цели, но работающий с тем, что он имманентно содержит в себе. Пушкин не возделывает действительность, ему предлежащую, — он строит ее самим собой. В этом случае нравственного соответствия личности масштабу ее задачи оказывается мало: писатель не указывает путь — он сам первым проходит его и добывает нечто, что остается отныне в наследие для всех. Это жертвенный путь личного претерпевания, когда преобразование действительности должно произойти не в эстетической сфере слова (гоголевский способ), а через собственный личный опыт, позволяющий и полностью отождествиться с фрагментом мира, подлежащим преобразению, и в то же время дистанцироваться от него. Здесь воспроизводится уже не текратический, а архаический архетип поэта, который «является создателем нового способа существования. Он — автор „основного“ мифа, и его герой-жертва и герой-победитель, субъект и объект текста, жертвующий (жрец) и жертвуемый (жертва), вина и ее искупление, одним словом — Творец и тварь (эта принципиальная амбивалентность, предполагающая возможность наличия двух противоположных позиций (автора и зрителя), с которых поэт описывает мир...»)»¹.

¹ Топоров В. Н. Первобытные представления о мире (глава «Царь-первосвященник, поэт. „Основной“ миф») // Очерки истории естествонаучных знаний в древности. М., 1982. С. 23. Существенно, что описанный здесь принцип реализуется в поэтике Пушкина. Но это отдельная тема, а сейчас отметим лишь, что он предопределяет, в частности, и природу пушкинского автобиографизма. Так, в акте создания «маленьких трагедий», например, сам автор проходит путем трагического героя,

Притча о блудном сыне не случайно близка была Пушкину. Но эпоха не давала надежды на возвращение в отчий дом, ибо дом этот был уже пуст¹. Детище секуляризованной культуры, искусившийся всеми ее искушениями, Пушкин ее же и возвращает к утраченному ею канону (герой-жертва и герой-победитель).

Именно этот путь в его полноте и универсальности мы и называем пушкинским мифом, в котором все четыре качества мифа наличествуют несомненным образом. Это миф, на всех этапах своего формирования засвидетельствованный в слове (прежде всего в художественных текстах, но также и в письмах, воспоминаниях и т. п.), но к словесному выражению не сводящийся, ибо он обеспечен и оплачен реальной жизнью, плотью и кровью. Это миф не сконструированный, не нарочно сочиненный, ибо он не был заранее предрешен, и хотя каждый этап свершений осуществлялся в полном соответствии с устремлениями сознания и воли, весь путь в целом, судьба в целом связаны с тем таинственным истоком личности, с той сокровенной мировой волей, участие которой в жизни Пушкина безоговорочно признается всеми. И, наконец, нормативная природа этого мифа тоже несомненна: он предопределил особый статус классической русской литературы XIX века.

что и позволяет ему осуществить выход из трагического пространства в эпическое пространство простой народной нормы, реализованное в «Повестях Белкина», т. е. совершить не что иное, как переход из одной позиции, обозначенной на нашей символической схеме, в другую (подробнее см. наст. изд., с. 190–192; 202–203, 233–236).

Это качество пушкинского автобиографизма иногда забавным образом отражается в народном сознании, приписывающем автору содеянное его героями и строго судящем его за это. Так, в 1983 г. в окрестностях Михайловского был записан рассказ старухи, явно наслышанной о сюжете «Русалки»: «Пушкина глядеть приехали? А что в ём хорошего, в вашем Пушкине? Я вам вот что, девки, скажу: повесить его мало! Привязать за ноги, за руки к осинам, да отпустить — вот как с им надо! Вот вы, девки, не знаете, а стояла тут раньше мельница, и жил мельник, и была у него дочка-красавица. А Пушкин-то ваш, как приехал сюда — ну за ей бегать. Бегал, бегал... Обрюхатил девку да и бросил. А она со сраму-то взяла да утопилась — там, в озере. Вот как оно было...» (запись Г. Е. Потаповой).

¹ Так в «Станционном смотрителе» (где евангельская параллель специально подчеркнута: в домике Самсона Вырина висят лубочные картинки с изображением истории блудного сына) дитя возвращается к отцу, но уже — поздно. Та же ситуация повторяется и в «<Сценах из рыцарских времен>».

Однако если мы более строго отнесемся к последнему пункту, он снова вернет нас к вопросу о «пушкинском» и «гоголевском» направлении. Понятно, что в глубинном и сущностном смысле без Пушкина не состоялся бы Гоголь, который и сам это прекрасно осознавал. Но пушкинский миф (как это всегда и бывает с мифом) был принципиально трансформирован (не будем говорить: искажен) гоголевской идеей, которой, собственно, и последовала русская литература в своем дальнейшем движении.

Таким образом, перед нами встает еще одна проблема: проблема неунаследованности пушкинского мифа.

* * *

Что остается в истории от образа и что остается от пути? От образа — образ. Он как бы заранее «упакован», ибо создается с учетом воспринимающего его сознания современников и потомков. От пути...

Подобно тому как открыты финалы «маленьких трагедий» и момент катарсиса вынесен за пределы звучащего текста, открыт и вопрос о конечном результате самого жизненного пути, пройденного Пушкиным. Ответ на этот вопрос должен быть дан не идущим — он должен прийти из мира. Именно в этой кардинальнейшей точке как раз и исключается всяческое самокомментирование.

Пожалуй, бахтинские категории «диалога» и «полифонии» в первую очередь должны были бы быть применены не к Достоевскому, а к Пушкину. Не только благодаря таким его созданиям, как «Медный всадник», включающий в себя целую стихию «чужих голосов», но прежде всего потому, что само предъявление содеянного предоставлено «другому» или «другим», которым, в отличие от Гоголя, Пушкин ничего не предписывал, а, напротив того, оставил полную, подлинную свободу.

Свобода же, как известно, — дар, которым мы хуже всего умеем пользоваться.

Впервые: Легенды и мифы о Пушкине. СПб., 1994.

ПОСВЯЩЕНИЕ «АНДРЕЯ ШЕНЬЕ»

(Миф жертвы и пророчества)

«Пророчество Андрея Шенье» — озаглавив подобным образом одну из статей, вошедших в «Записки комментатора», В. Э. Вацу-ро указал на тот смысловой контур пушкинской элегии, который неизменно ускользал от всеобщего внимания. Казалось бы, о предсказании Шенье говорил почти всякий, кто занимался анализом стихотворения. Произносилось и слово «пророчество» — как синоним предсказания. Однако культурные контексты, соотносимые с каждым из двух синонимов, не совпадают.

Шенье — поэт. «Пророчества пиитов» — эта знаменательная формула едва ли случайно возникла у Пушкина в том же 1825 году¹, когда был написан «Андрей Шенье». В следующем, 1826 году, был создан «Пророк», и представление о поэте-пророке (но, разумеется, не о поэте-предсказателе) оказалось навсегда закрепленным. Менее очевидным осталось то, что обретение пророческого дара Пушкин связывал с осуществлением определенного сюжета, описанного в «Андрее Шенье».

Сюжет «Андрея Шенье» сформирован двумя слагаемыми. Пророчество — одно из них. Другое — жертва.

«A<ndré> Ch<épiér> погиб жертвою Фр<анцузской> револ<юции>», — писал Пушкин в заметке, возможно, предназначавшейся к тому, чтобы стать одним из примечаний

¹ Она звучит в «Борисе Годунове» из уст Самозванца см.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 7. С. 54. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

к элегии (XI, 35). Чистая, невинная жертва — такова была историческая репутация Шенье. Его первую биографию, написанную Латушем и послужившую Пушкину основным источником сведений, венчают слова: «une victime sans tache <незапятнанная жертва. — фр.>»¹. И. И. Козлов, познакомившись с элегией, просил сообщить Пушкину: «...брату Шенье, после, когда поднята была голова Андрея, подали безыменную записку: „Каин! где брат твой Авель?“» (XIII, 236). Предание, пришедшее на память Козлову, носило тенденциозный характер: М.-Ж. Шенье, судя по всему, неповинен был в смерти брата². Нас оно интересует в другом отношении: как свидетельство ассоциирования Андре Шенье с Авелем, непорочной жертвой.

Репутация эта существенна для элегии Пушкина. Однако концепция жертвы в ней принципиально иная. Смысл пушкинской переинтерпретации уясняется не только через сопоставление «Андрея Шенье» с очерком Латуша — еще в большей мере он становится очевиден при сравнении элегии с тем литературным образцом, на который она ориентирована.

«Композиционная структура „Андрея Шенье“ — элегия об „умирающем поэте“: экспозиция, элегический монолог, развязка, в которой есть даже характерная деталь: угасающая лампада (ср. в *Route mourant* Мильвуа и Ламартина)»³. В русской поэзии 1810–1820 годов тема «умирающего поэта» и ее вариации («умирающий христианин», «бедный поэт») представлены обширной элегической традицией, вершинным произведением которой явился «Умирающий Тасс» Батюшкова⁴. Он-то и стал ближайшим образцом для «Андрея Шенье»⁵. Композиция пушкинской элегии — точный слепок с этого образца, не только по

¹ *Latouche H. de. Sur la vie et les œuvres d'André Chénier // Œuvres complètes d'André de Chénier. Paris, 1819. P. XXIII.*

² См.: Вацуфо В. Э. Комментарии // Французская элегия XVIII—XIX веков в переводах поэтов пушкинской поры. М., 1989. С. 671–672.

³ Вацуфо В. Э. Французская элегия XVIII—XIX веков и русская лирика пушкинской поры // Там же. С. 39–40.

⁴ См.: Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры. «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 213–225.

⁵ См.: Сандомирская В. Б. «Андрей Шенье» // Стихотворения Пушкина 1820–1830-х годов. Л., 1974. С. 18–21.

вторяющий общие контуры жанровой разновидности (экспозиция — монолог — развязка), но полностью воспроизводящий построение элегии Батюшкова. В начале — тот же эпитафия, взятый из творчества героя элегии; предсмертный монолог, как и у Батюшкова, в середине прерван авторской речью; те же примечания, содержащие исторический комментарий, — в конце. Кроме ведущей темы (смерть поэта) совпадают даже такие подробности ее разработки, как предсмертное общение с другом (заочное в «Умирающем Тассе», реальное в «Андрее Шенье»), в обоих случаях подробно описанное в примечаниях.

Это композиционное тождество тем более выразительно, что элегия Батюшкова не нравилась Пушкину: «Тасс дышал любовью и всеми страстями, — писал он на полях «Опытов в стихах и прозе», — а здесь, кроме славобудия и добродушия <...> ничего не видно. Это умирающий В<асилий> Л<ьвович> — а не Торквато» (XII, 283). Вполне очевидно, что точное следование образцу в данном случае содержало полемическое задание. На фоне архитектурного подобия текстов их расхождения становились особо маркированными. Принципиальных расхождений несколько.

Во-первых, авторская речь Пушкина (как стихотворная, так и прозаическая в примечаниях) гораздо более лаконична и контрастирует с риторической щедростью монолога. В силу этого монолог становится драматизированным фрагментом, противопоставленным эпической речи. У Батюшкова нет этого противопоставления, его элегия построена на едином дыхании поэтического повествования. Во-вторых, переосмыслена тема поэта-жертвы, одна из ведущих в «Умирающем Тассе». В-третьих, введен эпизод пророчества, отсутствующий у Батюшкова и не подкрепленный фактами биографии Шенье. В-четвертых, введено посвящение и связанное с ним вступление.

Как увидим, все отличия сопряжены между собой. Остановимся на первых трех: их анализ поможет понять внутренний смысл посвящения.

Монолог Шенье драматизирован не только с помощью стилистических средств — он целиком и полностью построен как перипетия. Шенье последовательно переходит от счастья к несчастью:

энтузиастическое переживание идеалов свободы — содрогание перед ужасами террора; воспоминания о радостях «горацианской» жизни — оплакивание утраты. Его душевные движения подобны колебаниям маятника — но поначалу это лишь смена настроений. Затем происходит душевный срыв: уныние, отчаяние, отречение от пройденного пути. До этого мгновения Шенье типологически сходствует с батюшковским Тассом; он такой же безвинный страдалец, жертва людской злобы и обстоятельств¹, герой претерпевающий. «Мирный поэт», «певец любви», Шенье не совершал выбора, бросаясь в пучину исторических катаклизмов, скорее он оказался вовлеченным в нее — собственными надеждами, всеобщим воодушевлением, обстоятельствами, которые, меняясь вне зависимости от его воли, теперь его губят. В подобном чисто страдательном качестве герой Батюшкова (как и Шенье, каким нарисовал его Латуш) пребывает до конца. Для пушкинского героя это качество не константно: оно приводит его к глубочайшему духовному кризису — залогам преодоления судьбы. В предсмертный час Шенье отрекается от своего жребия — чтобы принять его на новых основаниях. Только теперь, накануне казни, он совершает свой выбор — впервые избирает свою судьбу, уже зная, что это судьба жертвы. Не в силах изменить обстоятельства внешние, он кардинально меняет их внутреннюю природу, осуществляет акт индивидуальной свободы, подтверждает личную, теперь уже не невольную готовность к предстоящему. Такое приятие жребия равносильно перемене его.

И перемена происходит: герою открывается дар пророчества — высший дар поэта. В последних словах батюшковского Тасса звучат смирение и надежда. Пушкинский Шенье, пройдя *другой* жертвенный путь, умирает, пророчествуя.

¹ «Еще Л. Н. Майков показал, что первоначальный замысел элегии <Батюшкова. — М. В.> восходит к посланию „К Тассу“, где намечились общие контуры концепции характера — „жертвы любви и зависти“; это соответствовало тому представлению о биографии Тассо, которое начало утверждаться в Европе и России в начале XIX в.» (Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры... С. 226).

Эти отличия «Андрея Шенье» от «Умиряющего Тасса» должны были бросаться в глаза: они переосмыслили целую элегическую традицию, для которой мотивы «пассивного страдания» и последних скорбных слов умирающего были типовыми¹.

Ситуации последнего слова Пушкин придавал значение не только в элегическом контексте. Он явно видел в ней содержание, достойное исторической памяти. Показательна перекличка «Андрея Шенье» с заметкой 1829 года, в которой Пушкин рекомендовал читателям «Литературной газеты» мемуары французского палача Сансона: «Мученики, злодеи, герои — и царственный страдалец, и убийца его, и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон <...>: мы их увидим опять в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают опять перед нами, произнося каждая свое последнее слово...» (XI, 94–95). Людовик XVI, Робеспьер, Шарлотта Корде — это вереница героев «Андрея Шенье». В черновом варианте ряд был еще более полным: «Мученики, убийцы, мятежники, герои и царственный страдалец и убийца его и Шарлотта Корде и поэт» (XI, 367). Шенье здесь не назван по имени. Царственный страдалец, убийца его и поэт — эти культурно-исторические ампула оказываются более весомыми, чем имена, более уникальными, чем имена, и в то же время более обобщенными. Эта фраза черновика свидетельствует, что фигура Шенье с его последним словом обрела для Пушкина символический смысл, стала синонимичной фигуре поэта как такового. Причиной тому могла стать только созданная в «Андрее Шенье» легенда о жертвенном пути поэта и о дарованной ему на этом пути способности к пророчеству.

В августе 1830 года умирал Василий Львович Пушкин. Племянник проявил несколько даже суетную заботу о том, чтобы последние слова дяди-поэта вошли в его биографическую легенду. «Бедный дядя Василий! — писал Пушкин Плетневу 9 сентября 1830 года, — знаешь ли его последние слова? приезжаю к нему, нахожу его в забытии, очнувшись, он узнал меня, погоревал,

¹ См. об этих мотивах: Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры... С. 205.

потом помолчал: *как скучны статьи Катенина!* и более ни слова. Каково? Вот что значит умереть честным воином, на щите, *le cri de guerre a la bouche!* <с боевым кличем на устах. — *фр.*>» (XIV, 112). В записной книжке Вяземского, где тоже передан этот эпизод, отмечена еще одна деталь: «Пушкин говорит, что он при этих словах и вышел из комнаты, чтобы дать дяде умереть исторически»¹.

«Умиравший Василий Львович, а не Торквато...» Когда делались записи на полях «Опытов...», в точности неизвестно. По мнению В. Л. Комаровича, — после 20 августа 1830 года, так как «психологически едва ли допустимо, чтоб Пушкин стал сравнивать героя Батюшкова с „умирающим Васильем Львовичем“ до того, как последний действительно умер»². По мнению В. Б. Сандомирской, «сразу же после смерти В. Л. Пушкина подобная шутка, легкомысленная и озорная, была бы еще более невозможна <...> для Пушкина было важно не то, что он „умирающий“, а то, что он — „Василий Львович“, т. е. определенный тип характера, противоположный Тассо»³. Опираясь на сумму чрезвычайно весомых, но все же не абсолютно решающих аргументов, В. Б. Сандомирская датирует пушкинские пометы 1821—1824 годами⁴. Отметим еще один, также не решающий, аргумент в пользу датировки, предложенной В. Л. Комаровичем: после 20 августа 1830 года ассоциация с Василием Львовичем возникла бы не только по линии общего соположения характеров двух умирающих поэтов — импульсом к ней в это время могла стать именно ситуация «последнего слова». И если Тасс, с точки зрения Пушкина, низведен Батюшковым до масштаба Василия Львовича, то сам Василий Львович в пушкинском анекдоте возводится на хоть и скромный, но — пьедестал. Его последнее *mot* — это мини-пророчество, содержащее, как и в «Андрее Шенье», приговор (на сей раз лите-

¹ Вяземский П. А. Из «Записных книжек» // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 1. С. 161.

² Комарович В. Л. Пометы Пушкина в «Опытах» Батюшкова // Литературное наследство. М., 1934. Т. 16—18. С. 894.

³ Сандомирская В. Б. К вопросу о датировке помет Пушкина во второй части «Опытов» Батюшкова // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 21—22.

⁴ См.: Там же. С. 16—35.

ратурный, призванный внести свою лепту в формирование репутации Катенина).

Итак, трансформируя поэтику и сюжет «Умирающего Тасса», Пушкин ввел в свою элегию драматическую перипетию, которая изменяет природу страстного пути поэта. Батюшковскому Тассу, жертве людей и обстоятельств, в которых проявляется «надличная воля „железной судьбы“»¹, он противопоставил личную волю Шенье, его готовность к приятию жертвенного жребия — готовность, приведшую поэта к обретению пророческого дара. Таков сюжетный смысл трех главных отличий «Андрея Шенье» от «Умирающего Тасса». Четвертое связано с посвящением.

Причины, по которым «Андрей Шенье» посвящен Н. Н. Раевскому-младшему, подробно рассматривались в исследовательской литературе: с Раевским Пушкин делил свои впечатления о Шенье в 1820 году, в пору своего первого увлечения французским поэтом; в 1825 году в переписке с Раевским обсуждал важнейшие предметы творчества². Думается, была еще одна причина.

Раевскому посвящен не только «Андрей Шенье», но также «Кавказский пленник» и в черновом замысле — «Бахчисарайский фонтан». В посвящении «Кавказского пленника» читаем:

Мы в жизни розно шли: в объятиях покоя
Едва, едва расцвел и вслед отца-героя
В поля кровавые, под тучи вражьих стрел,
Младенец избранный, ты гордо полетел.
Отечество тебя ласкало с умилением,
Как жертву милую, как верный цвет надежд
Я рано скорбь узнал, постигнут был гоненьем;
Я жертва клеветы и мстительных невежд..

(IV, 92)

Здесь описаны те самые два типа жертвы, на различении которых построен «Андрей Шенье». Жертва людей и обстоятельств — и героическая, избранная, «милая» жертва.

¹ Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры... С. 230.

² См.: Эйдельман Н. Я. Пушкин и декабристы. М., 1979. С. 306–327.

Говоря о Раевском и в юношеские, и в зрелые годы, Пушкин неизменно помнит о его легендарном подвиге. Этой памятью окрашены и дружеские, бытовые отношения.

Раевский, *молоденец* прежний,
А там уже *отважный* сын,
И Пушкин, школьник неприлежный
Парнасских девственных богинь,
К тебе, Жуковский, заезжали...

(II, 108)

В этой стихотворной записке 1819 года, стоящей на грани литературы и быта, обыгран канонизированный «Певцом во стане русских воинов» героический эпизод. Отсутствие его в «Некрологии генерала от кавалерии Н. Н. Раевского» (старшего) вызовет в 1829 году досаду Пушкина, которую он сочтет необходимым выразить печатно: «С удивлением заметили мы непонятное упущение со стороны неизвестного некролога: он не упомянул о двух отроках, приведенных отцом на поля сражений в кровавом 1812-м году!.. Отечество того не забыло» (XI, 84)¹.

В «Кавказском пленнике» Пушкин дал наиболее полную поэтическую формулу, запечатлевшую образ Раевского (не случайно заметка о некрологии фразеологически варьирует ее). Ключевое слово в этой формуле — «жертва». Ключевым оно было и в закрепленных легендой словах Раевского-отца: «Вперед, ребята, за веру и за Отечество! я и дети мои, коих приношу в жертву, откроем вам путь!»² У Пушкина характеристика Раевского-сына как жертвы впрямую больше не повторится — но прежде чем она станет внутренней мотивировкой посвящения «Андрея Шенье», она возникнет еще раз — в качестве косвенной ассоциации.

¹ Как известно, в записной книжке Батюшкова «Чужое: мое сокровище!» содержится рассказ Н. Н. Раевского-старшего, опровергавшего подлинность этого события. Аналогичный рассказ мог слышать и его зять М. Ф. Орлов («неизвестный некролог»), и Пушкин. Тем выразительнее желание Пушкина, чтобы высокая легендарная версия закрепилась в истории.

² Русский вестник. 1812. № 10. С. 79. Неоднократно повторявшаяся, эта формула была и в памяти самого Раевского-старшего, говорившего Батюшкову: «Про меня сказали, что я под Дашковкой принес на жертву детей моих» (Батюшков К. Н. Соч. М., 1989. Т. 2. С. 37).

В конце 1824 года (то есть незадолго до «Андрея Шенье») Пушкин написал Дельвигу письмо, предназначенное для публикации в «Северных цветах». В 1830 году оно было перепечатано в качестве приложения в третьем издании «Бахчисарайского фонтана». Письмо представляет собой очерк путешествия по Крыму, совершенного некогда Пушкиным вместе с Раевскими, из которых упомянут только один — Н. Н. В центре очерка — стихотворение «К чему холодные сомненья?..», отстаивающее правду еще одного предания — о таврическом храме Дианы, где служила Ифигения — тоже жертвенное дитя «отца-героя», избегшее смертной доли. И очерк, и помещенные в нем стихи писались, конечно, не ради сближения двух этих образов — но Пушкин хорошо знал цену «случайных сближений».

Раевский, разумеется, не поэт. Но вот фраза, возникшая в черновике заметки о некрологии: «Дети Н. Н. Раевского <старшего. — М. В.> внуки Ломоносова» (XI, 357). Вероятнее всего, тут простая констатация генеалогического факта. Но подобным фактам Пушкин часто придавал сюжетостроительный, мифологизированный смысл. Не поэт, но из рода поэта, прославивший жертвенным подвигом этот род — было бы безусловной натяжкой однозначно приписать такое значение данной фразе. Однако и полностью исключить его не позволяют контексты, в которых живет у Пушкина имя Раевского.

Продвинемся еще дальше в область гадательного.

Два жребия означены в посвящении «Кавказского пленника»: высокий удел Раевского и — «тассовская» доля Пушкина, описанная с помощью формулы, восходящей к типовым элегическим контекстам. Формула, конечно, условна — но лишь в известной мере.

Вы помните: текла за ратью рать,
Со старшими мы братьями прощались
И в сень наук с досадой возвращались,
Завидуя тому, кто умирать
Шел мимо нас...

(III, 432)

Раевский не принадлежал к поколению старших братьев. Он был двумя годами моложе Пушкина, но когда состоялось их знакомство, Пушкин все еще был школьником, а Раевский — гусаром, героем. Это изначальное различие оставалось актуальным и позже, когда лицейская пора осталась позади: именно оно зафиксировано в шуточной форме запиской к Жуковскому 1819 года.

В «гусарских» стихах Пушкина, написанных в Лицее («Слеза», «Усы» и др.) ощутим дух соревнования. Они построены на размежевании культурных ролей: «гусар» и «поэт». Пусть мальчик, пусть школьник — но поэт. Между тем в строках, обращенных к Раевскому, никакой соревновательности нет. Есть лишь неоднократная констатация разности судеб, повторяющееся сравнение — в пользу Раевского. Есть признание его славы, которую Отечество не забудет.

...В «Путешествии в Арзрум во время похода 1829 года» имя Раевского встречается среди множества других имен старых и новых знакомых. Паскевич, Вольховский, М. Пущин, Семичев, Басов, Остен-Сакен, Н. Н. Муравьев, Симонич, Анреп, Юзефович — обстоятельства похода сталкивают Пушкина то с тем, то с другим. Упоминания о Раевском так же лаконичны, как и о любом из них. И тем не менее Раевский — центральное лицо в этом ряду лиц. Не с точки зрения военной истории, а в контексте того, что происходит с Пушкиным.

«В Тифлисе надеялся я найти Р<аевского>, но узнав, что полк его уже выступил в поход, я решился просить у графа Паскевича позволения приехать в армию» (VIII, 457). «Я с нетерпением ожидал разрешения моей участи. Наконец получил записку от Р<аевского>. Он писал мне, чтобы я спешил к Карсу, потому что через несколько дней войско должно было идти далее. Я выехал на другой же день» (VIII, 459). На театр военных действий Пушкин следует за Раевским, к Раевскому. Вот наконец добирается он до лагеря: «...я взъехал на отлогое возвышение и вдруг увидел наш лагерь, расположенный на берегу Карс-чая; через несколько минут я был уже в палатке Р<аевского>» (VIII, 465). Смена планов в этой фразе, завершающей

вторую главу (то есть стоящей в сильной позиции), имеет особую выразительность: лагерь дан в отдаленной перспективе, а затем сразу в самом средоточии его — и этим средоточием оказывается палатка Раевского. Поведение Пушкина на войне определено другой фразой: «Я почитал себя прикомандированным к Нижегородскому полку» (VIII, 473) — Нижегородским драгунским полком командовал Раевский. С Раевским же Пушкин входит, по завоевании города, в Арзрум — то есть достигает цели всего «путешествия», какой она обозначена в заглавии.

Собственно, мы и без анализа текста, из документальных свидетельств знаем, что Пушкин жил во время похода в одной палатке с Раевским, что «от него не отставал и при битвах с неприятелем»¹. Но в данном случае важен не один только голый факт. Важно, что в «Путешествии в Арзрум», единственном обстоятельном автобиографическом произведении Пушкина (в котором о чем-то, весьма существенном, он умолчал, а что-то придумал) с неуклонной последовательностью проведена легкая пунктирная линия, очерчивающая связанный с Раевским автобиографический сюжет. Резюмировать его можно так: небольшой эпизод выпавшей на долю Пушкина военной судьбы он разделил с Раевским и не преминул засвидетельствовать это в литературном слове.

То не был сюжет 1829 года. То был сквозной жизненный сюжет: двух разных жребиев, однажды совпавших, соединившихся, причастившихся друг другу. И здесь мы сталкиваемся не только с историей отношений Пушкина с одним из его друзей — здесь обнаруживает себя пушкинская поэтика судьбы. Прикосновение к ней заставляет вновь обратиться к тексту «Андрея Шенье».

Давно известно, что, создавая образ Шенье, Пушкин импровизационно использовал образы и фразеологию, стилистику и поэтику его од и гимнов, элегий и ямбов. Что насыщенное реминисценциями из Шенье, стихотворение не в меньшей мере насыщено пушкинскими автореминисценциями. Это не только

¹ Гангелов А. С. Воспоминания декабриста. М., 1888. С. 188.

элегические, эпикурейские, гораццианские мотивы, характерные для лирики Пушкина. Политические мотивы элегии тоже одновременно восходят и к Шенье, и к Пушкину. «Ты звал на них, ты славил Немезиду; / Ты пел Маратовым жрецам / Кинжал и деву-Эвмениду!» (II, 401) — отсылая к оде Шенье «A Marie-Anne-Charlotte Corday», эти строки с не меньшей очевидностью являются отсылкой к пушкинскому «Кинжалу». Вся политическая тематика элегии целиком и полностью вписывается в контекст пушкинской политической лирики. Упования и разочарования Шенье в равной мере описывают путь, пройденный Пушкиным от оды «Вольность» к политическому пессимизму, запечатленному стихотворением «Свободы сеятель пустынный...». Вместе с тем «Андрей Шенье» содержит новую оду Свободе, где вновь звучит пафос «Вольности», уже скорректированный трагическими открытиями 1820-х годов — и таким образом, преодоление мировоззренческого кризиса является актом, одновременно совершаемым и героем стихотворения, и его автором. Автобиографическую проекцию, несомненно, имела для Пушкина и судьба Шенье: ссыльный поэт писал о поэте в темнице¹.

Совокупность этих обстоятельств вызвала разноречивые толкования. Является ли героем элегии историческое лицо, или фигура Шенье — лишь условный образ, аллегория, иносказание, за коими скрывается сам автор? Последняя версия была со всей решительностью заявлена Б. В. Томашевским².

Между тем само выдвижение подобной альтернативы едва ли является правомерным. Ибо в пушкинской элегии вообще наличествует не два, а три прототипа, и они отнюдь не находятся в конкурентных отношениях между собой. Да, здесь описана судьба Шенье и, с не меньшей очевидностью — судьба Пушкина. Но, кроме того, сюжет жертвы и пророчества в «Андрее Ше-

¹ См., напр.: Гроссман Л. От Пушкина до Блока. Л., 1926. С. 15–51; Томашевский Б. Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 185–189; Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л., 1962. С. 179–189; Сандомирская В. Б. «Андрей Шенье». С. 22–27.

² См.: Томашевский Б. В. Пушкин. М., 1990. Т. 2. С. 320–327.

нь» описывает еще и третью, в другом смысле прототипическую реальность, а именно *путь поэта*, эталон, парадигму этого пути. И она становится сферой, в которой возможно сложение судеб двух разных поэтов, единение двух художественных миров. Точно так же арзрумский эпизод соединения двух «розных» жребиев оказался возможен лишь благодаря тому, что первое звено данного сюжета, связанное с различием и противопоставлением двух типов жертвы, было формульно зафиксировано в «Кавказском пленнике» и получило собственное эталонное значение в «Андрее Шенье». Речь, таким образом, идет не о непосредственном узнании себя в другом или другого в себе — причастность, прикосновенность друг другу обеспечена наличием (или созданием) совершенно особой реальности, которую мы обозначили здесь как эталонный сюжет.

Такого рода сюжет обладает у Пушкина определенным набором обязательных качеств.

Он укоренен в реальной биографии, в реально прожитом, пройденном и совершенном. Иными словами — он оплачен жизнью. Но он допускает домысливание (как домыслены главные сюжетные звенья в «Андрее Шенье»). Это не значит, что он может возникнуть из чистой фантазии. Если воспользоваться гегелевским различием действительности и реальности, то пушкинский домысел в таком сюжете можно определить как прозрение в реально случившемся высоких и подлинных черт действительности, как обнаружение в биографии черт судьбы, неких ключевых моментов, имеющих сакрализованный, мифологический статус (как пророчество или жертва).

Важно, однако, что сюжет затем вовсе не сводится к мифологическому архетипу (каким, например, мог бы стать для «Андрея Шенье» миф об Орфее, о пророчествующей голове Орфея, ставшего жертвой растерзавших его менад). Не происходит ни абстрагирования от индивидуального, ни движения от него к общему. Напротив того: неповторимые черты личных биографий бережно сохраняются, но в их состав вводятся кристаллы других, уже ставших эталонными и мифологическими биографическими легенд. Назовем те, что имеют потенциальную связь с «Андреем Шенье».

Как показал В. Э. Вацуро, пророчество Шенье, вероятнее всего, ориентировано на легенду о Жаке Моле, магистре ордена тамплиеров, сожженном на костре в 1314 году и перед смертью предсказавшем близкий конец виновникам своей гибели, папе и королю. В начале XIX века легенда была актуализирована трагедией Ф.-Ж.-М. Ренуара «Тамплиеры», поддававшейся в ореоле событий французской революции политически-аллюзионному прочтению. Образ Моле явно имел резонанс в русском культурном сознании: Денис Давыдов говорил о себе, что в пылу всесокрушительных событий Наполеонова века он пел, «как на костре тамплиер Моле, объятый пламенем»¹.

Легенда о тамплиерах очевидным образом соотносилась с масонским контекстом, в котором мотив жертвы звучал как особо маркированный. Так на дальнем контекстном фоне «Андрея Шенье» возникает миф о Хираме.

Другой несомненно известный Пушкину источник, где говорится о казни тамплиеров, — «Письма русского путешественника». Описанный в элегии духовный кризис Шенье, возможно, имеет здесь свое соответствие: Карамзин сообщает, что Моле под пытками отрекся было от своей веры, но в последнее мгновение укрепился душой и провозгласил ее с новой силой. Минута слабости, предвещающая готовность принять мученический венец — эпизод вовсе не проходной. Он восходит к Евангелию, к молению о чаше в Гефсиманском саду.

Авель, Орфей, Ифигения, Христос, Хирам, Моле — за всеми этими именами стоит миф жертвы (иногда — пророчествующей). Но не единый, не общий миф, а каждый раз разворачивающийся в неповторимый, уникальный сюжет. Каждый из них вполне автономен, не может служить ни символическим, ни знаковым выражением другого. Такую же автономию получает и судьба Шенье. Пушкин по отношению к нему совершает нечто большее, чем сочинение биографической легенды с эпизодом пророчества. Он придает истории казненного поэта статус мифа — соотносимого с мифами о других жертвах, но абсолютно самостоятельного, вы-

¹ Вацуро В. Э. Пророчество Андрея Шенье // Вацуро В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 84–91.

растающего из собственной исторической и жизненной конкретности и имеющего собственное эталонное значение, отныне причастное и к судьбе Пушкина.

Эталонность и автономность — два главных признака подобного рода сюжета. Не воспроизводящий готовых образцов, он строится на глубинном корреспондировании с ними, причащается к ним — и остается свободным от них.

Мы назвали здесь несколько мифов, то прямо, то косвенно ассоциирующихся с сюжетом «Андрея Шенья». Не будем настаивать на том, что Пушкин сознательно учитывал именно их, и только их. Важно другое: архетипический по своей природе, сюжет «Андрея Шенья» соотносим не с одним, а с несколькими архетипами. Приобщаясь через них к вечности, он в то же время не может быть поглощен никакой универсалией в силу самой множественности универсалий, их нетождественности друг другу. Соприкасаясь с ними то в той, то в другой точке, избирая то один, то другой ориентир, новый, рождающийся сюжет свободен в своем движении. Когда, воплотившись, он сам становится эталоном, другие истории — те, которым еще предстоит возникнуть, — тоже найдут в нем свою опору. Но это тоже произойдет лишь в какой-то из их ключевых точек, принадлежащей к новому множеству вечных ориентиров, к новому сюжету. Приведем пример.

Шенья пушкинского мифа меняет свою судьбу, обретает высокую долю, перестав быть невольной жертвой, совершив личный выбор жертвенного пути. Именно так поведет себя пушкинский Моцарт: обреченный стать жертвой отравителя, он сам, по своей воле, руководствуясь собственным, а не извне навязанным категорическим императивом, испивает чашу судьбы, меняя как свою участь, так и участь Сальери¹. Так поведет

¹ Подобное прочтение сюжета возможно, разумеется, лишь в том случае, если принимается предложенная Н. В. Беляком версия открытого отравления Моцарта (см. о ней: Чумаков Ю. Н. Рема́рка и сюжет: (К истолкованию «Моцарта и Сальери») // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 282–296; Беляк Н. В., Виролайнен М. Н. «Моцарт и Сальери»: структура и сюжет // Пушкин. Исследования и материалы. СПб., 1995. Т. 15. С. 109–121; см. также наст. изд., с. 469–472). Версия тайного отравления Моцарта делает его жертвой второго типа — пассивной жертвой человеческой зависти.

себя в дуэльной истории Пушкин. Жертва интриги, он предпримет все от него зависящее, чтобы не стать игрушкой в руках противника, чтобы подчинить внутренний ход событий собственной, а не извне навязанной воле¹. Во всех трех случаях финал остается тем же, а смысл произошедшего меняется кардинально. В целом же моцартовский и пушкинский сюжеты, конечно, не повторяют ни друг друга, ни сюжет «Андрея Шенье».

Не следует забывать, что Шенье и Моцарт — не персонажи. Это реально жившие, еще совсем недавно жившие люди, художники, корпоративно близкие Пушкину. Именно потому в данном случае литературный текст и текст жизни могут быть поставлены рядом. «Андрей Шенье», так же как «Моцарт и Сальери», построен на взаимопереходе этих текстов, который точнее всего можно описать так: воплощаясь в произведение, получая в нем мифологический потенциал, текст жизни становится текстом истории — той священной истории, в которой имена Шенье, Моцарта встают рядом с именами Авеля, Хирама, Моле... Пушкин хорошо знал, что в *этом* пантеоне отведено место и ему. *Эту* линию своей судьбы он прижизненно прочертил, вводя в такие произведения, как «Андрей Шенье» или «Моцарт и Сальери», детали, указывающие на его личную причастность к сюжету. Не удивительно, что зимой 1836—1837 года сюжет этот отозвался.

Периферийное место, которое занимает в данной истории Раевский, ничуть не менее интересно, чем центральное место Шенье. Имя героя своей элегии Пушкин вводил в пантеон — имя Раевского в том не нуждалось: оно изначально было облечено легендой, могло служить путеводной звездой сюжетостроения. Особая красота заключается в латентности этой звезды.

Живой человек, друг, отношения с которым не имеют эстетической завершенности, пока идет жизнь, Раевский в то же время человек легенды — завершенной, сложившейся, героической, прекрасной. Эти два измерения остаются у Пушкина взаимно свободными, они не имеют жесткой скрепленности — символи-

¹ Именно это многократно акцентировано в последнем письме Пушкина Геккерену и составляет не менее важное его содержание, чем прямые оскорбления, долженствующие привести к неминуемой развязке.

ческой или знаковой. Но они корреспондируют друг с другом, имеют постоянную потенциальную соотнесенность, которая изредка, эпизодически реализуется — и тогда прихотливо бегущие линии жизни пересекаются с линиями судьбы, возникают сюжетные пуанты событий, их внутренний смысл получает эталонный статус, и художественное слово фиксирует его. Фиксирует ненавязчиво, почти незаметно — как легкую поступь судьбы, почти неслышимые ее шаги, как одно из касаний истории к человеческой жизни. Той, освященной мифом, истории.

Впервые: Новые безделки: Сборник статей к 60-летию В. Э. Вацура. М., 1995—1996.

ЛОВУШКА МЕФИСТОФЕЛЯ

(Пушкинская «Сцена из Фауста»)

«Сцена из Фауста» (1825) написана по следам чтения первой части «Фауста» Гете и является репликой на произведение, трактующее одну из ключевых европейских проблем: проблему познания, средств познания и цены за познание. Наука, которую практикует гетевский Фауст, генетически восходит к герметизму и магии, культивировавшимся в Европе в течение многих столетий¹. Магическое познание, направленное на овладение природными мировыми силами, не отвлеченно, не теоретично. Оно всецело устремлено к практике, но смысл и цель этой практики — власть и манипулирование. Легенда о чернокнижнике Фаусте возникла в народной среде как защита народного самосознания от такого типа учености: оно однозначно трактует эту ученость как результат связи с нечистой силой, а человека, идущего путем такого познания, оценивает как верную добычу ада. Просветительство, вводя в культуру новые, коренным образом отличные от народных, ценностные критерии, превратившие Фауста из преступника в героя и мученика познания, все же не могло не задумываться об источнике и природе фаустовского знания, столь недвусмысленно указанных народной легендой. И потому у Гете Фауст, уже превращаясь в Прометея прогресса, остается подсудным: начиная с пролога, силы добра и зла ведут тяжбу, в исходе которой должна решиться судьба его души. К концу первой части «Фауста» вопрос еще остается открытым.

¹ См.: Жирмунский В. М. История легенды о Фаусте // Легенда о докторе Фаусте. М., 1978. С. 257–271.

Именно этот вопрос исследует Пушкин в «Сцене из Фауста», только ставит его иначе, чем Гете. Для Пушкина это не вопрос цены, способа и цели познания, но проблема природы сознания — проблема совершенно новая. Познание и сознание существенно различаются между собой. Восходящий к магии тип познания гетевского Фауста есть познание-овладение. Неслучайно в языке намечается семантическое тождество глаголов *познать* — *поймать* — *овладеть*. Познанию как ключу, которым можно воспользоваться ради овладения миром и воздействия на него, Пушкин противопоставляет сознание как внутреннее качество, внутреннее свойство познающего, определяющее способ его взаимодействия с миром.

Переформулировав таким образом европейскую проблему, Пушкин ставит перед собой вопрос о той ловушке сознания, которая приводит к неадекватности фаустовского взаимодействия с миром. Он исследует устройство этой ловушки и ищет выхода из нее. В «Сцене из Фауста» дана подробная демонстрация механизма, поддаваясь которому человек неизбежно впадает в искушение, приготовленное для него бесом. Устройство этого механизма, этой ловушки Мефистофеля, мы и увидим, если, читая «Сцену...», попытаемся установить, что происходит в драматическом действии от реплики к реплике.

«Мне скучно, бес» — таковы первые, исходные слова Фауста¹. Слова эти можно толковать по-разному: и как простую констатацию душевного состояния, и как выражение неудовольствия этим состоянием, и как обращение к бесу за помощью, и как разочарование во всех услугах, оказанных бесом. Но если сравнить эти слова Фауста со следующей его репликой («Найди мне способ как-нибудь / Рассеяться» — II, 434), если учесть, что пушкинскому стилю не свойственна тавтология и между этими двумя репликами должна заключаться некоторая принципиальная разница, то смысл первой из них начинает проясняться. Эта реплика выражает нечто для Мефистофеля нежелательное и опасное: Фаусту скучен тот способ жизни,

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1947. Т. 2. С. 434. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

которым он живет, а исходное условие этого способа жизни — союз с бесом. В словах Фауста есть что-то от русской тоски, что-то от онегинского сплина, что-то от немецкого томления духа¹ — что-то, что жаждет другой, совсем другой жизни, не удовлетворяясь наличным². Этот оттенок в первой реплике Фауста чрезвычайно слаб — это лишь одна из возможностей душевного движения, сопровождающего декларацию о скуке. Но именно на эту возможность и реагирует Мефистофель, рассчитанным движением исключая ее:

Таков вам положен предел,
Его ж никто не преступает.
(II, 434)

С ходу отсекая самую возможность других измерений бытия, настаивая на том, что есть только это, данное и безотрадное, и ни на что, кроме наличного, рассчитывать нечего, Мефистофель разворачивает свой по форме безукоризненный силлогизм: «Вся тварь разумная скучает <...> / Зевай и ты» (II, 434). И только после этого Фауст, уже пойманный, заключенный в пределы, Мефистофелем положенные, убежденный в том, что нет ничего, кроме наличности, обращается к бесу с прямой просьбой: «Найди мне способ как-нибудь / Рассеяться» (Там же), то есть тогда помоги мне *ты*, и помоги здесь.

В этом эпизоде уже полностью воплощен способ, каким бес «водит» человека. Способ этот — подмена. Слова Мефистофеля о пределе — искаженная библейская цитата (а именно в это вре-

¹ О теме скуки в «Сцене из Фауста» см.: Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 130–137. О сходстве скуки Фауста с хандрой Онегина см.: Непомнящий В. Поэзия и судьба: Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983. С. 278–279.

² Наличное бытие понимается здесь в смысле, восходящем к гегелевскому: как неподвижная определенность, как голый результат становления, изъятый из живого движения, как фотографический снимок процесса, как чувственно или даже духовно предъявленная конечная ценность, столь излюбленная эмпириками и позитивистами. Наличное бытие есть реальная ипостась мира, и ложь начинается лишь там, где оно пытается выдать себя за всю полноту реальности, за ее единственную истину (ср.: Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Т. 1: Наука логики. М., 1975. С. 227–236).

мя Пушкин занят переложением библейских мотивов). В Книге Иова, тесно связанной с фаустовским сюжетом, есть такие слова: «Рече Господь Иову <...> Заградих же море враты <...> и положих ему пределы, обложив затворы и врата. Рех же ему: до сего дойдеши и не прейдеши» (38, 12). Вспомним: «Сцена из Фауста» происходит на берегу моря, именно морскую стихию призывает Фауст на гибель испанского корабля. В псалме 103 (наверняка известном Пушкину хотя бы потому, что псалом этот входит в состав литургии) есть место, параллельное Книге Иова. Это слова о водах, обращенные к Богу: «Предел положил еси, его же не прейдут, ниже обратятся покрыти землю» (Пс. 103, 9). Что же делает Мефистофель, цитируя Библию? Слова, сказанные Богом человеку (в Книге Иова), и слова, сказанные человеком Богу (в псалме), он, прикрываясь иронией, присваивает себе, подменяя тем самым природу этих слов в самом ее основании. И предел, положенный морской стихии, бес выдает за предел, положенный человеческой душе. Как увидим, это и позволит ему в финале заставить человека пожелать, чтобы водная стихия, орудие Божьей кары, стала орудием беса¹.

¹ Любопытно, что в конце второй, при написании «Сцены...» еще неизвестной Пушкину, части «Фауста» Гете, Фауст, радуясь возводимой плотине, на свой лад цитирует те же библейские слова:

Wie das Geklirr der Spaten mich ergetzt!

Es ist die Menge, die mir frñhnet,

Die Erde mit sich selbst versñhnet,

Den Wellen ihre Grenze setzt,

Das Meer mit strengem Band umzieht.

<Как восхищает меня этот стук лопат! Целая толпа в подчинении у меня, Земля, примирившись сама с собой, Ставит границу волнам, Окаймляет море прочным валом. — нем.> (Goethes Sämtliche Werke. Jubiläums Ausgabe: In 40 Bd. Stuttgart; Berlin, [1906]. Bd. 14. S. 265). В немецком тексте Гете есть то же дословное совпадение с лютеровским переводом псалма (ср. ст. 9: «Du hast eine Grenze gegetzt, darñber kommen sie nicht und dñrfen nicht wieder das Erdreich bedecken. <Ты поставил границу, которую они <воды> не перейдут и не смогут снова покрыть землю. — нем.>»). Только у Пушкина слова эти украдены бесом, у Гете же они присвоены самим человеком, полагающим, что его творческий акт встал вровень с актом творения, и в слепом своем оптимизме не замечающим, что дело движется усилиями Мефистофеля.

О возможности знакомства Гете в период написания второй части «Фауста» со «Сценой из Фауста» Пушкина см.: *Алексеев М. П.* Заметки на полях: (К «Сцене из Фауста» Пушкина) // Временник Пушкинской комиссии. 1976. Л., 1979. С. 83–97.

Совершив эту подмену, Мефистофель делает следующий шаг. Скомпрометировав реальность:

Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел;
Кто верит, кто утратил веру;
Тот насладиться не умел,
Тот наслаждался через меру,
И всяк зевает да живет —
И всех вас гроб, зевая, ждет, —
(II, 434)

со словами «Я психолог... о вот наука!..» (II, 435) он сужает тему реальности до внутреннего мира Фауста, настолько сосредоточив его на воспоминаниях, что всякое внешнее и настоящее словно исчезает. Напоминая Фаусту эпизод за эпизодом историю его души, Мефистофель с ловкостью манипулятора доказывает ему, что в ней не было ни одной безусловной точки опоры, ни одной подлинной ценности. И в следующей реплике Фауста его мысль движется по пути, внушенному Мефистофелем. Вслед за ним Фауст взвешивает и оценивает знание:

Мефистофель	Фауст
Тогда ль, как погрузился ты <...> В пучину темную науки? (II, 435)	В глубоком знаньи жизни нет... Я проклял знаний ложный свет... (II, 435)

славу:

Мефистофель	Фауст
Желал ты славы и добился... (II, 435)	А слава... луч ее случайный Неуловим. Мирская честь Бессмысленна, как сон... (II, 435)

и, наконец, — любовь. Но здесь Фауст доходит до того события, которое хоть и подсказано Мефистофелем («Хотел влюбиться — и влюбился»), но становится точкой сопротивления ему:

Но есть
Прямое благо: сочетание
Двух душ...
(II, 435)

То, как говорит о любви Фауст, совершенно выпадает из «ведомства» Мефистофеля. «Прямое благо» — апелляция наверх, к Творцу (в «Сцене...») четко задана тройная иерархия: «Творец небесный» — «тварь разумная» — «адское творенье» — II, 436, 434, 437). И недаром именно в этом месте раздается восклицание Мефистофеля: «Творец небесный!». Это восклицание беса, являясь продолжением стихотворной строки, начатой Фаустом (Фауст: «Я счастлив был...» Мефистофель: «Творец небесный!» — II, 436), звучит как перехваченное, украденное у Фауста обращение.

Здесь мы подошли к центральному месту «Сцены...» — к тому монологу Фауста, где он впервые и единожды на протяжении всего действия остается наедине с самим собой, совершенно выпадая из диалога с бесом:

О сон чудесный!
О пламя чистое любви!
Там, там — где тень, где шум древесный,
Где сладко-звонкие струи —
Там, на груди ее прелестной
Покоя томную главу,
Я счастлив был...

(II, 436)

Весь этот монолог связан своими мотивами со стихами «В крови горит огонь желанья...» и «Вертоград моей сестры...», разрабатывающими тему Песни песней и по времени своего создания ближайшими к «Сцене из Фауста». Именно сюда введена столь важная для Пушкина тема покоя — и она оспаривает мефистофельское «Fastidium est quies»¹ (II, 435). Мефистофель отдохновением души называет скуку, зевотную жизнь, движущуюся

¹ «Скука — отдохновение души» (II, 435; дословно: пресыщение есть покой. — *лат.*).

навстречу зевающему гробу, бессмыслицу и пустоту. Фауст говорит о покое, достигаемом в сочетании двух душ, — том самом, которому посвящена Песнь песней.

И все же бесу удается вывернуть воспоминание Фауста наизнанку, напомнив ему, что при сочетании двух душ он, Мефистофель, выступил сводником. И Фауст поддался на бесовскую провокацию, оказался неспособен сохранить независимость своего воспоминания, своей памяти — подлинность переживания начинает казаться ему сомнительной, как только Мефистофель предъявляет ему обратную сторону происшедшего.

Углубляясь во внутренний мир двоящегося сознания Фауста, Мефистофель добирается наконец до той точки, до того заключения, сделанного Фаустом, которое чревато полной аннигиляцией человеческой души. Это та граница, на которой Фауст категорически останавливает Мефистофеля и требует, чтобы он исчез. А Мефистофель, добравшись до нее, выворачивает ситуацию изнутри вовне. Теперь бес просит Фауста найти ему занятие («Задай лишь мне задачу» — II, 437). Инверсия подчеркнута репликами Фауста: «Говори. Ну, что?» — «Что там белеет? говори» (II, 437). Фауст уже развернут к внешнему миру.

Здесь впервые на протяжении всей «Сцены...» возникает внешний мир, реальность, значимая для дальнейшего развития действия. Реализуется начальная ремарка: «Берег моря» (II, 434). С обращением к реальности связан для Фауста последний всплеск надежды. Вопрос его «Что там белеет?» мы часто воспринимаем сквозь призму дальнейшего развития сюжета и понимаем его так, что Фауст уже в этот момент подыскивает задачу для беса. Между тем в это мгновение в «Сцене...» возникает образ, чрезвычайно выразительный: нечто белеющее появляется на пустынном до того горизонте. В своей самостоятельной художественной семантике образ этот прочитывается как символ надежды, как еще один шанс, дарованный Фаусту, когда Мефистофель уже совсем близок к победе. Таких шансов у Фауста было три: в самом начале «Сцены...» («Мне скучно, бес...»), в центре ее («...я счастлив был...») и здесь, в финале. Причем наличие первого и последнего шансов зада-

но в высшей степени неоднозначно. И реплика Фауста «Мне скучно, бес», и его вопрос «Что там белеет?» поддаются самым разнообразным прочтениям, в них есть лишь залог надежды, но не прямая ее возможность.

И вот, услышав этот последний вопрос, Мефистофель совершает последнюю и самую виртуозную подмену. Все, что в предыдущем его монологе было заявлено как уподобление внутреннему миру Фауста, состоянию его души, переносится теперь вовне, преподносится как то, что присуще самой реальности. О переживании Фауста говорилось:

Так безрасчетный дуралей,
Вотще решаешь на злое дело,
Зарезав нищего в лесу,
Бранит ободранное тело...

(II, 437)

Убийство и грабеж перенесены теперь на испанский корабль, который Мефистофель расписывает Фаусту:

На нем мерзавцев сотни три,
Две обезьяны, бочки злата...

(II, 438)

Еще о переживании Фауста:

Так на продажную красу,
Насытись ею торопливо,
Разврат косится боязливо...

(II, 437)

О корабле:

Да модная болезнь: она
Недавно нам подарена.

(II, 438)

Последняя реплика Фауста «Все утопить» — это реакция именно на этот, эксплицированный вовне внутренний мир его души — внутренний мир, уже подмененный (та же тема —

экспансия вовне больной души — была разработана Пушкиным еще в «Цыганах»).

Последняя реплика Мефистофеля: «Сей час». Он ставит печать на происшедшее и только теперь исчезает: только теперь он добился своего.

Так развивается сюжет «Сцены из Фауста». Теперь обратим внимание на то, как композиционно организован этот сюжет. Бес проводит человека трехчастным путем. На первом этапе он внушает Фаусту, что все ограничено наличным, и других возможностей не существует. На втором этапе из этого уже по-бесовски проинтерпретированного наличного внешнего мира он уводит героя в его внутренний мир, внушая ему, что и там ценностей нет. На третьем этапе бес провоцирует экспансию вовне обманутой и скомпрометированной человеческой души. Человек принимает за реальность проекцию собственной души — и такую реальность он хочет уничтожить. Это-то и становится высшей победой беса: ему важна не только аннигиляция человеческой души, ему важнее всего добиться от человека, чтобы он сам пожелал уничтожить внешний мир, уничтожить реальность.

Итак, бес аннигилирует, во-первых, действительность высшую, способную преодолеть наличность, во-вторых — внутренний мир человеческой души и, в-третьих (и это, по Пушкину, самое главное), — внешнюю реальность.

Такая композиция с предельной ясностью описывает устройство ловушки, выстроенной бесом для человека. И потому она оказывается парадоксально соотносенной с сюжетом. Композиция оспаривает сюжет. Сюжет повествует о том, как человек попался в слишком хитро и непонятно для него построенную ловушку. Композиция разъясняет устройство этой ловушки. По сюжету побеждает Мефистофель, но композиция поймала его самого. Композицию «Сцены из Фауста» можно озаглавить так же, как названа третья песнь «Монаха», юношеской поэмы Пушкина: «Пойманный бес». Пушкинский текст оказался тем сосудом, в который пойман, в котором запечатан искуситель.

Соотнесенность сюжета и композиции в «Сцене из Фауста» дает двойное видение коллизии: страдательное, фаустовское

видение человека, пойманного в ловушку, и освобождающее, пушкинское видение, запечатывающее самого беса, овладевающее коллизией и освобождающееся от нее через осознание и воплощение осознанного. Не забудем только, что композиция не превалирует над сюжетом, как и сюжет не превалирует над композицией: они взаимодействуют между собой, соотносятся, борются друг с другом, создавая тем самым особое напряжение и объем драматического действия.

* * *

До сих пор мы говорили о «Сцене из Фауста», не ставя под сомнение ее драматическую природу. Между тем авторитетнейшие исследователи видели в ней произведение лирическое. Поэтому мы должны подробно остановиться на вопросе о том, к какому литературному роду она принадлежит.

Начнем с того, что самый акт создания «Сцены из Фауста» не был актом лирическим. Доказывая лирическую природу «Сцены из Фауста», пушкинисты обычно указывают на ее тематическую близость стихотворению «Демон» (1823)¹, где искусительный голос демона выступает как alter ego лирического героя, автобиографически теснейшим образом связанного с автором. Однако внимательное прочтение сюжета «Сцены...» показывает, что Мефистофель и Фауст преследуют разные и конфликтующие между собой цели: один стремится к уничтожению, аннигиляции человеческой души, другой, при всей своей беспомощности, ищет выхода для нее. Воля каждого из них имеет ярко выраженную индивидуальную определенность. Установить мнимое тождество этих воль, навязать человеческому переживанию бесовскую версию — задача Мефистофеля, которой Фауст оказывает посильное сопротивление. Таким образом, Мефистофель — не alter ego героя, но его антагонист.

¹ Сходство произведений впервые отметил Белинский, считавший, однако, «Сцену из Фауста» произведением драматическим (см.: *Белинский В. Г. Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 7. С. 554*).

И если «Демон» был лирически-автобиографическим свидетельством того, что душа уязвлена искушением, что демонический навет стал ее собственным внутренним голосом, то в «Сцене из Фауста» это «другое я» решительным образом превращено в «не-я», в отдельно и самостоятельно действующую внешнюю силу. А это значит, что мефистофельское начало отделено от души, отрешившись от бесовского в себе, что враг опознан, что способности его действий обличены — и потому теперь с ним возможна борьба. Но по совершении такой духовной акции и Фауст не остается alter ego автора, ибо в Фаусте запечатлен чисто страдательный опыт, позиция же автора — это позиция человека, превозмогшего страдание, прошедшего через искушение. Таким образом, и Фауст отделяется от автора, он такое же его «не-я», как Мефистофель.

Но акт отмежевания автора от героев сам по себе еще не обеспечивает драматизации сюжета. Действие драматическое прежде всего является взаимодействием. Взаимодействие же предполагает чудо встречи разных личностей, разных мировых сил. В нем есть величайшая доказательность того, что мир состоит из *разного*. Действующие силы, встречаясь друг с другом, взаимно друг друга ограничивают, ибо подлинная встреча предъясляет тебе границы тебя самого. Более того, во взаимодействии каждая из действующих сил теряет самотождественность, преобразовывается и преображается, вступая во внутренние отношения с реальностью, другой, чем она сама. Этим-то самоограничением, этим преодолением самотождественности и отличается результат драматического акта от переживания лирического, не знающего своих пределов, напоенного собой и (при всей возможной внутренней противоречивости) тождественного самому себе.

Именно к такого рода драматическому взаимодействию приведены Пушкиным мефистофельское и фаустовское начала. Растворенная в мире бесовская разрушительная энергия и духовный мятеж Фауста — эти две силы, стремящиеся к универсальной экспансии, к заполнению собою мира, вступая в конфликт и сталкиваясь в драматическом взаимодействии, кладут

пределы друг другу, как суша кладет пределы воде. И в том, что пределы найдены, уже есть залог преодоления, ибо непреодолимо лишь беспредельное.

Может показаться странным, что здесь придается такое большое значение разделенности и драматической противопоставленности Фауста и Мефистофеля: разве не естественно, что два разных героя отделены друг от друга? Между тем речь идет о принципиальнейшем вопросе. Историческая эволюция сюжета о Фаусте привела к тому, что два персонажа, человек и бес, отчетливо различаемые традицией, восходящей к народной книге, в XX веке слились воедино. Об этом свидетельствуют «Мефисто» К. Манна и «Доктор Фаустус» Т. Манна: в обоих немецких романах Фауст и Мефистофель в конечном счете оказываются двумя ликами одной и той же личности. Искус же этого страшного слияния возник в культуре значительно раньше. Долю ответственности за него можно было бы возложить уже на Гете, но вполне оформилось оно в «Манфреде» Байрона¹ и в том типе байронического героя, с которым, как мы знаем, связан особый период творчества самого Пушкина (1820—1824). В тот же культурный контекст вписано и стихотворение «Демон». Генетически связана с этим контекстом и «Сцена из Фауста»: не случайно в ней варьируются строки из черновой редакции «Кавказского пленника»². Тем большую значимость приобретает на этом фоне осуществленное в ней решительное отмежевание мефистофельского начала от человеческой души, содержащее залог преодоления фаустовской коллизии.

Чрезвычайно важно то, какого рода герой поставлен в центр этого произведения, являющегося актом борьбы за человеческую душу. Герой связан и с личной духовной биографией Пушкина, и с общеевропейской духовной проблемой, но связан он и с еще двумя измерениями реальности.

¹ Близость «Манфреда» к «Фаусту» Гете была указана самим Пушкиным (см.: XI, 51).

² Отмечено в кн.: *Виноградов В. В.* Язык Пушкина. М.; Л., 1935. С. 288.

Во-первых, пушкинский Фауст — лицо очень русское, это герой своего времени и своей страны¹. Ему сообщены черты Кавказского пленника, Алеко, Онегина. Он обладает исторической типичностью и исторической конкретностью, исторической несостоятельностью и исторической виной.

Во-вторых, это же самое лицо, наделенное всей конкретностью исторических черт, является в то же время человеком как таковым, человеком, взятым в своем изначальном, архетипическом качестве. Вся «Сцена...» вписана в контуры библейской тематики. Отчасти очно, отчасти заочно и ретроспективно в ней выясняются отношения между четырьмя персонажами: мужчиной, женщиной, бесом и Творцом. Это не что иное, как ситуация Эдема, это сюжет грехопадения и изначальной вины человека. Маленький текст «Сцены...» весь насыщен библейскими реминисценциями: это восходящая к Екклесиасту тема тщеты человеческой жизни в первой реплике Мефистофеля, мотивы Песни песней в словах Фауста, восходящая к Книге Иова и псалмам цитата, перевернутая Мефистофелем, сюжет потопа. Здесь взяты ключевые для Пушкина библейские мотивы: грехопадение человека (Эдем) и Божья кара (потоп); тема тщеты человеческой жизни (Екклесиаст) и любви, в которой человек воссоединяется с Богом (Песнь песней); тема испытания человека (Книга Иова) и всегда остающейся для него возможности прямого обращения к Творцу (псалмы). С этим грузом извечного и с этим богатством извечного, с европейским наследием за плечами, с неразрешенными русскими проблемами в душе и подвергается испытанию пушкинский Фауст.

Думается, что в этой соприкосновенности конкретно-исторического и изначального, в их взаимной обремененности друг другом виделось Пушкину важнейшее условие того движения, которое миру дано совершить через драму.

¹ На связь замысла «Сцены из Фауста» с размышлениями Пушкина о судьбе своего поколения указывает С. А. Фомичев (см.: *Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция.* С. 128). На русском характере пушкинского Фауста настаивал Г. П. Макогоненко (см.: *Макогоненко Г. П. Творчество А. С. Пушкина в 1830-е годы.* Л., 1982. С. 193). О сходстве пушкинского Фауста с Онегиным см. в кн.: *Жирмунский В. М. Гете в русской литературе.* Л., 1981. С. 111.

Укажем теперь на еще одну чрезвычайно существенную и характерную для Пушкина особенность «Сцены из Фауста»: организация драматического действия (то есть закон ее поэтики) является одновременно и разрешением главной фаустовской проблемы. Разрешением, не данным умозрительно, но осуществленным природой самого творческого акта, совершенного Пушкиным.

Мефистофель еще у Гете отрекомендован как мастер диалектики. Это не значит, что диалектика как таковая есть орудие беса. Это значит, что человек, не совладавший с диалектикой — этой высочайшей способностью ума взаимодействовать с миром в его живом движении, — отдает эту способность на откуп бесу.

Пушкин открыл в сознании Фауста два качества, столь легко превращающие его в игрушку беса: готовность к сомнению в сочетании с неспособностью к диалектике. Сомнения и рефлексия Фауста порождены драгоценнейшим качеством его души — совестливостью. Фауст ищет и проверяет; ему нужна правда — не кажущаяся, а подлинная. И потому он не отворачивается от сомнений, а испытует ими свое духовное достояние. Но, по слову Пушкина, «скептицизм <...> есть только первый шаг умствования» (XI, 54). Фауст же не умеет сделать следующего шага. И эта беда еще долгое время будет оставаться бедой русского сознания, русской души (свидетельство тому — сюжетные коллизии, воплощенные Лермонтовым, Тургеневым, Достоевским, А. К. Толстым).

Поэтика драматического действия «Сцены из Фауста» являет собой диалектику очень высокого уровня. Различение двух начал в исходно неразличенном, приведение этих начал к взаимодействию и взаимоограничению, очистительное разрешение конфликта благодаря переходу «действия в себе» в «действие для других» — это движение диалектическое, и мастерски диалектическое. Творческий акт, совершенный Пушкиным, — это действие, начинавшееся в глубинах души с проживания собственным опытом фаустовской коллизии, постижение этой коллизии, освобождение от нее, наконец, ее воплощение, включающее сразу несколько измерений реальности, и дарование возможности освобождения миру, проживающему ту же коллизию.

Чтобы понять, каким именно образом действие пушкинской драмы должно перейти в мир и стать «действием для других», вернемся еще раз к вопросу о сюжете и композиции «Сцены...», об их смысловой разнонаправленности.

Движение, разворачивающееся внутри сюжета, происходит между героями, оно не более чем еще один завиток бесконечной цепи эпизодов фаустовского сюжета. Как и почти в любом из этих эпизодов, Мефистофель в нем берет верх над Фаустом. Герой не преодолевает бесовской ловушки, не находит выхода из нее. Движение, проявляющееся через композицию, ведомо автору и открывается тем, кому адресована «Сцена...». Оно обличает и посрамляет беса. Движение сюжета ведет к гибели, движение композиции — к освобождению.

Этот принцип двойного, встречного движения, двух по-разному организованных уровней текста — важнейший в драматической поэтике Пушкина. Он осуществлен и в «Борисе Годунове», созданном в том же году, что и «Сцена из Фауста».

В каждой отдельной сцене «Бориса Годунова» сходятся между собой герои: плетут интриги, выясняют отношения, задумывают и осуществляют политические акции — и каждый раз думают, что взаимодействуют друг с другом, либо с далеким, но вполне конкретным противником. А между тем откуда-то из финала драмы нарастает, подобно зареву, постепенно охватывающему общую картину, ощущение того огромного целого, того мира, того белого света в исторических его перипетиях, с которым, собственно, и происходит взаимодействие. Части будто бы взаимодействуют друг с другом (да так оно и есть в каждой отдельной сцене между ее участниками), а на самом деле они взаимодействуют с целым (и это разворачивается лишь во всем объеме драмы). Таковы два уровня драматического движения в «Борисе Годунове».

Заметим, что и в «Борисе Годунове», и в «Сцене из Фауста» первый, сюжетно-перипетийный уровень весь целиком «прописан», воплощен в словесной ткани произведения. Второй же уровень вообще заявлен не в слове. Он становится внятным через

слово, но в самих по себе словах не выражен, не назван, не «прописан». Он явлен грандиозной фигурой умолчания, которая покрывает все произведение. Это как бы оставленное свободное место, некий сплошной пропуск, не позволяющий слову вобрать в себя всю событийную полноту текста. И думается, что это свободное, не заполненное словом место оставлено в драмах Пушкина не для чего иного, как для действия, которое при таком образом организованной поэтике драматического произведения обретает совершенно особую природу. Чтобы понять и оценить эту природу, совершим несколько кратких экскурсов в области, связанные с историей драмы.

Особенность поэтики пушкинской драмы ярче всего проявляется при сравнении ее с поэтикой драмы классицистической. Драма классицизма доверяла лишь слову: именно слово вбирало в себя все и представляло за все. Ни одно событие, происходи оно на сцене или за сценой, ни одно душевное движение героев не могло войти в состав драматического действия, не будучи названным, облеченным в речь. Действие, чувство, мысль — все это должно было предъясняться в слове и только тогда становилось значимым. Пропусков классицизм не терпел, он стремился к тому, чтобы оставить в мире только явное и явленное — и выразительная ясность слова служила этому стремлению как нельзя лучше.

Пушкинские же драматические произведения 1825 года впитали опыт романтизма — опыт открытия принципиальной неполноты словесности как таковой. У романтиков это открытие вылилось в принцип недоговаривания, в принцип фрагментарности речи, вновь, после века классицизма и века просветительства, вслед за сентименталистами напоминающий о том, что слово — лишь фрагмент жизни, и не ему представлять за всю полноту ее.

В пушкинской драме сохранилась классицистическая пластичность и ясность слова. Но опыт романтизма освободил в ней простор для другого, не словесного бытия: для бытия действенного, имеющего очень простой и в то же время не тривиальный характер.

Под драматическим действием чаще всего понимают тот внутрисюжетный событийный план, который присутствует также и в эпосе, и в лирике. Между тем, драма пушкинского типа требует разговора о действии в другом, более исконном смысле.

В изначальной фольклорной ипостаси своего существования слово было в принципе неотлучаемо от действия. Фольклорный текст не обладал автономией: он был фрагментом обрядной жизни¹; обрядность же была не чем иным, как способом взаимодействия человека с миром. Слово, таким образом, в самом прямом и непосредственном смысле служило действию.

Коренное отличие литературного текста от фольклорного состояло в обретении автономии слова, в том, что словесность получила свой самостоятельный закон, обеспечивающий ее самозамкнутое существование, и художественный мир отделился от жизни и совершаемого в ней действия. При этой трансформации эпос, лирика и драма, уже став литературными родами, сохранили разную степень своей исконной действенной природы.

Закон самозамкнутой автономии текста оказался полностью осуществленным лишь для лирики и эпоса. Как ни парадоксально это звучит, но эпос и лирика не дарят мир ничем новым (если понимать «новость» в ее совершенном виде — как нечто такое, чего до сих пор в мире не было вовсе, а не как нечто, изменившее форму своего бытия или даже свое качество). Лирика дарит миру его собственное внутреннее содержание, она лишь эксплицирует то, что уже существует. Эпос, законом которого является присутствие целого, всегда большего, чем любая предъявленная эпическим повествованием часть, тоже ничего не дарит миру: он лишь укрепляет связи его частей. И только драма, в которой текст с его внутрисюжетным действием есть лишь половина ее существа, ориентирована на прямое, непосредственное взаимодействие с реальным миром. Взывая к театральному воплощению, драматический текст побуждает мир к действию,

¹ Думается, что обращение романтиков к фольклору и поэтика романтической словесности теснейшим образом связаны друг с другом.

к новому, впервые совершаемому акту, и предопределенному внутренними законами драмы, и непредсказуемому, как всякое живое свободное действие.

Классицизм, стремившийся всю полноту драматического действия вместить в слово, под сценическим воплощением понимавший лишь пластику и декламацию, то есть чувственно зримое и осязаемое слухом восприятие того же самого слова, совершал работу, ведущую к тому, чтобы драма стала таким же чисто литературным родом, как эпос и лирика. Совсем иначе, с большим приближением к фольклору, организована пушкинская драма с ее двумя уровнями, один из которых вмещен в слово, а другой оставлен свободным. Этот «пропуск», не заполненный словом, должен воплотиться за пределами текста — в мире. «Сцена...» как произведение драматическое подлежит театрализации, стало быть — обнародованию, публичности того, что происходит между Фаустом и Мефистофелем. Действие, происходящее только между ними двумя, то есть внутри сюжета, ведет к очередной победе беса. Действие, происходящее между ними двумя на миру, при свидетелях, ведет к обличению беса, ибо именно свидетели способны собственным духовным усилием восстановить тот «пропуск», оставленный в «Сцене...», ту композицию драмы, которая является ловушкой для беса. Именно через них, через этих свидетелей, страдание и гибель Фауста становятся жертвой во спасение. Обнародованное и таким образом возвращенное миру действие становится совсем другим, чем то, каково оно было для одних лишь его участников.

Пушкинские драмы не представляется возможным трактовать как «Lesedramen», «драмы для чтения»: один только интеллектуальный, действительно не воплощенный в реальности акт восприятия не реализует их полноты. Они писаны не с тем, чтобы возбуждать утонченные духовные переживания, но с тем, чтобы становиться реальными событиями мира. Их сюжеты подлежат публичной огласке, они призваны вызывать не индивидуальные, но общественные переживания. В них воплощены культурно-исторические коллизии, преодоление которых может

стать подлинным лишь тогда, когда оно станет общим, общественным достоянием. Собственным духовным опытом Пушкин нашел путь к преодолению фаустовской коллизии, открыл его — и воплотил это открытие в тексте. Завершиться же творческий акт должен в мире — лишь тогда он станет новым и необратимым событием — не чьей-то индивидуальной жизни, но самой человеческой истории.

Впервые: Анализ драматического произведения. Л., 1988.

«ТАМ ЕСТЬ ОДИН МОТИВ...»

(«Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина)¹

В «Моцарте и Сальери» есть одно странное и труднообъяснимое место. Моцарт признается Сальери в том, что его преследуют дурные предчувствия и мистические страхи, что за их дружеской трапезой мерещится ему присутствие третьего — черного человека, — и Сальери, видимо, движимый желанием рассеять сгустившуюся трагическую атмосферу, отогнать смерть, коснувшуюся своим дыханием их обоих, призывает на помощь авторитет веселого Бомарше. Пытаясь перейти к шутливому тону, он вспоминает простой рецепт великого комедиографа: гнать черные мысли с помощью шампанского или «Женитьбы Фигаро». Упоминание Бомарше и его бессмертной комедии, вдохновившей Моцарта на создание оперы, и сама шутка производят определенный эффект: Моцарт подхватывает предложенную тему, оживляется, вспоминая, что Сальери, как и он сам, творчески соединен с Бомарше музыкой, а сверх того — еще и личными приятельскими отношениями, с искренней похвалой отзывается о «Тараре», сочиненном Сальери по либретто Бомарше, и даже пытается напеть некий мотив из «Тарара», связанный для него с особым состоянием счастья... И вот здесь, вдруг, резко обрывая мотив, Моцарт почему-то задает вопрос, совершенно неожиданный на фоне того направления, которое принял было их разговор и действие в целом: «Ах, правда ли, Сальери, / Что Бомарше кого-то отравил?»².

¹ Статья написана в соавторстве с Н. В. Беляком.

² Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 7. С. 132. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

Весь этот эпизод является откровенно перипетийным моментом 2-й сцены, активно подвигающим ее к кульминации и трагической развязке: уже через реплику Моцарт произнесет слова о несовместности гения и злодейства, Сальери в ответ на это бросит яд в стакан Моцарта, и трагедия станет необратимой. И вот в преддверии этого рокового момента Бомарше оказывается кем-то вроде посредника между Моцартом и Сальери, чуть ли не ипостасью того черного человека, который, как мерещится Моцарту, меж ними «сам-третей сидит» (VII, 131).

История о Бомарше-отравителе известна¹. Но почему Моцарт при такой окраске действия вдруг вспомнил именно эту историю? И почему так стремительно изменился в его сознании образ Бомарше, вначале обрадовавший и даже развеселивший его? Обычно ссылаются на интуицию Моцарта, но ведь это ничего не объясняет в самом тексте. А меж тем перемена произошла в тот самый момент, когда Моцарт радостно соединил Бомарше и Сальери, вспомнил о «Тараре» и попытался напеть мотив из него. Быть может, и в этом произведении, и в этом мотиве, и, наконец, в особом характере творческой дружбы Бомарше и Сальери заключено нечто такое, что спровоцировало Моцарта на эту перемену? Но что именно?

Прежде всего обратим внимание на весьма существенный факт, который до сих пор еще не был отмечен исследователями. Факт этот состоит в том, что между двумя главными героями оперы «Тарар» развивается тот же самый конфликт, что и между Сальери и Моцартом. Поразительно, до какой степени сюжетные коллизии обоих произведений симметрично повторяют друг друга: в каждом из них действуют два соперника, один из которых смертельно завидует дару, доставшемуся другому. Прямым аналогом пушкинского Сальери у Бомарше выступает Атар — жестокий царь Ормуза, из зависти жажду-

¹ Легенда о том, что Бомарше отравил двух своих жен, чтобы завладеть их состоянием, была знакома Пушкину еще в юности, так как Лагарп рассказал ее в «Лицее», желая разоблачить тех, кто оклеветал Бомарше (см.: *Lagarpe J.-F. Lycée, ou Cours de littérature ancienne et moderne. Paris, 1834. T. 2. P. 542–543*).

щий погубить солдата Тарара. Причиной тому — неизменная удачливость Тарара и всеобщая любовь, которые судьбой дарованы солдату и которыми обойден владыка Ормуза¹.

Данный параллелизм коллизий, несомненно существенный и сам по себе, по отношению к действию трагедии становится существен вдвойне: сюжет оперы — сюжет зависти и соперничества — не мог не вернуть Моцарта в круг мрачных мыслей и подозрений, как только она была упомянута. Уже одно это многое объясняет в происходящем, но, однако, не отвечает на вопросы о том, почему подозрения Моцарта оказались связаны с Бомарше и какую функцию выполняет в тексте и в развитии действия непосредственная цитация из «Тарара». Чтобы ответить на эти вопросы, необходимо дать более подробную характеристику текста Бомарше в его соотнесенности как с проблематикой пушкинской трагедии, так и с мироощущением ее героев.

Первое. «Тарар» был написан в 1787 году во Франции, которая уже дышала революцией.

Второе. Текст «Тарара» — не просто оперное либретто. Бомарше задумал реформировать оперу. Он хотел, чтобы музыка потеснилась и уступила место драматическому тексту. С этой целью и был написан «Тарар» — опера, литературная основа которой имеет первостепенное значение (об этом Бомарше декларативно заявлял в предисловии).

Третье. В отличие от «Женитьбы Фигаро», «Тарар» трактует не бытовую и не социальную коллизию. Его поэтика и идеология в корне отличаются от комедии. «Тарар» трактует самое устройство мира, в котором социально-историческая проблематика объяснена и обусловлена прежде всего метафизической организацией космоса.

¹ Забытая ныне опера «Тарар» долгие годы после своего создания (1787) пользовалась в Европе широкой известностью, соперничая с «Дон Жуаном» Моцарта (см. комментарий: *Алексеев М. П.* «Моцарт и Сальери» // Пушкин. Полн. собр. соч. [Л.], 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 535). Литературная основа оперы была хорошо знакома Пушкину: установлено, что авторское предисловие Бомарше к «Тарару» было использовано при создании образа Сальери (см. там же, с. 525–537).

Космогонический миф Бомарше обрисован в своеобразном «прологе на небесах», где представлена тройная иерархия космических сил, состоящая из неупорядоченных хаотических стихий, властвующих над ними творческих Гениев и венчающего мироздание всеблагого Браммы. Гении занимаются сотворением рода людского: Гений Природы — материальной стороной творения (лепит человеческий состав из прихотливого соединения атомов), Гений Огня — одухотворением произведенного Природой и распределением земных жребиев. Творческие Гении, с одной стороны, стремятся к законосообразности, а с другой стороны, в самой основе их действий лежит случайность. Власть же над абсолютным законом высшей справедливости является прерогативой невидимого Браммы, стоящего над всем этим. Не вдаваясь в дальнейшие подробности, отметим, что в основе этой типично просветительской картины мира лежат различные десакрализованные, смешанные между собой и рационализированные каноны: восточный, античный, христианский и т. д.

На основе такого космогонического мифа строится в «Тараре» миф социально-исторический. По сути дела, «Тарар» является утопическим образцом «правильной» истории: задача людей заключается в приведении случайностей, допущенных творящими Гениями, к тому закону справедливости, который обеспечен наличием в мире всеблагого Браммы. Пороки тирана Атара делают его недостойным трона, а добродетели солдата Тарара соответствуют царскому месту. И личные достоинства, и социальные места достались каждому из героев по жребию, выпавшему по воле случая. Вот почему эти социальные места необходимо перераспределить в соответствии с личными достоинствами героев так, чтобы над случайностью восторжествовала законная справедливость. И по ходу развития оперы в результате многочисленных перипетий трон тирана Атара достается добродетельному солдату Тарару, в чем и проявляется космическое торжество Браммы.

Описанный здесь метафизический аспект произведения Бомарше имеет непосредственное отношение к идеологии протагониста трагедии Сальери и должен быть явственно соотнесен с ней.

Трагедия начинается с идейного бунта Сальери, и уже первые слова его начального монолога: «Все говорят: нет правды на земле. / Но правды нет — и выше» (VII, 123) — являются вовсе не актом некоего абстрактного богоборчества, как это может показаться по первому впечатлению, а бунтом против той самой просветительской метафизики и идеологии, одним из творцов которой (и непосредственным наставником в ней по отношению к Сальери) был не кто иной, как Бомарше, автор «Тарара».

О том, что именно такова роль Бомарше в духовной биографии Сальери, красноречиво свидетельствует авторское предисловие к «Тарару», на которое М. П. Алексеев указал как на важнейший ключ к пониманию трагедии¹. Примечательно, что Бомарше вообще посвятил «Тарара» Сальери: «Мой друг, я посвящаю Вам мой труд, потому что он стал Вашим»². Далее и в посвящении, и в предисловии всячески подчеркнута то единодушие, с которым работали драматург и композитор. Понятно, однако, что в выработке идеологической позиции приоритет принадлежал Бомарше, который призвал Сальери для воплощения уже готового произведения. И Сальери, работая над «Тараром», должен был полностью и безраздельно принять не только его эстетику, но и всю совокупность метафизических и социально-исторических идей, которые были так отчетливо выражены в «Тараре».

Но к тому моменту духовной биографии Сальери, когда начинается действие трагедии, у него есть все основания в принципе пересмотреть свое отношение как к просветительской вере в космическое торжество справедливого разума, так в конечном счете и к самому Бомарше.

Одним из главнейших принципов просветительской демиургии³ было ограничение власти случая. В «Тараре» «правильность» исторического движения была основана на приведении

¹ См.: Алексеев М. П. «Моцарт и Сальери». С. 535.

² Бомарше. Избр. произведения. М., 1954. С. 545. Перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник.

³ Демиургией мы называем такую интеллектуальную позицию, которая претендует на авторские полномочия по отношению к мирозданию и игнорирует то обстоятельство, что человеческое сознание само является частью.

случайности в соответствии с высшим законом Браммы, то есть на законосообразном упорядочивании случайного. И это — не оригинальная позиция Бомарше, а общий взгляд на случайность, выработанный просветительством. Показателен в этом отношении фундаментальный труд Гельвеция «О человеке», в основном посвященный проблемам воспитания — то есть правильного, с просветительской точки зрения, формирования человека. Гельвеций не может не признать, что «случай играет и всегда будет играть известную роль в нашем воспитании, и в особенности в воспитании великих людей»¹. Но главная забота Гельвеция — ограничить власть случайности, подчинить ее разумному и законосообразному воспитательному воздействию². Такова просветительская установка: согласно природе мироздания, миром должен править разумный закон, случайность же хотя и не устранима вовсе, но иерархически подчинена ему. Пушкинское отношение к подобной картине мира известно: Гельвеция он назвал «холодным и сухим», его метафизику — «пошлой и бесплодной» (XII, 30–31). Меж тем непредсказуемая случайность, непредвидимый случай составляют, по Пушкину, неотъемлемую часть живой человеческой истории: «Провидение не алгебра. Ум ч<еловеческий>, по простонародному выражению, не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия провидения. Один из остроумнейших людей XVIII ст. предсказал Камеру ф<ранцузских> депутатов и могущественное развитие <?> России, но никто не предсказал ни Нап<олеона>, ни Полиньяка» (1830) (XI, 127).

Итак, в первом монологе взбунтовавшийся Сальери проверяет свой жизненный путь просветительскими критериями справедливости и такая проверка убедительно демонстрирует ему, что он, ни в чем не погрешивший в своем служении музыке, обойден той высшей наградой, которая по справедливости заслужена им,

¹ Гельвеций К.-А. Соч.: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 33.

² См.: Там же. С. 172–176.

в то время как в лице Моцарта обнаруживается полное и неоспоримое торжество случайности: «священный дар, бессмертный гений» достался человеку, который, по мнению Сальери, его не достоин. С другой стороны, высший закон просветительского космоса являлся гарантией справедливого перераспределения жребиев, а между тем гений, доставшийся Моцарту, от него неотъемлем. Таковы исходные основания бунта Сальери.

Дело же заключается в том, что в ситуации с Моцартом Сальери вместо жребия столкнулся с даром, то есть вместо исправимой с рациональной точки зрения игры случая — с непоправимым и неопровержимым чудом (с «мощным орудием провидения»). А этого просветительский космос вообще не предусматривал. Сальери занял в сюжете, аналогичном сюжету оперы Бомарше, не то место, на которое он рассчитывал. Заслуживший по всем просветительским меркам судьбу Тарара, он почему-то оказался в роли его врага Атара и обнаружил в себе ту же самую зависть. Бунт Сальери тем самым оказался еще и бунтом против усвоенного им однажды сюжета. Но узнавание этого сюжета и своей роли в нем произойдет позже — как раз во время того диалога с Моцартом, от которого мы оттолкнулись. Так упоминаемый Моцартом «Тарар» становится в этом месте действия особо значимым и для Сальери, что неминуемо сказывается на характере дальнейшего развития всей трагедии. Ведь начиная с низвержения просветительской иерархии, Сальери открывает для себя тот факт, что никакой всеблагостью, абсолютной и разумной справедливости нет, и поэтому берет эту функцию на себя. Именно отрицание того рационалистического мифа, классическим образчиком которого является «Тарар», приводит Сальери к его разрушительным поступкам и еще более разрушительным выводам.

Какова же во всем этом объективная роль Бомарше? Ограничивается ли она только лишь невольной причастностью к судьбе Сальери как соавтора «Тарара», или же ответственность его куда шире, и он не случайно оказывается трижды назван в самой сердцевине трагедии, на границе с ее роковой развязкой?

Трижды упоминая в своей трагедии имя Бомарше, Пушкин намечает не более и не менее как три этапа становления про-

светительской идеологии: в первый раз Бомарше возникает как веселый комедиограф, автор демократичного «Фигаро», во второй раз — как автор дидактичного «Тарара», в третий раз — как циничный отравитель.

Жизненный и творческий путь Бомарше, ведущий к «Женитьбе Фигаро», — это путь самозащиты, затем — самовыражения и, наконец, — самоутверждения. В «Фигаро» Бомарше творит самого себя, свой собственный социальный тип, — творит через самоутверждение, но также и через претерпевание, ибо Фигаро несет в себе всю полноту внутреннего мира, отстаивающего и охраняющего себя интригой, веселостью, жизнеспособностью. Автор «Фигаро» — буржуа, защищающийся от аристократов.

Автор «Тарара» — это уже буржуа, занявший место аристократа. Индивидуализм, лежавший в основе его социального типа, изменил свою природу: победив, он перестал защищаться и начал поучать. Создав бессмертного героя по образу своему и подобию, теперь Бомарше по образу своему и подобию стал строить внеположный ему мир. Социальное колесо повернулось, и самоутверждение превратилось в откровенную демиургию. Показательно, что мир «Тарара» устроен так, что верховная справедливость Браммы тождественна авторскому сознанию самого Бомарше. И это отождествление не случайно: оно опирается на хорошо усвоенную Европой традицию, согласно которой человек есть подобие Творца. По отношению к этой традиции рационализм совершил только один шаг: подменил подобие тождеством — и человеческое сознание стало править миром, обретя демиургические полномочия. Бескорыстные и преданные служители верховного закона разума, просветители отождествили с этим законом себя, порождая тем самым удивительную реальность — индивидуалистический объективизм.

В Сальери, с которым, собственно, и связан мотив отравительства, мы встречаемся уже не с самой идеологией Бомарше-демиурга, но с ее последствиями. Обнаружив несостоятельность просветительского мифа и утратив веру в рациональную верховную справедливость, Сальери безотчетно для себя остается в рамках того же самого мифа, только развернувшегося теперь

своей новой и самой страшной стороной. Сальери сознает себя жрецом, который призван принести жертву ради сохранности мира и гармонии, так как в другие гаранты их сохранности он более не верит. Принимая на себя подобную роль, он невольно оказывается в позиции демиурга, ибо не знает никакого другого сознания над собой и не предполагает почти никакого самосознания в том, кого обрекает стать жертвой. Так Сальери становится жрецом-узурпатором, берущим на себя и сознание Творца, и сознание жертвы. В мире есть лишь его индивидуальное сознание, и это единственное сознание правит миром, рационально перестраивая его по собственному иррациональному произволу. Такая акция есть не что иное, как та же демиургия, но на сей раз не претендующая на созидание, а разрушающая: демиургия смерти, демиургия нигилистическая, полностью разоблачающая себя в том предположении Сальери, что создатель может быть убийцей. Так несостоятельность просветительского космоса оборачивается хаосом смерти, который начинают мыслить как основу созидания. А в психологическом аспекте (и на примере Сальери это отчетливо видно) за всем этим стоит «танатический комплекс»¹. Однако сам Сальери мнит себя уже вполне независимым от разоблаченной им просветительской мифологии. Не случайно на Бомарше он смотрит теперь свысока и, отвечая на вопрос Моцарта, называет создателя «Тарара» слишком *смешным*² для ремесла отравителя.

¹ Миф о создателе Ватикана подкрепляется в душе Сальери еще одним обстоятельством его биографии, еще одним знаком его судьбы. Знак этот — «дар Изоры», яд, дар власти над жизнью и смертью, чужой и своей. И если мы глядим на Сальери не как на примитивного злодея, а как на трагического героя, то мы должны помнить, что католик Сальери узурпировал власть, которая по христианскому закону принадлежит только Богу, и половину своей жизни прожил в соответствии с идеалом античности, Возрождения, классицизма, просветительства, наконец — в соответствии с идеалом, отнюдь не по-христиански, не по-католически трактующим отношение человека к смерти.

² Это словечко лишний раз указывает на неоднозначность лика Бомарше, воплощенного в «Моцарте и Сальери». В уста Сальери Пушкин вложил скрытую цитату из Вольтера. Как показал В. Э. Вацууро, Пушкин мог знать два варианта этой цитаты: собственно вольтеровский, приведенный Лагарпом, и вариант самого Бомарше, который, издавая

Но что бы ни думал о себе в сравнении с Бомарше Сальери, совершенный им путь к нигилизму накрепко связан с демифологизацией именно такого абстрактного мифа, как миф, созданный Бомарше в «Тараре». Бомарше фигурирует в трагедии как отравитель, ибо как художник и идеолог он невольно оказывается ответственным за иррационализм Сальери.

Так пересекаются границы художественного текста и культурно-исторической реальности. Если учесть характерный колорит эпохи, становится понятным, почему зловещая легенда о Бомарше-отравителе на какой-то момент актуализируется в сознании пушкинского Моцарта, соприкоснувшегося со всем объемом той реальности, которая заключена в сюжете, содержании и идеологии «Тарара» — общего детища Бомарше и Сальери. И здесь мы вправе сказать, что в этом месте трагедии мы имеем дело не со случайной ассоциацией Моцарта, а с моментом подлинного узнания им трагической ситуации.

Но что же происходит в душе Моцарта в эту минуту? Как собственно психологически совершается в нем эта перипетия, этот мгновенный переход от счастья к несчастью — переход, непосредственно следующий за музыкальной цитатой из «Тарара»?

Думается, что на этот вопрос можно ответить, только раскрыв цитату.

Итак:

Да! Бомарше ведь был тебе приятель;
Ты для него Тарара сочинил,
Вещь славную. Там есть один мотив...
Я все твержу его, когда я счастлив...
Ла ла ла ла... Ах, правда ли, Сальери,
Что Бомарше кого-то отравил?

(VII, 132)

сочинения Вольтера, переправил «смешной» на «веселый» (см.: Вацуфо В. Э. Бомарше в «Моцарте и Сальери» // Вацуфо В. Э. Записки комментатора. СПб., 1994. С. 101–102). В том же 1830 г., когда создавались «маленькие трагедии», Пушкин применил к Бомарше и эпитет «веселый» — в строках стихотворения «К вельможе»: «Подобный своему чудесному герою, / Веселый Бомарше...» (III, 218). Бомарше, автор «Женитьбы Фигаро», — веселый; Бомарше, автор «Тарара», — смешной.

Что же это за «ла ла ла ла»?

М. П. Алексеев высказал предположение, что Моцарт поет здесь отрывок из арии Тарара «Астазия-богиня», популярной в России в пушкинскую эпоху¹. Но из текста Бомарше явствует, что в арии об Астазии Тарар оплакивает свою возлюбленную. Его эмоциональное состояние охарактеризовано в следующей реплике:

Как, из-за женщины ты плачешь
И даже слез своих не прячешь,
Солдат, испытанный в бою?
<.....>
Но тот, кто честь в слезах утратит,
Не обретет ее опять!²

Как видим, эта ария мало соответствует тому состоянию счастья, о котором говорит Моцарт. Поэтому, не отвергая гипотезы М. П. Алексеева, основанной на истории музыкального театра в России, мы тем не менее хотели бы предложить другую, основанную на анализе литературного текста «Тарара»³.

Дело в том, что в каноническом варианте «Тарара» вообще нет ни одной ситуации, которая была бы окрашена чистой и непосредственной радостью, — есть лишь патетические места. Зато в издании 1790 года имеется сцена, вставленная в финал оперы и по своему характеру отличающаяся от всего остального ее текста. С ней-то и связана наша гипотеза, дающая возможность адекватно оценить весьма сложное по своей психологической природе эмоциональное состояние Моцарта. Однако прежде чем высказать свое предположение, мы должны обратиться к истории написания новой сцены и обстоятельствам, сопутствовавшим ее театральному представлению, так как это связано с полнотой раскрытия интересующей нас цитаты.

¹ См.: Алексеев М. П. «Моцарт и Сальери». С. 535.

² Бомарше. Избр. произведения. С. 579. — Французский текст: «Quoi! soldat! Pleurer une femme <...> Mais l'honneur qu'on perd dans les larmes, On ne le retrouve jamais» (Théâtre de Beaumarchais. Paris, 1828. Т. 2. P. 404–405).

³ Подобное рассмотрение мы считаем вполне уместным по отношению к «Тарару», в предисловии к которому Бомарше настаивал на приоритете литературной основы в оперном искусстве.

Премьера оперы состоялась 8 июня 1787 года. «Тарар» Бомарше, представлявший собой философскую сказку, основной пафос которой заключался в аллегорическом выражении целого комплекса идей, выработанных французским просветительством, и созданный с целью идеологического формирования общественного сознания в определенном социально-политическом направлении, был принят с восторгом. В течение 1787 года было сыграно 33 спектакля. То был первый триумф Сальери в Париже. И вот в 1790 году готовится возобновление спектакля. Но с момента премьеры прошло не просто четыре года: за это время свершилась Французская революция. Историческая ситуация в стране в корне переменялась, а вместе с ней переменялась и ситуация театральная.

Парадигма публичного поведения сменилась во французском театре еще в предреволюционную эпоху. Демократизация зрителя влекла за собой все большее снятие этикетных ограничений, все большую свободу эмоциональных реакций. В годы же революции театральная жизнь Парижа представляла собой совершенно уникальный феномен. Традиционная форма взаимодействия спектакля и публики в принципе изменилась: изменилась природа эстетической границы, ибо спектакль перестал быть отделенным от публики самостоятельным эстетическим феноменом. На сцене и в зале разворачивалось единое действие, и основу его единства составляли политические страсти. Сюжет любого спектакля, будь то хотя бы и Расин, прочитывался прежде всего через аллюзии и намеки. Все интерпретировалось под углом зрения последних политических событий, через соотнесенность с ними. Сцена превратилась в трибуну, а зрительный зал отвечал ей со всей активностью, какая мыслима в политическом собрании. Публика вместе с хором на сцене распевала революционные песни. На спектаклях драмы Олимпии де Гуж «Рабство негров» происходили скандалы между сторонниками плантаторского режима и его противниками. Роялисты, орлеанисты и республиканцы обращали в свое оружие стихи Расина. Перебранки между представителями различных партий доходили до драк¹.

¹ См.: *Державин К.* Театр Французской революции. Л., 1932. С. 117–138.

Именно для такой театральной аудитории Бомарше написал новую сцену — *сцену коронования Тарара*, которая была ориентирована на конкретную политическую ситуацию и носила откровенно публицистический характер: Бомарше высказывался в ней за конституционную монархию. Сторонники его политических взглядов рукоплескали; республиканцы освистали финал¹.

В этой ярко публицистической сцене, в которой солдат Тарар, любимец народа, восходит на трон злодея Атара и дарует своим подданным всяческие блага (жрецам — право вступления в брак, тяготящимся браком — право развода и т. д.), есть эпизод, когда закованные в цепи негры из Зангебара обретают благодаря Тарару человеческое достоинство. Именно этот эпизод и должен быть, на наш взгляд, соотнесен с текстом пушкинской трагедии.

Обращаясь к неграм с краткой речью, Тарар восклицает: «*Soyez tous heureux!* <Все будьте счастливы! — *фр.*>». Затем следует экзотическая ария молодого негра, он восхваляет Тарара как благодетеля, обеспечившего грядущее счастье негров, а в финале арии указывает зрителям на стоящего в глубине сцены Тарара: «...*qui est la* <...он перед вами (дословно: который там) — *фр.*>». Последнее словечко («*la*») затем повторяется на протяжении целой стихотворной строки: «*La, la, la, la, la, la, la, la*», после чего начинается живописная пляска негров и негритянок, выражающая их восторг².

Итак, наша гипотеза связала с тем, что «*ла ла ла ла*» пушкинского Моцарта является не только музыкальной, но и словесной цитатой из данной сцены «Тарара» — ювелирной деталью в словесном произведении, посвященном музыке.

¹ См.: *Мокульский С.* Бомарше и его театр. Л., 1936. С. 80. Обращенная к конкретным политическим обстоятельствам, эта сцена стала переписываться по мере того, как обстоятельства менялись. На VII году республики Тарар сделался яростным республиканцем, отвергнувшим корону, а в 1819 г., уже в разгар Реставрации, Тарар, поднявший восстание, раскаялся и получил прощение своего законного монарха (Бомарше при этом уже не было в живых). См.: *Артамонов С. Д.* Бомарше: Очерк жизни и творчества. М., 1960. С. 230–231.

² *Baumarchais P.-A. C.* Tarare, mélodrame en cinq actes <...>. Troisième édition. Augmentée du Couronnement de Tarare... Paris, 1790. P. 109 (3-я pag.).

Такая цитата из «Тарара» не только эмоционально соответствует пушкинскому контексту, но и в свою очередь раскрывает его, ибо через нее прочитывается, что такое собственно счастье для Моцарта: это особое восторженное переживание свободы, связанное к тому же с переживанием музыкально-эстетическим. Если учесть, что премьера 1790 года состоялась 14 июля — в первую годовщину взятия Бастилии, — и представить себе парижскую театральную атмосферу того времени, то нетрудно догадаться, на какую реакцию зала рассчитывал Бомарше, заканчивая эксцентрическую арию негра прямым обращением к зрителям с бестекстовым «ля-ля-ля», которое так легко подхватить! Цитируя в качестве своего любимого то место из «Тарара», суть которого — в экстатическом соединении певца и веселящегося, ликующего народа, Моцарт не только делает комплимент композитору Сальери, но и косвенно полемизирует с его основными эстетическими и идейными установками¹. Вульгарно-демократический характер негритянской арии находится в вызывающем противоречии с однозначной серьезностью жреческих претензий Сальери.

Такая цитата сразу многое говорит и о Моцарте, и о Бомарше, и о Сальери, и о «Тараре» в его отношении к Французской революции, и о специфической театральной ситуации... Как кажется, подобный характер цитации вполне соответствует природе пушкинского лаконизма, который никогда не сводится к линейной лапидарности, но содержит в себе целый семантический пучок смыслов, соотносящих фрагмент текста с широким культурным контекстом. Кроме того, тут нельзя не учесть одного обстоятельства, связанного с психологией и биографией Пушкина: именно негритянский мотив он мог с особым удовольствием ввести в качестве скрытой цитаты в текст «Моцарта и Сальери»².

¹ О скрытой музыкальной полемике в «Моцарте и Сальери» см.: *Гапсфов Б. М.* «Ты, Моцарт, недостойн сам себя» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1974. Л., 1977. С. 117.

² Здесь мы обязаны указать на слабую сторону нашей гипотезы. Если ария «Астазия-богиня» в ее музыкальном исполнении была известна в России, то никаких свидетельств о подобной известности сцены коронавания Тарара на сегодняшний день не найдено. Впрочем, в этом

Вспомним: задача раскрытия цитаты была поставлена прежде всего для того, чтобы понять, как совершается в душе Моцарта та мгновенная перемена, которая с новой силой возвращает его к мрачным мыслям. А все, о чем до сих пор говорилось в связи с цитатой, казалось бы, свидетельствует лишь о том, что Моцарт в этот момент безраздельно отдался состоянию счастья, — и если это так, то переход к подозрениям после подобной цитации становится еще более труднообъяснимым.

И все-таки экстатическое «ля-ля-ля» связано не только с переживанием чистой радости. В образе чернокожего певца заключена возможность *метафорического* соединения с образом того черного человека, который появился в начале интересующего нас эпизода трагедии¹. Противоречивость подобного соединения не должна нас смутить, ибо для сознания и психологии Моцарта законом является диалектика, составляющая противоположность метафизическим установкам Сальери.

В самом деле, если мы проследим теперь все, что столкнулось между собой в этот момент в сознании Моцарта, то обнаружим

отношении последнее слово остается за музыковедами. Учитывая это обстоятельство, предлагаемую нами гипотезу можно с уверенностью принять лишь одновременно с тем условием, что Пушкин ориентировался не на музыку Сальери, а на текст Бомарше, по которому он реконструировал и музыкальную, и театральную ситуации. Но и в этом случае остается вопрос, читал ли Пушкин издание «Тарара» 1790 г. (в других изданиях сцена коронования Тарара не печаталась). Однако, судя по пристальному вниманию Пушкина к Бомарше, он вполне мог заинтересоваться этим изданием — такой интерес мог возникнуть в связи с письмом Бомарше к Сальери от 15 августа 1790 г., в котором говорилось о новой сцене к «Тарару» (см.: *Beaumarchais P.-A. C. Œuvres complètes. Paris, 1809. T. 7. P. 67*).

¹ Научный анализ не может основываться на метафоре. Поэтому подчеркнем, что в данном случае мы основываемся не на метафоричности филологической мысли, но на факте обнаружения в тексте скрытой поэтической метафоры — одного из характернейших средств поэтического сознания. Неслучайность метафорического сцепления образа негра с образом черного человека — вестника смерти — подтверждается тем, что в последней из «маленьких трагедий» (один из поэтических законов которых — явный и скрытый переход лейтмотивов из драмы в драму) появляется негр, управляющий телегой с мертвыми телами. Подчеркнем также, что дальнейший ход наших рассуждений не находится в принципиальной зависимости от этого их отправного пункта. О связи образов черного человека и негра в «Пире во время чумы» см.: *Фомичев С. А. Поэзия Пушкина: Творческая эволюция. Л., 1986. С. 222.*

как бы двойное встречное движение оспаривающих друг друга и движущихся к взаимному раскрытию смыслов. Душевное движение Моцарта, преодолевающее мрак и устремленное к счастью, связано с возникающим образом Бомарше, с тем, что Сальери водил дружбу с великим комедиографом, с мыслями о веселящем на дружеской пирушке шампанским, об исполненной веселья «Женитьбе Фигаро», принадлежащей также и ему, о том, что в соавторстве Бомарше и Сальери создана славная опера «Тарар», наконец, об экзотически радостном мотиве из оперы — но ведь через те же самые смысловые точки текста одновременно идет и обратная, как бы встречная переинтерпретация всего происходящего, ибо все эти точки чрезвычайно двусмысленны и провоцируют двойное их понимание. Так, негритянский мотив связан с образом черного человека, опера — с коллизией зависти, творческая связь Сальери и Бомарше — с ведущей к дурным последствиям метафизикой, мотив злодейства захватывает образ Бомарше, мысль об отравительстве по-новому окрашивает упомянутое Сальери шампанское и т. д. Этому встречному движению смыслов соответствует и пушкинская пунктуация; многоточия, пронизывающие реплику Моцарта, также полны двусмысленного напряжения: они могут прочитываться и как паузы, связанные с мажорным движением эмоции, нетерпеливо устремленной к воспоминанию радостного «ля-ля-ля», и как указывающие на обрывы душевного движения, на упадки тона, на отказы в доверии счастью, на уже вновь растущие страхи. По сути же, многоточия указывают на те самые моменты, когда встречные движения смыслов пересекаются друг с другом во всей своей взаимной борьбе.

Остается последний вопрос: могло ли сознание Моцарта в те краткие мгновения, что длился их разговор с Сальери, вместить огромный объем смыслов, о которых нам пришлось столь долго рассказывать? Такая возможность не должна казаться фантастической. По слову Пушкина, «вдохновение есть расположение души к живейшему принятию впечатлений и соображению понятий, следственно, и объяснению оных. Вдохновение

нужно в геометрии, как и в поэзии» (XI, 54). Едва ли у нас есть основания отказывать пушкинскому Моцарту во вдохновении в том самом смысле, в каком его понимал Пушкин.

* * *

В описанном нами перекрестном движении встречных смыслов заложен, на наш взгляд, один из важнейших принципов пушкинской поэтики как таковой. Думается, что и ария из «Дон Жуана», и безделица, сочиненная во время бессонной ночи, и отрывок из «Реквиема» — эти музыкальные высказывания самого Моцарта, его своеобразные музыкальные притчи — организуют действенную сторону трагедии не менее парадоксальным образом, чем единственное музыкальное произведение Сальери, цитируемое в ней¹. И если допустить, что проанализированный нами эпизод по своей структуре изоморфен целостному тексту трагедии, то при дальнейшем ее исследовании могут пригодиться следующие соображения.

Тот кажущийся неожиданным мгновенный переход Моцарта от счастья к несчастью, который составляет основу исследованного эпизода, является перипетийным зерном эмоционального поведения Моцарта на протяжении всей трагедии, и уже в первой картине природа этой перипетии занимает его творческое сознание. «Я весел... Вдруг: виденье гробовое...» (VII, 127) — так в предисловии к «безделице» формулируется предмет музыкального самоисследования. Очевидна неоднократная ситуационная повторяемость в трагедии такого переживания Моцарта. Очевидно и то, что роковая природа переживания счастья, которое неожиданно оборачивается несчастьем, является одним из предметов драматического изучения во всех «маленьких трагедиях». В «Моцарте и Сальери» этот перипетийный момент связан

¹ На принципе взаимосоотнесенности музыкальных цитат и действительного контекста драмы построены гипотезы, раскрывающие цитаты из произведений Моцарта. Об этом см.: *Гаспаров Б. М.* «Ты, Моцарт, недостойн сам себя»; *Кац Б. А.* «Из Моцарта нам что-нибудь!» // *Временник Пушкинской комиссии.* 1979. Л., 1982. С. 120—124.

с претерпеванием героя, он выражен музыкально и является ключом к эмоционально-действенному содержанию эпизода. Без такого действенного ключа одно лишь упоминание «Тарара» служило бы только отсылкой к идейно-психологической подоплеке происходящего, ключом к метафизике, не взорванной парадоксальным поведением и переживанием Моцарта. Взаимодействие этих двух уровней, заданных через прямое называние-поименование, с одной стороны, и непосредственную музыкальную действенность, с другой, образует тот объемный потенциал драматического движения, который в высшей степени характерен для поэтики пушкинского лаконизма.

В точке пересечения этих двух содержательных уровней текста оказывается фигура Бомарше, возникающая во всей своей сложности и противоречивости. И если по необходимости нам пришлось подчеркнуть наименее исследованную негативную сторону этой фигуры, то теперь, заговорив о трагедии как о целом, нельзя не сказать, что через тот же эпизод в ней с не меньшей силой предъявлена и светлая сторона Бомарше, связанная прежде всего с «Женитьбой Фигаро». О близости Бомарше — создателя Фигаро — Моцарту и самому Пушкину уже говорилось¹. Музыкальная цитата из «Тарара» становится тем, что еще раз соединяет их троих. И происходит это именно потому, что новая сцена, написанная в 1790 году, разительно отличается от канонического текста всей оперы, сближаясь с «Женитьбой Фигаро» демократизмом, эмоциональной праздничностью, злободневностью и эстетической раскрытостью своих границ.

Показательное для поэтики «Моцарта и Сальери» положение фигуры Бомарше, находящейся в фокусе пересекающихся осей, необходимо продемонстрировать на примере еще одного сопоставления. В трагедии упомянуты три шедевра Моцарта: «Женитьба Фигаро», «Дон Жуан», «Реквием» и два произведения Бомарше: «Женитьба Фигаро» и «Тарар». Первые их произведения, естественно, совпадают, но в определенном смысле совпа-

¹ См.: *Вольперт Л. И.* Пушкин и психологическая традиция во французской литературе. Таллин, 1980. С. 183–184.

дают и последние: оба они по своей природе мистериальны. «Реквием» — не просто музыкальное произведение, обращенное к слуху, «Реквием» — это прежде всего акт, акт возведения души к небу, акт последней земной расплаты и принятия высшего закона. «Тарар» — тоже в своем роде мистерия: акт социального воздействия, апеллирующий к космическим законам. Но если от карнавальная «Женитьба Фигаро» Моцарт шел к своей мистерии через трагическую тему «Дон Жуана», через тему возмездия и очищения, то Бомарше миновал этот этап. Мистерия, созданная таким образом, оказалась сюжетом-классификатором, навязывающим действительности свои связи (не случайно Сальери, попавший в плен этого сюжета, остается в нем до конца), и слишком напоминает зловещий фарс, сыгранный Фигаро-демиургом. Таковы два лика Бомарше, два лика просветительства: один из них обращен к Моцарту, другой — к Сальери.

Опыт пушкинской поэтики драматического изучения обнаруживает нигилизм как оборотную сторону просветительского рационализма. В расширяющихся контекстных связях трагедии становится очевидным, что за подобную двойственность творческого сознания Бомарше ответственна эпоха, его породившая и трансформировавшая, что за факт создания «Тарара» ответственна та общественно-историческая ситуация, которая вызвала это произведение к жизни. Таким образом, на примере одной только этой фигуры¹ ясно, что «Моцарт и Сальери» — не просто коллизия двух творческих индивидуальностей, за ней встает коллизия историческая, связанная с определенным переломным моментом духовного становления Европы, оказавшим мощнейшее воздействие и на русскую культуру, и на творчество самого Пушкина.

Впервые: Временник пушкинской комиссии. Л., 1989. Вып. 23.

¹ За Моцартом и Сальери встают также Глюк, Пиччинни, Рафаэль, Данте, Гайдн, Микеланджело — строго отобранный пантеон «единого прекрасного жрецов». Каждое из этих имен, значимых в культурной жизни России конца 1820-х гг., имеет прямое отношение к трагедии, разворачивающейся между Моцартом и Сальери.

«МАЛЕНЬКИЕ ТРАГЕДИИ» КАК КУЛЬТУРНЫЙ ЭПОС НОВОЕВРОПЕЙСКОЙ ИСТОРИИ¹

1

В 1830 году, осенью, накануне женитьбы, холерные карантинны заперли Пушкина в Болдине. Казалось бы, случайное стечение обстоятельств. Но слишком отчетливо читается в этом знак судьбы, которая словно назначила ему перед вступлением в новую фазу жизни заплатить некую дань, перейти некий рубеж, нечто до конца исполнить. «Доселе он я — а тут он будет мы»², — писал Пушкин 29 сентября 1830 года о предстоящей женитьбе. Всякий подлинный переход от одного качества бытия к другому требует совершения особого акта, аналогичного обряду очищения. Думается, что болдинское творчество, и в первую очередь создание «маленьких трагедий», явилось именно такого рода актом.

Пушкин вступал в брак с донжуанским списком за плечами, он должен был принять на себя материальную ответственность за семью, находясь в самых запутанных денежных обстоятельствах, гарантировать устойчивость семейной жизни, в то время как вопрос о его политической благонадежности оставался открытым, и главное — он готовился стать «мы», не имея никакого другого опыта, кроме опыта «я» — опыта индивидуального существования, индивидуального и по образу жизни, и по природе поэтического творчества. Вступая в брак, он понимал,

¹ Статья написана в соавторстве с Н. В. Беляком.

² Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1941. Т. 14. С. 113. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

что ему предстоит сменить до самых основ этот образ жизни и способ существования.

Конечно, не он один сватался и женился, не он один переходил от «я» к «мы». Свадьба никак не была событием экстраординарным, давняя и крепкая традиция указывала надежный путь всем. Но Пушкин, готовясь к свадьбе, обнаружил проблему, традицией не предусмотренную: на пороге семейной жизни необходимо было преодолеть навязанный «внеродовой» индивидуальной свободой, которая ему как истинному сыну своего времени была в высшей степени свойственна. Традиция не решала этой проблемы, ибо самый тип такой свободы сформировался в культуре гораздо позже, чем обычаи, которыми регулировался порядок вступления в брак. Пушкин должен был искать решение сам.

К 1830 году в его творчестве давно уже был преодолен искус байронического индивидуализма. Но байронизм — явление не просто литературное: приверженность ему затрагивала личность в ее глубинных психологических основах, и прошедшему через этот искус не так-то просто устанавливать иные, новые отношения с миром. Подчеркнем: именно новые отношения, ибо культурный опыт необратим и возврата к старым нормам быть не может. Практически это был вопрос личностного обеспечения новой культурной нормы, и, решая его, Пушкин искал путей к тому, что противоположно трагическому исходу индивидуалистического пафоса: он искал путей к счастью.

22 раза варьируются слова «счастье» и «несчастье» в сжатом тексте «маленьких трагедий», и ими отмечены кульминационные моменты действия. В письмах из Болдина лейтмотивом звучит суеверный отказ от счастья — так отказываются от самого главного в страхе его потерять¹.

Итак, в 1830 году, в Болдине, накануне женитьбы, обремененный внутренними проблемами и внешними обстоятельствами,

¹ «Пушкин так же боялся счастья, как другие боялись горя. И насколько он всегда был готов ко всяким огорчениям, настолько же он трепетал перед счастьем, т. е., разумеется, перед перспективой потери счастья» (Ахматова А. «Каменный гость» Пушкина // Ахматова А. О Пушкине. М., 1989. С. 102).

в 1830 году, когда в России уже не оставалось никаких иллюзий относительно николаевского царствования, а Европа содрогалась от политических потрясений, пойманный как в ловушку холерой, уносившей человеческие жизни, неуверенный в том, жива ли его невеста и суждено ли выжить ему самому, Пушкин сосредоточенно думал о счастье, искал путей к нему в мире, постоянно свидетельствующем о его невозможности.

Но что же значит думать о счастье? С одной стороны, нет на свете ничего более простого, чем счастье: понимание его доступно каждому, от простолюдина до человека самой утонченной культуры. Каждый человек счастлив или несчастлив, и нет в этом смысле понятия более демократического, более обыденного. С другой же стороны, счастье — одна из центральных категорий философской, религиозной и социально-политической мысли, — категория, на пути к определению которой лежит множество самых каверзных затруднений и в зависимости от интерпретации которой могут быть построены самые различные картины мира, предложены самые разные исторические перспективы и представления о культурной норме. Наконец, кроме обыденной жизни и социально-философской мысли, есть еще одна сфера, где счастье занимает одно из центральных мест. Это — поэтика драмы, в которой счастье наряду с конфликтом, агонией, катарсисом выступает именно как категория. «Трагедия есть подражание не <пассивным> людям, но действию, жизни, счастью: <а счастье и> несчастье состоят в действии», — пишет Аристотель¹. Переход от счастья к несчастью — один из узловых моментов, собственно и делающих драму драмой. И потому не случайно, что вопрос о счастье Пушкин испытывает именно в «драматических опытах»: драма воплощает счастье как категорию мироустройства, тождественную с тем простым, бытовым, личным, обыденным содержанием, вне которого счастье превращается в пустую абстракцию².

¹ Аристотель. Поэтика // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 121.

² Аристотелевские категории, в отличие от категорий позднейшей европейской философии, в некотором роде очень просты: они рождаются не как выводы из умозаключений, а как первоначальное, еще предшествующее умозаключению, прозрачное различение реальностей мира. Категории

Трагедия «Пир во время чумы» была написана последней, но есть основания считать, что она же явилась и отправной точкой для создания всего цикла. Тезис о том, что в «Пире во время чумы» содержится нечто, определившее идейное единство цикла и организовавшее его внутренний симфонизм, может быть подтвержден следующими обстоятельствами.

Первое. Замыслы «Скупого рыцаря», «Каменного гостя» и «Моцарта и Сальери» наряду с другими драматическими замыслами существовали на протяжении нескольких лет, оставаясь неосуществленными. Замысел «Пира...» возник не ранее 1829 года, а возможно, что и позже, уже в самом Болдине. И только с его появлением реализовались «маленькие трагедии».

Второе. В «маленьких трагедиях», как и во всяком цикле, есть множество сквозных мотивов и образов. Если бы «Пир во время чумы» был произведением оригинальным, можно было бы предположить, что лейтмотивы, связующие его с другими частями тетралогии, возникали и развивались по мере воплощения цикла и к моменту написания «Пира...» были уже предзаданы тремя предшествующими трагедиями. Однако «Пир...» — почти дословный перевод из «Города Чумы» («The City of the Plague») Вильсона. И потому факт обнаружения в написанных до него трагедиях мотивов и образов, восходящих к английскому тексту, позволяет сделать вывод о том, что уже с самого начала работы над «маленькими трагедиями» Пушкин мыслил их как цикл, который должен завершиться «Пиром во время чумы».

С «The City of the Plague» прежде всего связан проходящий сквозь весь цикл мотив пира как праздника жизни, пограничного смерти: баронов пир в подземелье («Хочу себе сегодня пир устроить» — VII, 112), приведший его к безумной мечте

Аристотеля удивительны тем, что они суть одновременно и простая, обыденная, очевидно наличествующая реальность, и имя этой реальности, содержащее в себе ее смысл и соотносящее этот смысл с другими смысловыми ценностями мироустройства. Чрезвычайно существенно, что формообразующие законы европейской драмы основаны на категориях, обладающих именно такой природой.

«сторожевою тенью» вернуться из могилы к своим сокровищам, пир у Лауры, завершившийся смертью Карлоса, смертный пир Моцарта, устроенный Сальери («Как пировал я с гостем ненавистным, / Быть может, мнил я, злейшего врага / Найду» — VII, 128). Немаловажно, что в вильсоновском финале Вальсингамова гимна (не вошедшего в пушкинский текст) обозначены сюжетные коллизии «Скупого рыцаря» и «Каменного гостя»¹. Кроме того, сам гимн Вальсингама сочинен «прошедшей ночью» («last night»), а «безделица» Моцарта — «намедни ночью». И здесь более чем словесный повтор, здесь повтор сюжетной ситуации: ночью, накануне встречи, оба героя создают произведения, которые являются принципиальными для них и облеченными в художественную форму высказываниями. Есть и другие, менее осязаемые, более спорные переключки. Так, за столом пирующих стоит пустое кресло умершего Джексона, и Молодой человек пытается своим тостом как бы вновь призвать его тень в круг веселья, а за столом Моцарта и Сальери Моцарту мерещится некто третий. В «Пире...» телегой с мертвыми телами управляет негр, а в «Моцарте и Сальери» Моцарт цитирует мотив из оперы Сальери, и эту цитату можно раскрыть как фрагмент из арии негра².

Творческая работа, конечно, не шла механически в одном направлении, отталкиваясь от «Пира во время чумы». Написанное ранее в свою очередь трансформировало текст Вильсона, и небольшие отступления от оригинала подчас возникали ради сближения «Пира...» с другими фрагментами цикла. Так, песня Лауры и песня Мери обрамлены одним и тем же словесным орнаментом, о котором нельзя однозначно сказать ни того, что он целиком взят из «The City of the Plague», ни того, что он це-

¹ Приводим подстрочный перевод: «Скупец заболевает среди своих богатств, и золото достается законному владельцу. <...> Много вдов лицемерно плачут над могилами, где спят их старые чудаки, когда любовь уже светится во влажных взорах, обращенных к высокому юноше, что проходит мимо» (цит. по: Пушкин. Полн. собр. соч. [Д.], 1935. Т. 7: Драматические произведения. С. 598; далее: Пушкин. Драматические произведения).

² Подробнее см. наст. изд., с. 180—186.

ликом перешел в «Пир во время чумы» из «Каменного гостя». Такой орнамент мог возникнуть только как результат взаимной устремленности двух замыслов навстречу друг другу. Ср.:

«Каменный гость»	«Пир во время чумы»	«The City of the Plague»
Клянусь тебе, Лаура, никогда С таким ты совершенством не играла.	Твой голос, милая, выводит звуки Родимых песен с диким совершенством;	Sweet Mary Gray! Thou hast a silver voice, And wildly to thy native melodies Can tune its flute-like breath
<.....> ...спой, Лаура, Спой что-нибудь.	Спой, Мери, нам...	— sing us a song...
<.....> Благодарим, волшебница (VII, 144, 145)	<...> Благодарим, задумчивая Мери, Благодарим за жалобную песню! (VII, 176, 177)	<...> We thank thee, sweet one! for thy mournful song ¹ .

Однако признание «Пира во время чумы» заведомо положенным итогом цикла делает определение главной проблемы этой трагедии первостепенной задачей, необходимой для понимания тетралогии в целом.

Самим смыслом текста, как будто точно переведенного, «Пир во время чумы» разительно отличается от «The City of the Plague». В этом отличии и следует искать суть собственно пушкинского высказывания. Смысл изменен отнюдь не гимном Вальсингама, каким бы важным он ни был. Смысл прежде всего изменен тем, что, превращая фрагмент текста в самостоятельный художественный текст, Пушкин заключил картину чумного города в рамки безбожного пира, оставив торжество добра, света и чистоты, явленное в других сценах драматической поэмы Вильсона, за пределами изображенного в трагедии мира. Пушкин оставил в чумном городе лишь память об утраченной невинности Мери,

¹ Цит. по: Пушкин. Драматические произведения. С. 581, 583. Курсив наш. — Н. Б., М. В.

о попоранной им же самим чистоте Вальсингама — лишь память о потерянном счастье, воспоминание о котором звучит как мотив утраченного рая («О, если б никогда я не певала / Вне хижины родителей своих! <...> / Мой голос слаще был в то время: он / Был голосом невинности...»); «...меня когда-то / Она считала чистым, гордым, вольным — / И знала рай в объятиях моих... / Где я? святое чадо света! вижу / Тебя я там, куда мой падший дух / Не достигнет уже...» — VII, 178, 183). Именно памятью об утраченном рае сроднены между собой и противопоставлены другим пирующим Мери и Вальсингам. И песня Мери относит это счастливое прошлое гораздо дальше недавней биографии героев: в былые времена, в «дни прежние» (VII, 177). Патриархальный «рай» ее «земли родной» становится контрастирующим фоном городской цивилизации, необратимо сменившей прежний порядок вещей. Тогда, в те времена, о которых поет Мери, даже переживание чумного бедствия было прямо противоположным тому состоянию безумного веселья и безбожного пира, которому сейчас предаются герои трагедии.

«Тогда — сейчас» — вот главная временная оппозиция, в которой начинает развиваться действие «Пира...». «Тогда» — утраченный рай, невинность и чистота, опоэтизированное и невозвратное прошлое. Но что такое это обреченное трагической бездне «сейчас»? К какому историческому моменту времени оно относится?

Рассуждения о времени действия «Пира во время чумы» обычно приводят к указанию на книгу Д. Дефо «История великой лондонской чумы 1665 года...», имевшуюся в библиотеке Пушкина и послужившую одним из источников для Вильсона. Драматическая поэма Вильсона написана как бы со специальным и нарочитым уклонением от конкретизации исторических черт, позволяющих определить время действия. Впрочем, в его повествование все же попадает историческая деталь: враждебный голландский флот у берегов Англии. И эта деталь, как и книга Дефо, определено отсылает к концу XVII века. Правда, Англия воевала с Голландией не в 1665 году, а в 1672–1678 годах, и все же приблизительное время действия, казалось бы, очевидно. Но бы-

до ли оно существенным для Вильсона, последовательно избегавшего конкретной временной приуроченности?

Поэтам «озерной школы», последователем которых являлся Вильсон, был свойствен культ не затронутой пороками цивилизации патриархальной естественной чистоты (той самой, что составляла некогда счастье для Мери и, пожалуй, для Вальсингама). Для них, как и для Руссо, введшего в культурный обиход Нового времени противопоставление естественности и цивилизации, цивилизация не приурочивалась к определенному отрезку времени. Она была скорее принципом жизнеустройства, который все более и более экспансивно распространялся в современность, но имел также и самые разнообразные исторические аналоги. Однако поэты «озерной школы» были представителями той державы, которая дальше всех европейских стран продвинулась в своем буржуазном развитии. Сельской чистоте они противопоставляли не просто город, но буржуазный промышленный город, каковым являлся современный им Лондон. И как бы отвлеченно ни выражали они противопоставление патриархального цивилизованному, в «страну озер» они ушли от той конкретной исторической цивилизации, которая была предъявлена им их современностью. В этом смысле чумной город Вильсона — это цивилизованный буржуазный город как таковой, не изменивший своей сущностной природы к 1816 году, когда драматическая поэма была написана.

В снятии конкретной исторической окраски действия Пушкин идет гораздо дальше Вильсона. Как показывает подробный сравнительный анализ «Пира...» и «Города Чумы», проделанный Н. В. Яковлевым, Пушкин, порой точнейшим образом воспроизводя оригинал, последовательно устраняет детали, характеризующие «*couleur historique*» и «*couleur locale*»¹, и в результате в пушкинском тексте не остается ничего, что отсылало бы нас к XVII веку или к другим более отдаленным эпохам. Таким образом, «сейчас» в заданном Пушкиным противопоставлении

¹ Яковлев Н. В. Об источниках «Пира во время чумы» (материалы и наблюдения) // Пушкинист. [Вып.] 4: Пушкинский сборник памяти проф. С. А. Венгерова. М.; Пг., 1922 [на обл.: 1923]. С. 108—113.

«тогда — сейчас» — это именно «сейчас», «нынче». Иными словами, время пира современно Пушкину. Более того, оно тождественно его собственному личному времени: «Пир во время чумы» пишется в то самое время, когда вокруг бушует холера, которую Пушкин, кстати сказать, то и дело называет чумой. Он пишет о чуме во время чумы — не год, не месяц спустя. Пишет, когда неизвестно, что станет с ним и с его близкими, как неизвестно и то, что станет с героями «Пира...». И в жизни, и в драме — настоящее время, незавершенное настоящее, со всей мерой открытости, неизвестности того, что впереди.

Это не вписанное ни в какую ретроспективу д лящееся настоящее время целиком заполнено вопрошанием: что потом? и будет ли это «потом»? Изначально заданная временная оппозиция «тогда — сейчас» сменяется к финалу драмы тройной оппозицией «тогда — сейчас — потом».

Итак, «тогда» — утраченный рай, утраченное счастье, утраченная религиозно-эпическая норма бытия. «Сейчас» — современность, как завершившийся переход от счастья к несчастью. Когда и как начался этот переход? Какой путь привел к такому настоящему? Содержится ли в нем залог будущего, залог жизни, залог того обновления, вне которого уже невозможно ни восстановление нормы, ни обретение счастья? Думается, что целевой причиной создания всего цикла «маленьких трагедий» явилась необходимость ответа на эти вопросы.

3

Принцип двуединства «судьбы человеческой, судьбы народной» (XI, 419), положенный в основу исторической драмы «Борис Годунов», в «маленьких трагедиях» обретает новое качество. Перефразируя пушкинские слова, можно сказать, что предметом «драматических изучений» 1830 года становится «судьба личности — судьба культуры». Чтобы решить сокровеннейший для человеческой личности вопрос о возможности счастья и о путях, к нему ведущих, Пушкин в своей драматической тетралогии

совершает не что иное, как путешествие по историческим эпохам и соответствующим им культурным мирам.

Если в «Пире во время чумы» прошлое предстает в облике патриархальной идиллии, опозитизированного золотого века, то в трех других частях цикла воплощена цепь тех исторических катаклизмов, которые и привели современность к состоянию пира во время чумы. И расположив сюжеты «маленьких трагедий» в хронологической последовательности, мы увидим, что предметом «драматического изучения» в «Скупом рыцаре» является кризис средневековья, в «Каменном госте» — кризис Возрождения, в «Моцарте и Сальери» — кризис просветительства, в «Пире во время чумы» — кризис современности (можно было бы уточнить: кризис романтической эпохи)¹. Таким образом, сюжет драматического цикла как целого — это история Нового времени, взятая в ее кризисных точках, в ее трагической ипостаси, как грандиозный «переход от счастья к несчастью». И по мере

¹ Ср. размышления на эту тему Б. Я. Бухштаба и Г. А. Гуковского: *Гуковский Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля*. М., 1957. С. 307–309.

Точное время действия устанавливается только для одной из «маленьких трагедий» — это 1791 год, год смерти Моцарта. Относительно времени действия других велись и ведутся споры. Думается, что, создавая свой цикл, Пушкин ориентировался не на тот или иной год, десятилетие или даже столетие, а на культурные эпохи европейской истории. Размытая хронология «Скупого рыцаря» не свидетельствует о безразличии Пушкина к этому вопросу или о его неосведомленности в нем, а соответствует принципиальной размытости временных границ, пролегающих между сменяющими друг друга культурными эпохами.

«Маленькие трагедии», не опубликованные при жизни Пушкина как цикл, печатались впоследствии в порядке, соответствующем хронологии их написания, и этот хронологический порядок невольно воспринимался как композиция цикла. Однако понятно само собою, что хронология написания и порядок расположения произведений в цикле — вещи никак не тождественные. Так, «Повести Белкина» писались совершенно не в том порядке, в каком были опубликованы Пушкиным. Что же касается автографа со списком: «I Окт. II Скупой III Салиери IV Д. Г. V Plague <Чума. — англ.>», то его никак нельзя однозначно истолковать как план, фиксирующий окончательную композицию цикла. А потому мы считаем вполне правомочным выдвинуть гипотезу о том, что в пределах цикла «маленькие трагедии» должны располагаться в следующем порядке: «Скупой рыцарь», «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы».

приближения к современности с математической точностью расширяется собственно трагическое пространство драмы¹.

В «Скупом рыцаре» тема смерти начинает звучать с самого начала, вырастая до апофеоза танатоса во второй части монолога Барона. Но только в финале трагикомедии действительно сходятся в смертельном поединке отец и сын и воистину реализуется то, что на протяжении всего действия было предметом воображения и предположений. Таким образом, только развязка драмы осуществляется в том пространстве, которое мы определили как собственно трагическое.

В «Каменном госте» ни кладбищенская атмосфера, ни труп в комнате Лауры не заставляют героя воспринять смерть как реальную угрозу. Это происходит с ним лишь в конце третьей сцены: в тот момент, когда статуя командора кивает ему в ответ. Только теперь действие начинает развиваться в «пограничном» пространстве: свидание в комнате Доны Анны — это то свидание, на которое вызван мертвый командор, на которое он может явиться в любую минуту, и эта минута действительно наступает. Таким образом, вся четвертая сцена, четвертая часть драмы развивается в «экзистенциальном» трагическом пространстве.

В «Моцарте и Сальери» это пространство расширяется, захватывая ровно половину трагедии: оно становится таковым с того момента, как Сальери принял решение. «Виденье гробовое», мистический страх, который преследует Моцарта в первой сцене, — лишь состояние духа, лишь музыкальная тема. Вся же вторая сцена — это подлинный смертный пир, неотвратимое исполнение приговора.

И, наконец, в «Пире во время чумы» пограничная ситуация заложена в самом исходном событии: в смерти Джаксона. Подчеркнем: именно в смерти Джаксона, а не в том обстоятельстве, что город охвачен чумой и герои уже потеряли своих близких.

¹ Под собственно трагическим пространством мы здесь имеем в виду то, что на современном языке называется пограничным экзистенциальным пространством, в котором все происходящее в прямом и буквальном смысле совершается перед лицом смерти.

Ибо от чумы и от прежних смертей пирующие отгородились безумным своим весельем. Слова Вальсингама о Джаксоне: «Он выбыл первый / Из круга нашего» (VII, 175—176) — означают, что круг прорван, и действие непосредственно начинается с того, что в их последнее «убежище от смерти» уже пришла смерть. Эта гостья сидит за столом пирующих в пустом кресле Джаксона, и под знаком ее присутствия целиком развивается все действие трагедии.

Расширение трагического пространства по мере приближения к современности — так видит Пушкин европейскую историю, так окрашена для него хронологически последовательная смена основных эпох европейской культуры, так переживает он свое собственное настоящее. Но что заставило русского поэта строить свои «драматические изучения», связанные с проблемами настоящего, на европейском материале?

Ответ, несомненно, заключается в том, что Пушкин не мог смотреть на современную ему Россию иначе, как на наследницу Европы, и понимал, что вместе с безусловными ценностями Россия наследует также грехи и беды европейской истории. Вопрос дальнейшей судьбы русской культуры — не только искусства, но всей культуры, культуры как миропорядка, определяющего также и каждую частную жизнь, — заключался в претворении этого наследия, от которого страна уже не была свободна.

По прошествии первой четверти XIX века было достаточно очевидно, что конфликты, вызревавшие в Европе последовательно, от века к веку, в России, усваивавшей европейскую культуру в ее целокупности, оказались предъявленными одновременно.

Простое перечисление конфликтов, изучаемых в «маленьких трагедиях», позволяет увидеть актуальность их для современной Пушкину русской жизни. Это конфликт порядка наследования; конфликт нравственных устоев и бретерства, вызывающе их сокрушавшего; конфликт свободного, самого в себе несущего свою цель творчества и пользы как принципа, все более и более настоятельно выдвигаемого «железным веком»; конфликт веры и неверия, обострившийся в обществе, прошедшем через искус «афеизма», потребность веры и одновременная недоступность ее. Всё

это конфликты, которыми на рубеже 30–40-х годов XIX века пронизана жизнь русского культурного человека. И Пушкин по отношению к ним выступает отнюдь не как сторонний наблюдатель, а скорее как лицо страдательное.

Исследователями давно отмечен автобиографизм сюжетных коллизий «маленьких трагедий». В перипетиях отношений Альбера и Барона отражен опыт отношений Пушкина с собственным отцом; опыт собственного сердца передан Пушкиным и Гуану, и Командору; Моцарт — фигура в высшей степени родственная Пушкину и по природе творчества, и по образу поведения, диктуемого творческими импульсами, и по характеру того конфликта, виновником и жертвой которого он оказался (но и многие духовные ориентиры Сальери — отнюдь не чуждая Пушкину реальность); автобиографическая предыстория диалога священника с Вальсингамом — диалог Пушкина с Филаретом¹.

Личное претерпевание всех положенных в основу «маленьких трагедий» конфликтов — вот одна из исходных посылок создания цикла. Но цикл пишется отнюдь не затем, чтобы запечатлеть эту страдательную позицию. Преобразить жизненный опыт «опытом драматических изучений», найти выход из трагического пространства, в котором ключевые конфликты культуры чреваты трагической развязкой, — вот главная задача Пушкина. Здесь и личная ответственность за культуру, и зависимость собственного счастья от того, какие законы миропорядка будут ею утверждены².

¹ См. об этом: *Кирпичников А. И.* К «Скупому рыцарю» // *Русская старина*. 1899. № 2. С. 441; *Ходасевич В. Ф.* Поэтическое хозяйство Пушкина. Л., 1924. С. 106–113; *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина. С. 90–109; *Непомнящий В.* Пушкин: Русская картина мира. М., 1999. С. 274–279. О единстве мотивов «маленьких трагедий» с лирическими и эпистолярными высказываниями Пушкина см.: *Соловьев В.* Опыт драматических изучений: (К истории литературной эволюции Пушкина) // *Вопросы литературы*. 1974. № 5. С. 147–149; *Чумаков Ю. Н.* Дон Жуан Пушкина // *Чумаков Ю. Н.* Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 256–259.

² Последнее обстоятельство чрезвычайно важно. Пушкин позволяет себе решать лишь те проблемы мироустройства, которые касаются его лично. Он ни на секунду не встает в ту метапозицию, в которой вопросы общего блага оказываются отвлеченными от жизни и личности того, кто их решает.

Перед «маленькими трагедиями» были написаны «Повести Белкина», и в них опробовалось другое, не трагическое, а эпическое пространство, пространство счастливых развязок, в котором всему в конце концов находится свое законное место. Но не случайно в «Повестях Белкина» это представлено в формах несколько условных и идеальных. Эпический порядок, сулящий личное счастье, — только искомое и желаемое. Прийти к нему как к полнокровной реальности невозможно, минуя те трагические конфликты, с которыми уже сплетена жизнь.

А поскольку возникновение этих конфликтов не сиюминутно, поскольку они унаследованы культурой и имеют историческое происхождение, преодоление их мыслится Пушкиным отнюдь не как непосредственный волевой акт. Чтобы справиться с ними, необходимо вернуться к истокам, иметь дело не со следствием, но с причиной, и развязать узлы именно там, где они были завязаны. И поэтому, изучая каждый из предъявленных в «маленьких трагедиях» конфликтов, Пушкин выбирает то время и место, ту страну и эпоху, с которыми коренным образом связано самое возникновение этого конфликта.

4

В основу поэтики каждой из четырех «маленьких трагедий» положен строго выдержанный исторический принцип: художественный универсум каждой из них строится по законам той картины мира, которую исторически сложила и запечатлела в своем искусстве (прежде всего драматическом и театральном) каждая из четырех изображенных в цикле эпох.

«С к у п о й р ы ц а р ь». Первая сцена происходит в башне, вторая — в подвале, третья — во дворце. Это отчетливо заданные верх, низ и середина, формирующие устройство средневекового театрального действия в соответствии со средневековой картиной мира. Пространственные координаты — они же и ценностные: верх — небо, низ — ад, середина — земля. Так в классическом

средневековье. Но Пушкиным изображено не средневековье как таковое, а средневековье в его критической точке, в момент, когда рушится отработанная им система ценностей. В соответствии с этим развернуты и пространственные координаты.

«Усните здесь сном силы и покоя, Как боги спят в глубоких небесах» (VII, 112). Слова эти — не случайная метафора. Волей Барона небеса опрокинуты в подземелье, ибо он совершил нечто гораздо большее, чем забвение рыцарской чести во имя алчности. Он совершил даже больше, чем отказ от рыцарского служения как такового: он совершил грандиозную подмену в самом объекте служения. Рыцарь — это тот, кто посвятил себя религиозному идеалу, посвятил безраздельно, вплоть до готовности к полному и безоговорочному самопожертвованию, которое и воспринимается как высшее счастье. На место этого идеала Барон поставил — себя. Стяжательство Барона — не просто жажда власти. «Как некий Демон» (VII, 110), он желает занять то центральное, то единственное место в мире, к которому стекались бы, превращенные в золото, мировые силы и питали бы его, как жертвы питают бога¹. А поскольку рыцарский опыт есть собственный личный жизненный опыт Барона, его он и ставит на службу своим неистовым желаниям. Ни в какую другую эпоху, кроме как в момент крушения средневековья, когда весь религиозный, культовый опыт служения еще был действителен, жив и актуален, а система ценностей уже рушилась, не мог возникнуть индивидуализм подобной природы: индивидуализм как культовое служение самому себе.

Такое явление не могло не перевернуть ценностные координаты культуры. Поэтика пространства «Скупого рыцаря»

¹ В литературоведении почему-то широко бытует мнение, будто Барон занимается ростовщичеством. Впрочем, мнение это уже опровергнуто, см.: *Аникин А. В.* Из реально-исторического комментария к «Скупому рыцарю» // *Временник Пушкинской комиссии.* Л., 1989. Вып. 23. С. 111–115. Предположение, что Барон — ростовщик, не только не имеет никаких оснований в тексте, но и противоречит главной его идее: Барону важно получать золото с тем, чтобы не отпускать его от себя. Именно в этом отношении ростовщик Соломон, несущий идею денежного оборота, выступает в трагедии как скрытый антагонист Барона.

в точности выражает переворот, совершившийся в культурном космосе. Небеса Барона — под землей. И здесь он испытывает не просто счастье — блаженство. Противопоставленная же подвалу башня¹ — не рай, не небеса, а ад Альбера, здесь он терпит танталовы муки, задыхаясь от нищеты в замке, наполненном золотом.

Поэтике средневековья соответствуют и другие формообразующие принципы первой из «маленьких трагедий». Как и в средневековой драматургии, главным формообразующим началом в ней становится не сюжет, не фабула, а композиция. Вся драма построена как строго симметричный триптих: сцена в диалогах — монолог — сцена в диалогах; три действующих лица — одно действующее лицо — снова три. Подвал и башня — это две изолированные друг от друга картины. События второй во все не продолжают событий первой — скорее действие этих сцен развивается параллельно и имеет прежде всего композиционную соотнесенность, а все в целом основано на принципе simultанности, свойственном средневековой живописи и средневековому театру.

Лишь во дворце, в этом «срединном» пространстве, куда Барон является не как носитель демонической силы, а как «старик несчастный», герои непосредственно сталкиваются друг с другом, и тогда на первое место выдвигаются фабула, интрига, сюжет. Но эта перемена характера действия связана также и с тем, что в третьей сцене открывается новая историческая перспектива: движение к абсолютной власти, к новому типу государственности, которому предстоит сменить прежний порядок вещей.

«К а м е н н ы й г о с т ь». Поэтика трагедии следует традиции возрожденческой драмы испанского типа, драмы плаща и шпаги, любовной авантюры. Исходные обстоятельства сведены к минимуму. Действие стремится обогнать естественное течение времени, герой яростно рвется к будущему, здесь, сейчас,

¹ Сцена первая начинается с ремарки «В башне», а завершается словами: «в подполье» (VII, 101, 109).

сию минуту присваивая себе каждое следующее мгновение. Основной формообразующей тягой трагедии является оппозиция «здесь — там». 21 раз произносится в «Каменном госте» слово «здесь», чаще всего акцентируя пространственное противопоставление. И перемена мест действия служит выражению предельной экстенсивности жизни героя¹. Мир открыт для Гуана — сама беспрепятственность пространственных передвижений утверждает его в самоуверенном эгоцентризме, который суть не что иное, как возрожденческий антропоцентризм: человек поставил себя в центр мира и действует в нем как хочет. Это экспансия возрожденческой воли, захватывающей время, пространство и обстоятельства.

Как и в «Скупом рыцаре», организация пространственно-временных отношений становится в «Каменном госте» тем средством поэтики драмы, в котором воплощен культурный космос эпохи.

Воля и действия героя демонстрируют абсолютнейшую свободу, а между тем пространство трагедии складывается по закону роковых совпадений, неподвластных его воле и определяющих его судьбу². Дон Гуан скрывается в Антоньевом монастыре — случайное совпадение: здесь похоронили Командора. Сюда приходит Дона Анна — в ту самую минуту, как он уже собрался уйти. Он приходит к Лауре — и именно в этот вечер она оставила у себя Карлоса. Герой в его погоне за счастьем якобы свободно и независимо выбирает место, время и действие — и попадает в то самое время, в то самое место, которое готовит ему судьба (именно тогда, когда..., именно туда, куда...). Абсолютной свободе героя противостоит в «Каменном госте» жест-

¹ Об экстенсивности и интенсивности как о ведущих формообразующих принципах европейской драмы, соответствующих различным моделям мира, воплощаемым тем или другим типом драматургии, см.: Чирков Н. Некоторые принципы драматургии Шекспира // Шекспировские чтения. 1976. М., 1977. С. 13–29.

² В статье Ю. Н. Чумакова «Дон Жуан Пушкина» показано, что перипетийный сюжет парадоксальным образом развивается в «Каменном госте» в рамках композиционной статичности и симметрии (см.: Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. С. 253–276).

кая предопределенность возмездия. Дон Гуан самовольно вернулся в Мадрид, откуда его выслал король, чтобы его «оставила в покое семья убитого» (VII, 138). И вся история, произошедшая в «Каменном госте», — это история о том, как «семья убитого» не оставила его в покое. Это история отмщения и возмездия, в которой участвуют Анна, Карлос, Командор. И местный колорит передан не только через внешние детали («ночь лимоном И лавром пахнет» — VII, 148) — само действие драмы построено по закону католической Испании: закону непреложного наказания за грехи. «Там — здесь», заданное в «Каменном госте» как горизонталь, подтверждающая свободу и независимость действий и передвижений героя, не верующего в другие измерения, в последней сцене трагедии разворачивается в роковую для него вертикаль.

«М о ц а р т и С а л ь е р и». Еще один, третий и опять совсем иной тип поэтики. Здесь взята коллизия конца XVIII века, времени, когда творчество стало расцениваться как одна из верховных духовных ценностей, а музыка заняла в эстетических системах место царицы искусств. Это время, когда переживание счастья стало наиболее эстетизированным, наиболее культурным. Только в это время творческий дар мог восприниматься как счастье.

Как и другие «маленькие трагедии», «Моцарт и Сальери» имеет прообразом своей поэтики тип драматургии, наиболее характерный для изображаемой в трагедии эпохи. Думается, это драма шиллеровского типа, со всем, что в ней было от классицизма и, с другой стороны, опрокидывалось в романтизм. Это особый тип мещанской драмы, в пределах которой трагический акт космической значимости может совершаться за обедом в трактире.

Конец XVIII века — это время, когда просветительство, терпя крах, отступало перед сентиментализмом, романтизмом, но все еще сосуществовало с ними. Способ этого сосуществования и воплощен в поэтике «Моцарта и Сальери».

То, что он воплощен в двух героях трагедии, очевидно само собою: рационалисту Сальери противопоставлен непредсказуемый,

импровизационный, совершенно лишенный строгой «регулярности» и в этом смысле романтический характер Моцарта. Но соположенность этих двух культурных типов организует и поэтику драмы в целом.

Двумя именами озаглавлена трагедия, двое формируют разворачивающийся в ней трагический конфликт. Надвое расщеплен изображенный в трагедии мир. И, в строгом соответствии с этой раздвоенностью культуры, две сцены, оформленные двумя противоположными способами, воплощают трагическую историю.

Первая сцена обрамлена монологами Сальери, поглотившими две трети ее стихотворного текста. Это монологи, типичные для драмы, ориентированной на классицизм. В них все доверено слову, названо, прописано, проартикулировано. Герой эксплицирует себя перед зрителем, с предельной ясностью обнажая свое прошлое и настоящее, свое намерение и весь комплекс побудительных мотивов к нему. Моцарт ни разу в трагедии не будет так, весь целиком, с ног до головы, предъявлен в слове. Ему вообще предоставлен гораздо меньший объем речи, и в ней он предстает каждый раз фрагментарно, то в одном, то в другом, каждый раз неожиданном ракурсе, и судить о нем можно не столько по выговоренному им, сколько по тем искрам, которые высекаются при сшибке реплик. Пушкинский Моцарт существует по законам романтической речи, трагически двусмысленной, заведомо и нарочито недоговаривающей и не посягающей на то, чтобы вобрать в себя и заместить собою многосмысленность бытия. Слово как полноправный представитель, как полноценный эквивалент реальности — это закон классицизма, закон просветительского рационализма, и это закон Сальери. Два его монолога, замыкая в себе первую сцену, ставят всю ее под знак Сальери, в духовное пространство которого воистину незаконной кометой врывается Моцарт с его «фиглярской» выходкой, с его «безделицей» — музыкальным полупризнанием, для Сальери невнятным.

Закольцованная монологами, в которых с предельной ясностью расставлены все точки над «і», первая сцена контрастно

противоположна второй — раскрытой, незавершенной, оборванной на вопросе. Поэтика второй сцены организована по законам Моцарта, в ней никто не высказывается до конца, хотя именно в ней происходит самое главное, именно в ней свершается таинство жизни и смерти. Если же и есть во второй сцене что-либо аналогичное сальериевским монологам, несущее в себе ту же функцию полноты личностного высказывания, то это вовсе не рассказ о черном человеке, не афоризм о гении и злодействе, и не все остальные, сами по себе чрезвычайно важные, слова Моцарта, но его «Реквием», исполняемая им музыка, перед которой стихотворный текст расступается, высвобождая драматическое время для того, что суть одновременно и предьявленность бытия, и его тайна. Моцарт садится за фортепьяно и в первой сцене. Но там, как бы подвергаясь действию законов ее поэтики, он сначала пересказывает, перелагает в слово свое музыкальное произведение. Здесь же, во второй сцене, музыке предоставлено говорить самой за себя, предыстория создания «Реквиема», существенная в сюжетном отношении, служит отнюдь не для выражения его музыкальной природы.

Противопоставленность первой и второй сцены можно было бы разобрать до мельчайших подробностей, но сейчас нам важно одно: трагедия «Моцарт и Сальери» построена по закону инверсии, ее поэтика — это поэтика соединения зеркально противоположных друг другу частей. И если мы будем говорить, что одна из этих частей замкнута, а другая раскрыта, что одна тяготеет к воплощенности в слове, а другая отсылает к не вмещаемой словом жизни, что одна зиждется на утверждениях, а другая пронизана трепетом вопросов и т. д., то станет очевидно, что части эти взаимодополнительны, что противопоставление их незаконно, ибо они нуждаются друг в друге. Еще более очевидным это станет, если мы от поэтики драмы перейдем к ее героям. Моцарт не случайно называет Сальери гением: даром наделены они оба. Только это две разные одаренности: у Моцарта чудесная способность к творческому созиданию, у Сальери — мастерская способность к воспроизведению, репродуцированию, столь же необходимая в культуре, как и сотворение нового. Во вражде

и противопоставленности этих начал — трагедия разошедшихся половинок души человеческой, трагедия культуры, раздираемой враждой и несогласованностью рационального и иррационального. А поэтика «Моцарта и Сальери», поэтика зеркальной инверсии, указывает на их парадоксальную сцепленность, на ту нерасторжимость, которая, собственно, и ведет к катастрофе в том случае, когда начала эти вступают в конфликт.

«П и р в о в р е м я ч у м ы». Романтический культурный принцип выдержан благодаря самой теме пира, выбранной Пушкиным из всего Вильсонова повествования о чуме. Пир — это не только содержание действия, воплощенного в трагедии, но и жанровый способ организации действия, отсылающий к традиции Платона¹, с одной стороны, и к «Декамерону» Боккаччо — с другой. Именно через пир как симпозиум, как застолье, сопровождающееся диспутом, просвечивают и античность, и Возрождение. Это исторический принцип романтизма, который ищет и находит родственное себе в отдаленных исторических эпохах, для которого соотнесенность культурно-исторических эпох явилась одним из важнейших средств самоопределения.

По законам той романтической эпохи, когда возник текст Вильсона, организована и поэтика «Пира во время чумы». Прежде всего это поэтика фрагмента, именно в том виде, как его культивировали романтики, считавшие, что каждый фрагмент мира, со всей его интенсивностью и незавершенностью, есть более подлинное свидетельство о состоянии мира, чем любой заверченный сюжет.

Думается, с эстетикой романтизма связана и причина, по которой текст этой «маленькой трагедии» соткан из чужого текста. Романтизму свойственна была устремленность к реальности — в некотором смысле более мощная, чем та, которая дала имя реализму. Реалисты изображали реальность как она есть, романтики же зачастую стремились вместить ее самое в худо-

¹ См. об этом: Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972. С. 457–470.

жественную ткань. За то и ценился фрагмент, что, лишенный границ и рамок, он оставался как бы неизъятым из мира, или же, наоборот, «вмонтированным» прямо в мир. В любом случае — в отличие от завершеного самостоятельного текста — фрагмент был связан с миром как бы единой системой кровообращения. Если посмотреть под этим углом зрения на «Пир во время чумы», становится ясно, что драматическая поэма Вильсона была взята Пушкиным в качестве той непосредственной романтической реальности, той «материи» романтизма, из которой и было создано произведение о романтической эпохе. Эстетика фрагмента в «Пире во время чумы» усилена, возведена в квадрат — прежде всего с помощью техники коллажа. Оригинальный текст Пушкина вмонтирован прямо в ткань чужого текста, который в свою очередь является неотчужденной реальностью романтизма: фрагментом романтического произведения¹. Не забудем и того обстоятельства, что контекстом этому фрагменту служат одновременно несколько совершенно разнопорядковых пластов действительности. С одной стороны, полный текст драматической поэмы Вильсона, имеющий свой собственный контекст: эстетику и идеологию «озерной школы», также вписанной в контекст — общеромантического европейского движения. С другой стороны, холера («чума») 1830 года, которая одновременно является и фактом личной биографии Пушкина, и общим событием русской жизни. С третьей же стороны, это контекст самих «маленьких трагедий», цикла, в котором путешествие по культурным эпохам именно в «Пире во время чумы» завершается выходом в открытое настоящее время, предполагающим продолжение сюжета в реальном будущем: самого Пушкина и русской культурной истории. Таким образом, прием коллажа, удивительное взаимодействие разных фактур реализует в последней из «маленьких трагедий» то, что являлось пределом мечтаний романтиков: прямое взаимодействие поэтического слова одновременно с двумя измерениями реальности. Это измерение духа (культуры) и измерение непо-

¹ Существенно, что Пушкиным избрано произведение, так сказать, второго ряда: в нем больше общеромантического, чем индивидуально авторского.

средственной жизни, которые, наконец обретая единство, сходятся вместе в поэтике «Пира во время чумы».

Но это единство, отвоеванное поэтикой, Пушкин не простирает в область сюжета, в пределах которого остались сохраненными наиболее трагические черты романтического мироощущения. В последней трагедии впервые на протяжении всего цикла раскрываются небеса: одна из кульминационных ее сцен — трансцендентное видение Вальсингама. Небеса раскрываются во всей их недостижимости. Здесь явлен сугубо романтический пафос небесного, пафос, ведущий к духовной экзальтации и провидениям, но проникнутый романтической же тоской по идеалу, соединения с которым нет и не может быть. Это мир, в котором могилы разверсты, равно как разверсты и небеса, а все пространство жизни сужено до выбора между тем и другим. Отлученный от неба и страшющийся обратиться в прах человек дерзко и вместе с тем беспомощно балансирует на самой границе между бытием и небытием.

Таким образом, «маленькие трагедии» — это цикл, в котором происходит движение по культурным мирам. И культура для Пушкина оказывается чем-то гораздо большим, чем представление, идеология, система взглядов: он видит в ней способ мироустройства.

Драма, по природе своей оперирующая универсалиями, всегда тяготеет к космогонии. Свой универсум, свой космос строит каждая высокая драма, а драматическое действие демонстрирует законы этого космоса. Поэтика же «маленьких трагедий» воплощает не некий единый и общий универсум: четыре объединенные в цикл трагедии рисуют картину культурных реинкарнаций мира. Поэтика каждой из них организована как модель космоса, типичная для той или иной из последовательно сменяющихся друг друга эпох. Очень важно, что это не просто идеально заданные картины космоустройства, так как пространственно-временная организация драм, предназначенных к физическому воплощению на театре, выражает само физическое устройство космоса, в котором живет и действует че-

ловека определенной культурной эпохи. В «Скупом рыцаре» это религиозная картина космоса, с ценностно окрашенными понятиями верха, низа и середины, данная в момент ее переворачивания. В «Каменном госте» это раскрытая, расширяющаяся вселенная, живущая по законам безудержной экспансии, изображенная в тот момент, когда обнаруживаются пределы ее экстенсивности. Трансформации культурного космоса, запечатленные в двух следующих трагедиях цикла, носят еще более катастрофический характер. Те два фундаментальных принципа, которые вступили в конфликт в «Моцарте и Сальери», на языке современной науки могут быть описаны как принципы симметрии — асимметрии, анализа — синтеза, дискретного — континуального, замкнутого — разомкнутого, левого — правого, вербального — невербального. Нет нужды пояснять, что это начала, которые не могут существовать иначе, как по закону взаимодополнительности. Рассогласованность, разъединенность этих двух ипостасей культурного космоса раскалывает мир надвое. А в «Пире во время чумы» происходит новый разрыв вселенной. Но если в «Моцарте и Сальери» мир рассечен вертикально (воспользуемся системой координат, заданных в «Скупом рыцаре») и в каждой из обособившихся частей остаются свое небо и своя земля, то в «Пире во время чумы» линия разрыва проходит по горизонтали, отторгая и небеса от земли. В расколоте, разорванном, как бы расчлененном мире образуется страшное зияние, в которое врывается первородный хаос. Космос как порядок, как форма, как закон вытесняется в периферийные сферы, и стихии заполняют культурный вакуум. Бытие оказывается сосудом без стенок, и единственное, что сдерживает разверзающуюся мировую бездну, — это последнее напряжение связей — уже трансцендентальных, — с ценностными координатами мира.

Эта грандиозная «эволюция» культурного космоса, эта смена мироустройства происходит отнюдь не сама собою. У нее есть совершенно конкретный движитель, и им является трагический герой. Именно он в своей погоне за счастьем — за тем типом счастья, которого безудержно жаждет, — деформирует пространство культуры.

Итак, пушкинский трагический герой и характер его взаимоотношений с миром. Эта тема требует совершенно особого внимания.

Для каждой из «маленьких трагедий» избраны уникальная коллизия и уникальный герой — именно уникальный, а не типичный. И Скупой рыцарь, и Дон Гуан, и Сальери, и Вальсингам — лица экстраординарные для эпохи, в которой они живут. Но насколько уникальны герои и коллизии, настолько же типичны конфликты каждой трагедии. Идея Барона единственна в своем роде, но осуществленное им выворачивание наизнанку сакральной картины мира, но доходящее до конфликта расхождение культового и светского типичны для эпохи. Неповторимая дерзость Дон Гуана сделала его героем легенды, повествующей о том, что выходит за границы допустимого и возможного, но самый конфликт между человеческой волей, возмнившей, что ей нет пределов, и миром, предъявляющим ей закон, эти пределы кладущий, — типичен для эпохи. В конце XVIII века убийство одним композитором другого — коллизия уникальная. Но самая возможность конфликта, в котором художник приходит к необходимости убить своего собрата не только по примитивному мотиву зависти, но и во всеоружии идеологических соображений, подкрепляющих его решение, могла возникнуть только в эпоху, прошедшую через просветительство. Человек, прозревающий небесные видения, жаждущий жизни вечной и проповедующий безбожное пирование, — фигура беспримерно парадоксальная. Но само состояние мира, разрывающегося между недостижимо идеальным и реальностью, уже почти по-позитивистски проинтерпретированной, типично для постромантического времени.

Таким образом, каждый из героев, будучи неповторимой индивидуальностью, перешагивая через все порядки и установления эпохи, мог тем не менее появиться только в эту эпоху, и совершенное им каждый раз есть следствие конфликтов, типичных для данной конкретной исторической эпохи. И потому эти герои, во всем их противостоянии культурной картине мира, в котором

они живут, становятся не кем иным, как культурными героями — теми, в чьей судьбе впервые и мощно предьявлены слом и движение исторического времени.

Из этого, однако, отнюдь не следует, что судьба и поступки пушкинских героев предопределены эпохой. Культурно-историческая концепция, воплощенная в выработанном Пушкиным типе трагического героя, в характере взаимодействия этого героя с миром, гораздо сложнее. Она может быть выявлена через соотнесение его трагедии с двумя другими типами трагедий, занимающими ключевые позиции как в становлении европейской драмы, так и в становлении европейской культуры в целом: с трагедией античной и с трагедией шекспировской¹.

Античный герой прежде всего и по преимуществу представитель: рода, социума, мира. По Аристотелю, он не должен быть ни чересчур добродетелен, ни чересчур порочен, он должен представлять собой нечто среднее между этими двумя крайностями, некую общую меру, но в ее наилучшем, достойнейшем варианте. Событие трагедии определяется отнюдь не индивидуальными качествами героя (Аристотель особо подчеркивает, что характер вторичен по отношению к действию), — скорее, эти индивидуальные его качества определены ему и назначены от рождения судьбой, избравшей его для свершения тех или иных поступков. Античный герой — это тот, через кого мир, социум и род регулируют и упорядочивают свои отношения.

Античная картина мира дана в борении и взаимодействии хаоса и космоса. Порядок, гармония, мера не предзаданы космосу, а суть результат постоянного и специального усилия по восстановлению их, по отвоевыванию их у хаоса, из взаимодействия

¹ Опираясь на пушкинское высказывание, в котором мольеровские герои противопоставляются шекспировским, большинство исследователей сходится на том, что Пушкин, отвергая мольеровский и классицистический тип драматического характера, создает своих героев по высоким образцам, открытым в творчестве Шекспира. Об отличии пушкинских героев от героев классицизма сказано уже достаточно. Поэтому, не останавливаясь на этом вопросе, мы постараемся показать, что и по сравнению с Шекспиром Пушкин сделал принципиально новый шаг.

с которым космос выйти не может. Через трагического героя, нарушающего космический, социальный и родовой порядок, осуществляется взаимодействие с хаосом, с оргиастическим источником мира. Страстное начало в герое (пафос) имеет двойную природу: это и отдавание себя страсти во всей ее хаотической, оргиастической силе, и страдание как искупление страсти. Трагический герой — и преступник, и искупительная жертва одновременно. Судьба назначает ему нарушить порядок — ради восстановления его. Для других он — вожатый к восстановлению порядка. Античный герой, таким образом, менее всего принадлежит самому себе. Он избран судьбой, он обречен хаосу, через него восстанавливается космос. И он неотлучаем от социума, охраняющего космический порядок.

Если взглянуть на шекспировскую драму сквозь призму греческих категорий, мы увидим мир смешения космоса с хаосом. Именно смешения, а не взаимодействия. Ибо если античность допускала и даже непременно предполагала страстное, оргиастическое начало, то и границы между хаосом и порядком она различала со всей строгой определенностью. Хаос и космос были двумя разными и вполне отдельными измерениями мира, и во всем, что касалось социального, общественного устройства, античность следовала космическому порядку, взаимодействуя с хаосом лишь постольку, поскольку в этом нуждалось самое поддержание порядка. Социальный мир, современный Шекспиру, уже давно допустил хаотическое, оргиастическое начало в самую свою сердцевину. Оно стало движителем событий наравне с тем началом, которое стремилось к порядку, закону, покою, норме. Трагедия шекспировского героя — это трагедия противоречий в самой данной ему картине мира. Сама эпоха подстрекает его к своенравию, и как бы прихотливы ни были проявления его индивидуальности, его воли, его не стесняемой ничем свободы, они все равно лишь сколок, фрагмент общей картины мира, они существуют по тем же законам, что и исторический социум, их породивший.

Пушкинский трагический герой, на наш взгляд, принципиально отличается не только от античного героя, но и от героя

шекспировского типа. Мы подчеркивали, что в «маленьких трагедиях» каждая культурная эпоха взята Пушкиным в ее кризисной точке, а природа каждого из катаклизмов культурного космоса связана с типом трагических героев, действующих в тетралогии.

Пушкинский трагический герой обладает такой мерой самостоятельности и обособленности мировоззрения, что претендует не просто на «поправку к мирозданию», не просто участвует в некоем внутреннем конфликте, обнаруженном в мироустройстве, но создает свою собственную, глубоко индивидуальную картину мира, строит свой собственный индивидуальный космос, центром которого является он сам, и космос этот он противопоставляет всему остальному миру. Собственно говоря, это и есть крайний индивидуализм, гипертрофированная персональность, чудовищный субъективизм, данные как полная обособленность — вплоть до выпадения из мира. Это уже не представитель рода, как в античности, а противопоставляющий себя роду «выродок», осуществляющий служение самому себе. И этим он в корне отличается от шекспировского героя, который подвластен своей страсти, служит ей, но не себе. Античный герой именно страстным путем приходит к подлинному различению добра и зла. Герой Шекспира очень хорошо знает, что плохо, а что хорошо, но, влекомый страстью, не в силах выбрать добро. Пушкинский герой не хуже шекспировского знает, как различаются зло и добро, и выбирает зло не потому, что не может устоять перед ним, а потому, что в принципе отрицает существующую в мире систему различения ценностных ориентиров. Он отнюдь не является жертвой своей страсти, он самую страсть подчиняет куда более фундаментальному началу — гордыне. Он дает ей волю, вскармливает ее (как проявление своего индивидуального) именно потому, что она обслуживает его гипертрофированную личность. Он сознательно выпадает из космоса, формирует в хаосе свой персональный мир и противопоставляет его космосу.

Трагический агон пушкинских героев есть прежде всего доведенная до максимального предела антиномичность. Пушкинский

герой фундаментально внутренне противоречив, противоречие есть основа каждого атома его сознания, характера, наконец природы. Трагический парадокс лежит в самой основе его страсти, которая и питается этим противоречием, этим внутренним конфликтом, развивающим страсть, и в конечном итоге разрушается им же.

Страсть Барона в том, чтобы иметь власть, не используя власти. Страсть Гуана в том, чтобы совместить риск с безнаказанностью, существовать на границе со смертью, не веруя в самую смерть, отрицать возмездие, постоянно провоцируя и испытывая его. Страсть Сальери — совместить в себе убийцу и создателя, того, кто уничтожает, и того, кто создает. Страсть Вальсингама — добиться бессмертия отвержением веры в него, смертью смерть поправить — только в смысле, прямо противоположном христианскому.

Единственно в совмещении этих несовместимостей полагают герои свое счастье, и их яростное движение против естественных законов мира не остается без возмездия. Такой элемент драматизма, как перипетия, воистину становится строительным материалом пушкинской трагедии: это счастье, оборачивающееся несчастьем, внутри себя заключающее свою противоположность, это атом трагического парадокса как внутренний движитель происходящего.

Существенно при этом и то, что пушкинским героям в высшей степени свойственна такая черта, как перенос вины. Барон переносит вину на неумолимость времени, вынуждающего его к передаче наследия. Альбер переносит вину на отца, а сам, появляясь на сцене, открывает трагический цикл словами, которые есть не что иное, как формула одержания страстью: «Во что бы то ни стало» (VII, 101). Герцог, чья власть оказалась бессильна разрешить доверенный ей конфликт, виновниками полагает лишь обоих конфликтующих. Сальери переносит вину на небеса, на Моцарта, в конце концов — на толпу. Вальсингам переносит вину на несостоятельность всех прежних ценностей перед лицом чумы. Вплоть до самого финала цикла герои думают, что конфликт — между ними и миром, между тем

как основной трагический конфликт — в них самих, в принципиальном внутреннем противоречии их страсти, их сознания, их личности, их индивидуально выстроенного космоса. Трагический агон — это движение к цели во что бы то ни стало, это завоевание счастья любой ценой, это манифестация оргиастического начала. Поэтому античный герой в результате обязательно узнает себя как «козла» («tragj») — нарушившего закон, перешедшего меру. Пушкинский герой изначально манифестирует себя именно как «козла» и упорствует в своем праве и состоятельности на этом пути, полагая это законом, в принципе отрицая закон общей меры, закон объективного. А объективный порядок культурного космоса, даже уничтожая героя, не кладет границ его страсти. Атом трагического парадокса остается в мире и как щепотка бродильных дрожжей перестраивает его структуру.

6

Трагический агон каждого из героев «маленьких трагедий», упорствующих в созидании своего индивидуалистического космоса, зиждется на фанатическом утверждении определенного культурного мифа — и порожденного той культурной эпохой, которую он наследует, и разрушающего самые основы сформировавшихся в ней культурных ценностей. Каждый из этих мифов содержит в себе искажение и подмену некой сакральной идеи. Тема эта требует специального исследования. Здесь нам важно наметить ее хотя бы эскизно.

Есть все основания полагать, что за рыцарским званием Барона стоит принадлежность его не только к воинскому сословию, но и к тем рыцарским орденам, которые мечом служили кресту. В центральном монологе Барона реалий, отсылающих к опыту духовного служения, гораздо больше, чем тех, что указывают на простой воинский опыт.

В основу накопления им положена не скардность, но аскеза, «обузданные страсти», «горькие воздержания» и достигнутая

этой ценой способность стать «выше всех желаний». Золото связано для него не с атрибутами власти вообще, но власти, пересекающейся со сферой сакральной: оно для него — «царский елей», хранящийся в «священных сосудах». То действие, которое он совершает в подвале, слишком похоже на отправление культа («Зажгу свечу пред каждым сундуком»), и пир, который он себе устраивает, — это духовный пир, в нем есть что-то, уподобленное едва ли не литургии. Единственная реалья во всем монологе, отсылающая к военному опыту Барона: «При мне мой меч; за злато отвечает / Честной булат», — есть не что иное, как вооруженная охрана святыни (VII, 111, 113).

Но в центре этого ореола аскетического, духовного, отрешающегося от всякой реальности и стоящего выше нее, в центре — физическая реальность: золото, которое есть нечто принципиально иное, чем капитал, чем деньги. Выражаясь современным языком, золото для Барона — стяжатель энергий¹: «...скольких человеческих забот, / Обманов, слез, молений и проклятий / Оно тяжеловесный представитель!». И это для Барона не условность, он вписывает это в физическую картину мира: «...если бы все слезы, кровь и пот, / Пролитые за все, что здесь хранится, / Из недр земных все выступили вдруг, / То был бы вновь потоп — я захлебнулся б...». Золото удерживает в себе энергии, и будучи нарушенным, это его качество приведет к мировому катаклизму именно физического порядка, но взятому тоже из религиозной картины мира: к новому потопу. Золото для Барона — магическое средство связывания энергий: «Ступайте, полно вам по свету рыскать, / Служа страстям и нуждам человека. / Усните здесь сном силы и покоя, / Как боги спят в глубоких небесах...» (VII, 111–112). Изъяв золото из оборота, сосредоточив его магическую силу у себя в подземелье, Барон сможет править миром.

В том, что напряжение воли героя устремлено к мистическому и магическому аспектам мира, нет ничего удивительного:

¹ Не случайно в пушкинскую эпоху бытовало представление, связывающее скупость с вампиризмом. См. об этом: У[шаков] В. Русский театр // Московский телеграф. 1830. Ч. 31, № 3. С. 409.

«<Сцены из рыцарских времен>» свидетельствуют о том, что для Пушкина в средневековой картине мира открытие пороха и книгопечатание соседствуют с алхимией, поиском философского камня, с трудами над *perpetuum mobile*. Но Барон находится в положении человека, решившего алхимическую задачу только наполовину. Он не знает, как соединиться навеки, как отождествиться со своим золотом, а вне этого остается бессильным перед ходом времени: смерть отлучит его от сокровищ.

Подвал Барона — не что иное, как недостроенный храм, предназначенный для свершения особого магического действия мирового масштаба. И в этом смысле за фигурой Скупого рыцаря встают рыцарские ордена, миф о тамплиерах, объявленных в XVIII веке предшественниками масонов в строительстве мирового храма. Ордена, создававшиеся ради укрепления Церкви и образовавшие церковь внутри Церкви, этот первый шаг к секуляризации, это последствие крестовых походов, это коренное искажение сакральной идеи — вот что стоит за Бароном, за его страстью, за тем деянием, которое им совершено в мире.

Понятно само собою, что культ, исповедуемый Гуаном, — это возрожденческий культ любви. Менее очевидно, однако, что в данном случае смысл слова «культ» не сводим к его переносному значению. Между тем здесь, как и в первой трагедии цикла, мы имеем дело с комплексом искаженных идей, связанных с сакральной сферой. За отношением Гуана к женщине стоит средневековая традиция, в недрах которой два разнопорядковых, казалось бы, явления — культ Дамы и культ Мадонны — сплелись и своеобразно наложились друг на друга: в Даме, ставшей предметом поклонения, видели небесный прообраз; любовь к Мадонне подчас обретала эротический оттенок. Двусмысленность этого смешения религиозного с куртуазным Пушкин несомненно ощущал (стихотворное свидетельство тому — «Жил на свете рыцарь бедный...»). Земным, чувственным способом овладеть небесным идеалом — в этом устремлении самом по себе содержалось нечто родственное тому, что некогда подстрекало

людей к строительству Вавилонской башни. Но если в средневековье чувственность пытались сделать магическим средством достижения небесной цели и именно вследствие этого оба предмета поклонения — Дама и Мадонна — до известной степени наделялись чертами кумиров, то в аванюре Гуана, этого уже ренессансного «мастера любви», кумиры оказались повержены, а цель и средство поменялись местами. Целью стало теперь само любовное наслаждение, а женщина — всего лишь средством для достижения этой цели. Соблазняемая Гуаном женщина предполагает, что ей уготовано единственное, недостижаемо высокое место (какое в средневековом мире «Скупого рыцаря» занимала «сама Клотильда»), но Гуан служит уже не ей. Из идола, которому приносятся жертвы, она сама становится жертвой нового идола — Эроса.

Казалось бы, Гуан действует по подобию барона Филиппа: совершив подмену в объекте служения, он оставляет в неизменности сами формы служения, изменив смысл, продолжает использовать гарантированный традицией механизм. Но есть в его образе действий и нечто такое, чего не было у Барона и могло появиться только в эпоху Возрождения.

В средневековье культ как таковой был смысловым центром, смыслообразующим средоточием жизни. Искусства возникали и существовали постольку, поскольку они обслуживали культ. Переворот ценностных ориентиров, произошедший на исходе средневековья, радикально изменил соотношения искусства и культа. Общая десакрализация культуры повлекла за собой превращение культовых форм в средства, используемые и эксплуатируемые искусством.

Дон Гуан — поэт, он изощреннейшим эстетическим образом использует культовые формы, он мастер эстетического оформления своего поведения, своих речей, своей страсти. Именно это не позволяет судить о нем как о циничном соблазнителе, именно это гарантирует его фантастически неизменный успех. Но это же имеет, естественно, и свою обратную сторону.

Кошунственное поведение Дон Гуана — всего лишь естественное следствие его общеренессансного десакрализованного

отношения к миру, к устоям, обрядам, религии, к любви, к смерти, к кумирам прошлого. Это позволяет ему нисколько не задумываясь и убивать, и соблазнять, и совершать надругательства, почти не отдавая себе отчета в том, что нарушает он нечто большее, чем условности.

Но мир не прощает кощунства, и возмездие настигает Гуана в облике поруганного им кумира, а рыцарское звание Командора отправляет к тому средневековому образу служения, который героем отвергнут. Так энергия десакрализации, которой движем Гуан, одновременно и обеспечивает его успех, и неудержимо толкает к гибели.

Если Дон Гуан культ использовал как искусство, то для обоих героев «Моцарта и Сальери» само искусство превращено в культ, и атрибутика этого культа взята из разных, конфликтующих между собою эпох. Она построена на соединении античного с христианским и порождает эклектизм культурного космоса драмы.

Доминанта христианства задана через главную музыкальную тему трагедии — через «Реквием» Моцарта, а также через ключевую характеристику его музыки: «Как некий херувим, / Он несколько занес нам песен райских» (VII, 128). Доминанта античности — через представление о жречестве посвященных. «Жрецы, служители музыки», «Единого прекрасного жрецы» (VII, 128, 133) — в контексте драмы эти слова выходят за пределы метафорического значения. Оба композитора мыслят свое творчество как служение культу прекрасного, и в этом смысле покровитель их — Аполлон. Происходящее в «Моцарте и Сальери» свидетельствует о том, что «служитель Феба», эта литературная формула, ставшая расхожей в начале XIX века, была связана с реальностью, отнюдь не сводимой к условности поэтического языка. Вместе с античной атрибутикой в культуру входили почерпнутые из античной эпохи идеи, никак не согласующиеся с основными духовными ориентирами христианства.

Представления, восходящие к античности, активно формируют трагическое действие «Моцарта и Сальери» — формируют его и прямо и косвенно. «Оснадцать лет» католик Сальери

хранит при себе «дар Изоры» (VII, 128) — дар власти над чужой и собственной смертью, недопустимой христианской догматикой, но зато прославленной в иных образцах античной этики. И обладание этой властью предопределяет его поступок. Трагический каламбур, возникший из обмена реплик: «Ты, Моцарт, бог» — «Но божество мое проголодалось» (VII, 127), в контексте всего происходящего придает страшный, почти буквально языческий смысл ставшей привычной для нас идиоме: «искусство требует жертв». Ключевое в трагедии представление о жречестве посвященных в сознании Сальери оказывается связанным с другой культурной идеей, обозначенной лишь в самом финале, но распространяющейся на все действие целиком. Это миф о Буонаротти, не случайно названном здесь «создателем Ватикана» (VII, 134); приписываемое Буонаротти деяние расценивается Сальери как принесение строительной жертвы. Именно этот миф, наслаиваясь на убежденность Сальери в собственном жреческом призвании, побуждает его стать больше, чем жрецом искусства, — он действует как жрец, избранный сохранить гармонию мира и за отсутствием других гарантов ее сохранности приносящий жертву («я избран, чтоб его / Остановить» — VII, 128). В истории Моцарта и Сальери реализуется масонский миф о Хираме — таков результат наложения друг на друга двух различных по своей сущности представлений: о языческом жречестве и о христианской искупительной жертве. Культурная универсалия жреца и жертвы, вырванная из конкретного языческого контекста и извращающая христианскую сакральную идею, возникает здесь в сверхрафинированном, интеллектуально-аристократическом мифологизирующем сознании как следствие самосакрализации обоих героев, для которых святое искусство почти заменило собою религию.

Герои «Скупого рыцаря», «Каменного гостя», «Моцарта и Сальери», взаимодействуя с унаследованной или заимствованной ими мифологией, утверждают свой собственный культурный миф (служения золотому тельцу, служения любви как высшему наслаждению жизни, служения «единому прекрасному»). В «Пи-

ре во время чумы» картина принципиально меняется. Пафос Вальсингама — не в утверждении какого бы то ни было мифа, но в решительной демифологизации реальности, в отрицании любых культурных оболочек как искажающих бытие.

Главное, что совершает Председатель пира по отношению ко всем пирующим, можно обозначить как снятие культурно-психологических защитных механизмов. Для Джексона («...чьи шутки, повести смешные, / Ответы острые и замечанья, / Столь едкие в их важности забавной, / Застольную беседу оживляли / И разгоняли мрак» — VII, 175) механизмом такой защиты был смех. Молодой человек, который предлагает «выпить в его память», «как будто б был он жив» (VII, 175), пытается защититься иллюзией. Сентиментальный идеализм Мери и агрессивный цинизм Луизы — тоже средства ухода от реальности. И Вальсингам последовательно разрушает каждую попытку пирующих тем или иным способом спрятаться от Чумы. На предложение Молодого человека выпить за Джексона, как за живого, «с веселым звоном рюмок, с восклицаньем», он отвечает: «Пускай в молчанье / Мы выпьем в честь его» (VII, 175, 176), подчеркивая тем самым, что Джексон — мертв. В чувствительной песне Мери картина чумного бедствия скрашена утешением: вечной памятью на небесах. Комментарий Вальсингама разрушает этот религиозно-пасторальный образ, противопоставляя ему горечь земного забвения. Луизу он отрезвляет, обращая внимание пирующих на приближение телеги с мертвыми телами. И когда в результате все оказываются беззащитными перед лицом надвигающейся смерти и Молодой человек взывает к Председателю с просьбой спеть «буйную, вакхическую песнь» «для пресечения споров / И следствий женских обмороков» (VII, 179), то просьба эта звучит как просьба о помощи, о защите. Но цель Вальсингама заключается вовсе не в том, чтобы вернуть собравшихся к безумному веселью. Для него наступил тот момент, когда он может исполнить заранее им заготовленный гимн. Уверенный в том, что предлагаемое им теперь будет воспринято как единственно возможное, он отвергает такое пирование, которое является средством защиты от страха

смерти, и призывает править пир как тризну по самим себе. Тризну эту он мыслит как оргиастическое слияние с гибельными стихиями, находя, что лучшая защита от них — это отсутствие всякой защиты. В этом отрицании опосредования, в этой готовности стать на самый край бездны видит он залог бессмертия, а потому желает иметь дело с Чумой прямо и непосредственно. По сути дела, Вальсингам отказывается от всех культурных связей и исповедует сакрализацию самого агона, сакрализацию страстного, оргиастического начала как того единственного в человеке, что способно вступить в контакт с лежащим за чертой смерти, вступить в контакт с трансцендентным. Подобное пирование невольно наследует опыт едва ли не средневековой «черной мессы», которая также использует оргиастическое начало как способ прямого контакта с сакральным. А то, что предлагает в качестве символа веры движимый идеей демифологизации Вальсингам, становится отчетливым формированием антикульта: чаша чумного яда заменяет здесь чашу причастия, и пафос Председателя: «Да не минует меня чаша сия».

В чем бы ни виделось счастье каждому из героев цикла: во власти, в любви, в творчестве или в бессмертии — все они стремятся к одному и тому же: к овладению магической рецептурой, к тому, чтобы использовать некоторый культурный или сакральный механизм как надежный ключ к счастью (в этом смысле символика «Скупого рыцаря» распространяется на всю тетралогию). В одном случае это ритуал, культ, в другом — низвержение культа, в третьем — созидание нового культа, в четвертом — чистая демония страстного начала. Но характер использования сакрального механизма каждый раз оказывается одним и тем же.

Обратим внимание на то, что переживание высшего момента счастья для каждого из них оказывается психологически сопряженным с тем, что счастьем, казалось бы, противоположно. Барон: «Нас уверяют медики: есть люди, / В убийстве находящие приятность. / Когда я ключ в замок влагаю, то же / Я чувствую, что чувствовать должны / Они, вонзая в жертву нож: приятно /

И страшно вместе» (VII, 112). Гуан: «Странную приятность / Я находил в ее печальном взоре / И помертвельных губах» (VII, 139); «Что значит смерть? за сладкий миг свиданья / Безропотно отдам я жизнь» (VII, 169). Сальери: «Эти слезы / Впервые лью: и больно и приятно» (VII, 133). Вальсингам: «Все, все, что гибелью грозит, / Для сердца смертного таит / Неизъяснимы наслажденья» (VII, 180).

Если бы каждый из них мог остановить мгновение этого парадоксального состояния, подчинить себе это соединение несоединимого, схватить жизнь и смерть, несчастье и счастье в их недоступной одновременности, вероятно, их страсть была бы наконец удовлетворена. Ибо рецепт, который они ищут, нужен им для того, чтобы, овладев парадоксом бытия, погрузиться во всю его полноту и вместе с тем чувствовать себя от него независимым. В известном смысле все они стремятся овладеть своей страстью, но не ради обуздания ее, не ради установления меры, а ради того, чтобы, оседлав страсть, заставить ее служить достижению индивидуалистически понимаемому счастью. А то обстоятельство, что пользуются они при этом сакральными ключами, культовыми формами, узаконенными в том или ином типе культуры, но из этой культуры изъятыми, приводит к страшным последствиям. Магический ключ продолжает действовать, но его используют, минуя контекст тех связей и отношений, в которых он служил регуляции мирового порядка, регуляции отношений между хаосом и космосом, между страстным и сакральным. Примененный в целях, установленных произволом, он начинает служить расшатыванию законных границ мира, безответственному обращению с энергиями, разрушению меры общекультурного бытия.

Итак, в каждой из четырех «маленьких трагедий» описана искаженная сакральная идея, в каждой из четырех — секуляризованное страстное начало, а в конечном счете цикл предъявляет четыре извращенных родовых базовых инстинкта.

В «Скупом рыцаре» это сила, власть, накопление — инстинкты, связанные с необходимостью выживания рода. Однако именно закон родового наследования отрицает Барон, их носитель.

В «Каменном госте» это любовь — инстинкт, ведущий к созданию семьи и продолжению рода. Однако любовное стремление Гуана делает его разрушителем семей и ведет к пресечению рода. Не случайно само соединение любящих вызывает на свет не новое существо, а существо умершее.

В «Моцарте и Сальери» это творчество — инстинкт созидания. Но в жертву ему приносится жизнь, совершается акт разрушения.

В «Пире во время чумы» это страх смерти. Но движимый этой идеей Вальсингам проповедует наслаждение гибелью.

Ни одна из этих искажающих культурные основы человеческого бытия идей не возникает спонтанно. Все события цикла глубоко связаны между собой цепью преемственности.

7

Эпоха, изображенная в «Скупом рыцаре», — это эпоха перехода от духовного абсолюта феодализма к светскому абсолютизму. Новые, светские порядки, заведенные Герцогом, «турниры, праздники», прельстительные для Альбера, резко отличны от тех суровых устоев, в которых воспитан Барон. И все же скрытое, внутреннее средоточие этого перехода — в подземном храме Барона. Безумная мечта самообожения, мечта, в которой сам Барон отчетливо осознает демоническое начало, опознана Пушкиным как корень европейского индивидуализма.

Из рук Барона, который в трагедии предстает последним представителем прежнего миропорядка, должна была бы новая гуманизованная культура принять наследие прошлого. Но отношение Барона к самой идее наследования заявлено однозначно. И старая культура не только умирает вместе с ним — она умирает, внутренне искаженная. Мир, избавляясь от Барона, освобождается, казалось бы, от демоники, но вместе с нею и от системы ценностей, демоницей Барона опрокинутой.

Заметим, что конфликт Барона с другими героями остается неразрешенным. Умирая, Барон как бы изымается, устраняется

из мира, освобождая путь тем, кому он служил помехой. Альбер сможет тратить деньги, и это пойдет на пользу Герцогу, ибо государство нуждается в обороте капитала. Но подобная развязка никак не является разрешением конфликта.

Со смертью Барона служение себе перестает быть культовым. История индивидуализма отныне станет светской, о своих культовых корнях она позабудет — до поры до времени. Но конфликт, оставшийся неразрешенным на одном участке истории, — и это важнейшее историческое открытие Пушкина — обязательно обнаружит себя в будущем. Это и происходит в следующих частях тетралогии.

Свободный индивидуализм в его светской беспечной форме, развязанный в «Скупом рыцаре» смертью Барона, в «Каменном госте» действует, не встречая препятствий. Дон Гуану доступно все, о чем мечтал Альбер. «Во что бы то ни стало», этот принцип Альбера, реализуется Гуаном в каждом жизненном поступке. Ничто уже не стесняет его воли. Но, кощунствуя, Гуан зовет мертвого Командора «стать на стороже в дверях» (VII, 162) — и Командор является, как бы осуществляя мечту Барона вернуться из могилы «сторожевою тенью» к своим сокровищам (VII, 113). Свободный индивидуализм терпит крах именно потому, что он возомнил, будто вполне освободился от сферы сакрального, от всех установленных средневековым порядков, и именно из этой средневековой сферы потустороннего приходит неотвратимое возмездие.

Но и возмездие, как насильственное положение пределов разнузданной воли героя, не есть еще разрешение конфликта: конфликт в принципе неразрешаем насильственно. И потому трагическим возмездием завершившееся отделение мирского от религиозного, явленное в «Каменном госте», в «Моцарте и Сальери» приводит к новому клубку трагических противоречий.

Убедившаяся в недопустимости, пагубности подобного разъединения, культура вновь воссоединяет эти две сферы, но воссоединяет, так и не уклонившись от магистрали избранного ею индивидуалистического и светского пути. Оба героя в «Моцарте

и Сальери» называют себя жрецами; ни одного из них не смущает осуществление жречества в светской форме. Они принадлежат культуре, которая в наиболее прекрасном своем выражении возносит искусство в сферу небесную, минуя церковное, а в наиболее страшном своем выражении присваивает человеческому сознанию демиургические полномочия, ставит человека карающим и казнящим сторожем мироздания.

Вся ложь того способа, каким соединены светское и сакральное в культурном мире «Моцарта и Сальери», дает себя знать в «Пире во время чумы». Ложные культурные связи не выдерживают испытания Чумой, и между земным и небесным разверзается пропасть. Вальсингам — в полной мере наследник и Барона, и Альбера, и Гуана, и Сальери, и Моцарта. Все содеянное ими ложится на его плечи.

Барон, сокрушая данную ему картину мира, главного и непобедимого своего врага видел не в наследнике, которого он мог держать в узде, а в ходе времени, в неизбежной смене настоящего будущим. Взамен жизни вечной, предлагаемой ему его религией, не страшщейся земного хода времени, Барон хотел утвердить вечное в самом земном времени, то есть остановить, запереть время, устранить возможность будущего. Барон умер. Но в каждой следующей трагедии, в каждую новую эпоху будет появляться фигура, все с большим и большим успехом осуществляющая это стремление Барона. Перед Гуаном явится Командор, перед Моцартом — Сальери. Одному Вальсингаму не дано такого противника. Он имеет дело с Чумой, и этот враг — не лицо, не персонаж. Само состояние мира лишает Вальсингама будущего.

Вальсингам — последний. Голый человек на голой земле. Он пожинает плоды демоники предшествующих эпох. Чума — вот итог эволюции культурных миров, явленных в цикле. Чума дана как последний облик культуры, и в этом облике заключен последний парадокс цикла. Ибо, оборачиваясь Чумой, культура оборачивается полной своей противоположностью. Культура строит и созидает, ее деятельность избирательна, она тклет покровы для человеческого бытия. Чума срывает все покровы, она

только уничтожает — без разбора, без смысла. И, дискредитируя смысл, Чума поражает самое сердце культуры.

Как же могли совместиться две столь несовместные сущности?

Описанные в «маленьких трагедиях» взаимоотношения трагического героя с миром позволяют увидеть, что в каждом предъявленном здесь типе культуры оказался нарушенным принцип взаимодействия микрокосма и макрокосма. В микрокосме, в индивидуалистически выстроенном космосе трагического героя, происходит нарушение нормы, катастрофическая подмена. Упорствуя в нарушении нормы, герой погибает, ибо законы макрокосма, против которых он действует, каждый раз объективно сильнее его. Но искажение культурного пространства, произведенное героем в мире, не выравнивается, восстановления нормы не происходит. Таким образом, единожды содеянное уже не исчезает из мира даже с физической смертью героя. Оно продолжает существовать, опосредованно преломляясь в каждой следующей части тетралогии. Культурный космос каждой следующей эпохи не просто сменяет собой прежнюю картину мира — он строится как реакция, как рефлексия на нее. Перед нами не цепь из четырех отдельных картин, но единство взаимоотражающих и взаимоотраженных, как бы вложенных друг в друга миров. За счет этих опосредований, этих наслоений, этих превращенных форм, переинтерпретирующих одна другую, культурная ткань разрастается, ветвится, культурный покров становится все плотнее. Но это же одновременно и процесс истончения культурной ткани, ибо разрастаются именно ложные связи, ответом на искажение оказываются новые искажения. И если первая ложь еще локальна, то следующие и следующие, отрабатывая прежние ложные связи и выстраивая новые, постепенно заполняют собою все культурное пространство. И в некоторый момент пространство ложных культурных связей обнаруживает себя как вакуум — как Чуму.

Именно в этой, «последней», и заслуженно «последней» ситуации оказывается Вальсингам. Индивидуалистическое начало заложено в нем не в меньшей степени, чем в героях предыдущих

трагедий. Подобно им всем он отрекается от веры отцов, от существовавшей для него еще совсем недавно системы ценностей; подобно им всем сокрушает, опрокидывает эту систему. Но, оказавшись последним, он же становится первым: первым, кто оглянулся назад, первым, кто постиг утраченность рая, кто постиг свое отпадение.

И только теперь мы можем сказать еще об одном герое цикла, до сих пор ни разу не упомянутом. Та миссия, которую выполняет в «Пире во время чумы» Священник, ставит его фигуру вровень с могучими протагонистами трагической тетралогии¹. Финал последней трагедии снова возвращает нас к проблеме сыновства и наследования, заявленной в «Скупом рыцаре» открытым конфликтом отца и сына. Но статус конфликта уже иной: кровного отца сменяет отец духовный, то есть тот, кто в полной мере ответственен за передачу наследия, за передачу культуры. Единственный в цикле герой, представляющий за церковь в ее каноническом виде, он является для того, чтобы обличить и призвать к исполнению долга. Но обнаруживается, что отнюдь не забвение того, о чем напоминает Священник, удерживает Вальсингама за столом пирующих. Предводитель пира прекрасно отдает себе отчет во всем совершаемом, и степень его собственного падения для него не тайна. Причины гораздо более глубокие побуждают его идти до конца путем греха и протеста. Священник, убежденный в своих правоте и всезнании, данных ему религией, встречается здесь с вопросами, на которые он как представитель церкви не в состоянии ответить. А между тем боль и страдание Вальсингама вызывают в нем человеческое и христианское сострадание и одновременно сознание своей слабости и вины. Понимая, что не сумел уберечь, не сумел спасти, что, не поправив случившегося, причинил лишь новую боль, он

¹ Все, что здесь говорилось о великих заблуждениях пушкинских героев, не умаляет, естественно, масштаба этих фигур. Реакция на неправду мира, на ложь тех или иных культурных институтов — неизменная составляющая их сокрушительной энергии. В данной статье мы сосредоточили внимание исключительно на искажении путей, ими проложенных, ибо о том, что есть во всех них героического и высокого, писалось уже достаточно много.

отступает. Сострадание и смирение не позволяют ему упорствовать в своей «отцовской», пастырской воле. И сила Священника, его подлинная, истинная христианская сила обнаруживается именно в его способности признать собственное бессилие. Отступая, он вверяет душу отпавшего воле Божией и просит прощения за свою несостоятельность: «Спаси тебя Господь! Прости, мой сын» (VII, 184). Это последние слова, которые звучат в цикле. Устами Священника церковь просит прощения у мира — как пастырь, не уберегший стадо¹.

Для каждого из трагических героев цикла мир был объектом переноса вины, собственная личность — объектом служения. Священник оказывается единственным, кто выправляет это колоссальное искажение, порожденное секуляризованной культурой: служение он несет миру, вину принимает на себя — таков итог его встречи с тем, кто в своем отпадении оказался наследником грандиозных подмен, которые церковь не сумела исправить. И только благодаря Священнику у Вальсингама остается шанс: он встретился с той нормой, с той правдой большого мира, макрокосма, неподменной культуры, которая является единственным залогом разрешения трагического конфликта.

8

Если теперь мы вернемся к вопросу об автобиографизме «маленьких трагедий», перед нами откроется поразительная картина.

Вспомним заметку о Сальери: «Завистник, который мог освистать Д<он> Ж<уана>, мог отравить его творца» (XI, 218). Сопоставим с ней тот мотив из «Скупого рыцаря», который имеет прямую автобиографическую параллель. Так, Барон заявляет

¹ Пушкин не случайно выбрал при переводе ту русскую форму, в которой сама семантика прощания есть выражение просьбы о прощении. В английском тексте этого оттенка не было: «Heaven pity my dear son. Farewell! farewell!» (цит. по: *Пушкин. Драматические произведения*. С. 590).

про сына: «Он... он меня / Хотел убить» (VII, 118). Пушкин пишет Жуковскому 31 октября 1824 г.: «Отец мой <...> объявляет, что я *его бил, хотел бить, замахнулся, мог прибить*» (XIII, 116).

Письмо написано ради предотвращения возможных последствий клеветы. Что произошло между Пушкиным и его отцом на самом деле — неизвестно. Жуковскому он пишет: «Перед тобою не оправдываюсь» (XIII, 116). Барон явно клеветает на Альбера. В первой сцене Альбер с негодованием отвергает мысль об убийстве отца. Да и в финале не от его руки умирает Барон. И все же вполне очевидно, что перед нами история косвенного убийства. С самого начала Альбер предстает на сцене, снедаемый тайным желанием смерти отца, от которой единственно зависит его счастье. Не допуская себя до мысли о реализации этого желания, он все же выдает себя двумя вырванными у него Соломоном репликами: «Ужель отец меня переживет?» (VII, 105) и «Аmen!» (VII, 106) — в ответ на: «Пошли вам Бог скорей наследство» (VII, 106). И именно это его желание реализуется в финале трагедии. Не убил — но мог убить, ибо поднял бы меч, как поднял перчатку.

«Мог освистать» — значит «мог отравить». В одной возможности заложена другая. Первая возможность — лишь зерно, лишь семя. Но посеешь ветер — пожнешь бурю.

Поступков, совершенных его героями, Пушкин не совершал. Но зерно трагического конфликта, зерно страстного начала — альберовского, гуановского, моцартианского, вальсингамовского — явно опознавал в самом себе. И воплощая в драматических сюжетах автобиографические черты, собственный опыт переживания несчастья и счастья, выяснял, до какого логического предела, до каких крайних последствий по отношению к миру могли бы разрастись эти зерна. Здесь была и работа воображения, и работа совести, и колоссальное мужество исследователя. Это был в некотором роде эксперимент на самом себе — на себе как на прямом наследнике неразрешенных конфликтов европейской культуры. Эксперимент, производившийся с целью понять правду о самом себе, понять ее в контексте своей эпохи, понять, наконец, в контексте истории. Установить диагноз, постичь причины, обнаружить генезис — и устранить самый ко-

рень. Сам Пушкин выступает здесь как лирический герой с эпическим взглядом на самого себя; на этом-то перекрестке двойного видения — изнутри и извне — и возникает драма.

Опознавая в себе зерна трагических конфликтов, Пушкин преодолевает извечный механизм порождения трагедии: механизм переноса вины. Трудно переоценить значение этого акта в мире, где конфликты действительно уже унаследованы, где виноваты все, а следовательно, как бы и никто, где каждому так легко отказаться от вины, перенести ее на мир, на историю, на других, а значит, отказаться от последнего шанса на очищение, на выход из трагического пространства.

Понять законы трагического сюжетообразования, не стать трагической жертвой, не идти дальше путем героя, порождающего трагедию, перемениться, выйти к другому образу жизни и образу действий — такова была задача, которую решал Пушкин в Болдине осенью 1830 года, накануне женитьбы. Автобиографически, кровно, лично причащаясь к тому, что сделано предметом драмы, усматривая в судьбах своих героев искажение своей собственной природы, поэт проходил через очистительное действие трагического жанра: через признание трагической вины¹. На индивидуализме как качестве собственной души и как явлении культуры было не только поставлено клеймо, по отношению к нему было проделано нечто неизмеримо большее. Четыре культурных космоса тетралогии, казалось бы, изолированы один от другого; строящие их и действующие в них трагические герои, казалось бы, независимы друг от друга. Но цикл как целое обнаруживает, что эти индивидуалисты, родства не помнящие, подвержены непреложным законам наследования и преемственности. У всех у них общий культурный предок — Барон, первый, чье отпадение от рода определило ход новоевропейской истории. И он же признан Пушкиным в качестве собственного культурного предка. А это означает, что история, расколота индивидуалистическим сознанием,

¹ Ни один из сюжетов, взятых для тетралогии, исходно не являлся трагическим. Это были сюжеты комические, драматические, с роковыми развязками — статус трагедии придал им именно Пушкин.

восстанавливалась как история родовая и трагическая вина была понята и пережита как родовая вина¹. Это и был переход от «я» к «мы», открывавший возможности совершенно нового способа существования в мире². С ним-то и связан звучащий в болдинских письмах лейтмотив отказа от счастья. Он вызван чувством, гораздо более глубоким, чем суеверие. Это отказ от упорства в страсти, желающей добыть вожаделенное «во что бы то ни стало», это отказ от трагического агона, это смирение гордого человека, это подлинная готовность его на пороге новой жизни признать иные пути и иные законы.

Написание «маленьких трагедий» было, по сути дела, событием не только литературным, но также и историческим: акт, совершенный Пушкиным, означал, что европейскую культуру Нового времени, культуру, ярчайшие достижения которой были основаны на индивидуалистическом отпадении от рода, Россия приняла как родовое наследие. Масштаб этого события обусловил важнейшую особенность поэтики «маленьких трагедий»: составляя цикл, все вместе они начинают тяготеть к большой эпической форме, в чем-то подобной «Божественной комедии» Данте, к монументальному жанру, способному воплотить узловые моменты культурного эпоса Нового времени. Сама краткость текстов парадоксальным образом не противоречит этому, а скорее способствует: сюжеты оказываются «свернутыми» в размер актуальной памяти, их можно перебирать, как четки, каждое звено которых — притча культурной истории.

Впервые: Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1991. Т. 14.

¹ Это узнание и переживание родовой вины, это очищение страданием совершается лишь по прохождении через весь цикл; именно поэтому каждая отдельная трагедия завершается всякий раз лишь потребностью катарсиса, но не им самим. В «маленьких трагедиях» мы встречаемся со случаем, беспрецедентным в истории драматургии. Сам автор, сам драматург прошел здесь путем античного трагического героя.

² Не случайно в Болдине написан целый ряд текстов, посвященных проблеме родового: «Моя родословная», «Два чувства дивно близки нам...», «Опыт отражения некоторых нелитературных обвинений», «О втором томе „Истории русского народа“ Полевого», «Повести Белкина», «История села Горюхина».

ГЕНЕАЛОГИЧЕСКИЙ ПРИНЦИП В ИСТОРИИ

(Пушкинский проект из десяти названий:
опыт реконструкции)

Среди рукописей Пушкина сохранился листок, на одной стороне которого расположен автограф стихотворения «Под небом голубым страны своей родной...», датированный 29 июля 1826 года. Под стихотворением — запись, гласящая: «Усл<ышал> о см<ерти> Ризнич> 25 <июля 1826 г.> У<слышал> о с<мерти> Р<ылеева,> П<естеля,> М<уравьева,> К<аховского,> Б<естужева>: 24 <июля 1826 г.>»¹. После того как листок был сложен пополам, на обратной его стороне появился список из десяти названий:

Скупой
Ромул и Рем
Моцарт и Сальери
Д. Жуан
Иисус
Беральд Савойский
Павел I
Влюбленный Бес
Димитрий и Марина
Курбский²

С первого же взгляда очевидно, что этот перечень представляет собой обширнейшую творческую программу — тем более удивительно, что написано о нем до чрезвычайности мало.

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. М., 1997. Т. 17 (дополнительный). С. 248.

² Там же. С. 213–214.

О некоторых замыслах, вошедших в список, остались скупые заметки и воспоминания современников¹, лишь три из них стали предметом отдельных исследований. Это «Иисус», о котором писал Ю. М. Лотман², «Беральд Савойский», которому посвящена статья М. Ф. Мурьянова³, и «Влюбленный бес», к которому филологи обращались неоднократно⁴. Целиком же список был охарактеризован всего несколько раз. В самом начале сороковых годов о нем писали М. Б. Загорский и С. М. Бонди⁵, пытаясь реконструировать сюжеты отдельных произведений и почти не задаваясь вопросом о том, связан ли список с неким целостным замыслом.

Вопрос этот был поставлен лишь однажды — в 1984 году, в статье В. С. Листова, выдвинувшего гипотезу о том, что перечень десяти тем связан не с драматическим жанром, как это

¹ См. письмо А. Ф. Воейкова к Д. М. Перевозчикову от 22 ноября 1826 г. — Русский архив. 1890. Кн. 3. С. 93; Дневник М. П. Погодина // Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 9, 21, 29; Дневник Ф. Малевского // Литературное наследство. М., 1952. Т. 58. С. 264, 266, 268; *Шевырев С. П.* Сочинения А. Пушкина. Тома 9, 10 и 11 // Москвитянин. 1841. Ч. 5, № 9. С. 245; *Шевырев С. П.* Рассказы о Пушкине // А. С. Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 40; *Керн А. П.* Воспоминания о Пушкине // Там же. Т. 1. С. 386; Письмо В. П. Титова к А. В. Головину от 29 августа 1879 г. — *Дельвиг А. И.* Мои воспоминания. М., 1912. Т. 1. С. 158.

² *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 281–292.

³ *Мурьянов М. Ф.* Пушкинский замысел «Беральда Савойского» // *Philologica: Исследования по языку и литературе.* Л., 1973. С. 341–344.

⁴ См.: *Оксман Ю.* Может ли быть раскрыт пушкинский план «Влюбленного беса»? // Атеней. Кн. 12. [Л.; М.], 1924. С. 166–168; *Писная В.* Фабула «Уединенного домика на Васильевском» // Пушкин и его современники. Л., 1927. Вып. 31–32. С. 19–24; *Цявловская Т. Г.* «Влюбленный бес» (Неосуществленный замысел) // Пушкин. Исследования и материалы. М.; Л., 1960. Т. 3. С. 101–130; *Зингер Л.* Судьба одного устного рассказа // Вопросы литературы. 1979. № 4. С. 203–228; *Смирнов И. П.* «Уединенный домик на Васильевском» и «Повесть о Савве Грудине» // Пушкин. Исследования и материалы. Л., 1979. Т. 9. С. 207–214; *Шульц Р.* Пушкин и Книдский миф. Мюнхен, 1985. С. 63–78; *Осват Л. С.* «Влюбленный бес»: Замысел и его трансформация в творчестве Пушкина 1821–1831 гг. // Пушкин: Исследования и материалы. Л., 1986. Т. 12. С. 175–199.

⁵ См.: *Загорский М. П.* Пушкин и театр. М.; Л., 1940. С. 208–210; *Бонди С. М.* Драматургия Пушкина и русская драматургия XIX века // Пушкин — родоначальник новой русской литературы. М.; Л., 1941. С. 397–399.

традиционно считалось¹, а с жанром устной новеллы, предназначенной для рассказа в гостиной и ориентированной на «Декамерон» Боккаччо (десять вечеров «Декамерона» соответствуют числу названий, вошедших в список)². Эта остроумная и тонкая гипотеза может быть оспорена³ — однако наша статья посвящена не проблеме жанра, а решению другой дилеммы: является ли пушкинский перечень некоей содержательной целостностью, или же он представляет собой набор разрозненных названий, не связанных между собой в смысловом отношении?

В. С. Листов по этому поводу утверждает: «Истолкование списка <...> затруднено пестротой самих сюжетов; они совершенно не поддаются классификации»⁴. С этим мнением, очевидно, могли бы согласиться все писавшие о замысле десяти произведений, так как никто из них ни разу не проинтерпретировал его как содержательное единство. Тем не менее гипотетическое предположение о том, что объединяет десять сюжетов, может быть выдвинуто.

¹ Так квалифицировал его первый публикатор списка, П. В. Анненков (см.: *Анненков П. В. Материалы для биографии А. С. Пушкина // Пушкин. Соч. СПб., 1855. Т. 1. С. 284*). Хотя Анненков не дал развернутой аргументации такого жанрового определения, его точка зрения была принята всеми последующими исследователями, за исключением В. С. Листова.

² См.: *Листов В. С. Автограф с десятью темами // Листов В. С. Новое о Пушкине. М., 2000. С. 239–251*.

³ Так, в доказательство своей гипотезы В. С. Листов приводит, в частности, указание на то, что в списке присутствуют сюжеты, которые, с одной стороны, заведомо не могли пройти через цензуру («Иисус», «Павел I»), а с другой стороны, были реализованы в жанре устной новеллы («Влюбленный бес», тот же «Павел I» — речь идет об известном по записи В. А. Соллогуба пушкинском рассказе о Павле I — см.: *Вацуро В. Э. Из разысканий о Пушкине // Временник Пушкинской комиссии. 1972. Л., 1974. С. 100*). Между тем существует свидетельство того, что именно с Павлом был связан драматический замысел. В дневнике Ф. Малевского после сообщений о других разговорах Пушкина на вечере 19 февраля 1827 г. отдельной строкой записано: «Трагедия Павла. Мельник» (Литературное наследство. Т. 58. С. 266). «Мельник» — это, конечно, «<Русалка>» (см.: Там же. С. 264); два драматических замысла поставлены в один ряд. Запись Малевского противоречит версии В. С. Листова и в другом отношении: анекдот, переданный Соллогубом, не содержал в себе ничего такого, что могло бы быть обозначено как «трагедия Павла».

⁴ *Листов В. С. Автограф с десятью темами. С. 240*.

Три произведения, означенные в списке: «Скупой», «Д. Жуан», «Моцарт и Сальери» — в 1830 году реализовались в составе «маленьких трагедий». Это дает определенные основания увидеть в интересующем нас замысле прообраз будущего цикла. Именно так пытался взглянуть на него Бонди. По его мнению, в «маленьких трагедиях» Пушкин дал углубленный анализ человеческих страстей, понимаемых в широком шекспировском смысле. Скупость, зависть, любовная страсть — вот центральные темы «Скупого», «Моцарта и Сальери», «Дон Жуана». Но последовательно охарактеризовать остальные семь замыслов под этим углом зрения Бонди не удалось. Лишь применительно к «Димитрию и Марине» оказалось возможным, сославшись на слова самого Пушкина, вычленив определенную страсть (бешеное честолюбие) как движущую силу сюжета.

Думается, что сама по себе попытка Бонди соотнести список с «маленькими трагедиями» вполне справедлива, но содержательной общностью этих двух замыслов — реализованного и нереализованного — как кажется, должно выступать нечто совсем другое.

«Маленькие трагедии» воплощают картину движения по культурным эпохам, взятым в их кризисных точках. В «Скупом рыцаре» изображен кризис средневекового сознания, в «Каменном госте» — кризис сознания возрожденческого, в «Пире во время чумы» — романтического. Предметом «драматических изучений», предпринятых Пушкиным в «маленьких трагедиях», явилась, таким образом, история европейской культуры, переломные моменты европейской культуры, когда одна устоявшаяся картина мира, один способ устройства культурного космоса должен смениться другим¹.

Если под этим углом зрения взглянуть на перечень десяти сюжетов, откроется весьма последовательная и целостная картина.

«Ромул и Рем». Сюжет связан с основанием Рима, это мифологическая точка, отмечающая финал Эллады и канун возникновения Римской империи, канун нового этапа европейской истории.

«Иисус». Начало христианства, канун новой эры.

¹ Подробнее см. наст. изд., с. 199, 203–213.

«Беральд Савойский». Заглавный персонаж — мифологический предок графа Гумберта Белая Рука, основателя древнейшей в Европе Савойской династии¹. Сюжет, таким образом, связан с мифологической предысторией европейского династического правления.

«Влюбленный Бес». Казалось бы, этот замысел, если судить о нем по записанной Титовым со слов Пушкина повести «Уединенный домик на Васильевском», никак не ложится в предлагаемую схему. Но сохранился собственный пушкинский проект реализации замысла, и он начинается словами: «Москва в 1811 году»². Это Москва накануне пожаров 1812 года, накануне Отечественной войны, послужившей новым этапом европеизации России, последним рубежом между XVIII и XIX столетием.

Итак, семь сюжетов из десяти отчетливо связаны с пограничной эпохой, с преддверием исторического перехода, с моментом готовящейся исторической трансформации. Оставшиеся три сюжета довольно легко поддаются аналогичной интерпретации, хотя, в отличие от семи предыдущих случаев, она, конечно, будет носить гипотетический характер.

«Павел I». Как мы знаем из дневника Ф. Малевского, замысел должен был изображать «трагедию Павла» — вероятнее всего, драматические события, ознаменовавшие канун Александровской (пушкинской) эпохи. Здесь уместно напомнить и наблюдение Ю. М. Лотмана, писавшего, что XVIII век был для Пушкина «таким же великим „концом“, как и первый век нашей эры, завершением огромного исторического цикла»³.

«Дмитрий и Марина». Это Смутное время, предваряющее установление династии Романовых (вспомним трактовку Смуты как преддверия воцарения Михаила Романова в письме Пушкина к Чаадаеву от 19 октября 1836 г.).

«Курбский». Это, конечно же, не вымышленный герой «Бориса Годунова», а оппонент царя Иоанна IV, чей мятеж был

¹ См.: *Мурьянов М. Ф.* Пушкинский замысел «Беральда Савойского». С. 342.

² *Пушкин.* Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1940. Т. 8. С. 429. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

³ *Лотман Ю. М.* Опыт реконструкции пушкинского сюжета об Иисусе. С. 24.

последним всплеском накануне установления московского абсолютизма.

Заметим: весь замысел в целом, в каком бы жанре он ни реализовался, суть прежде всего замысел исторический.

Как уже говорилось, список расположен на обратной стороне листка с зашифрованными записями о смерти Ризнич и смерти декабристов, о которых Пушкин узнал в июле 1826 года. Тем же летом он получил известие еще об одной смерти: 22 мая 1826 года скончался Карамзин. В свете этого события исторический замысел Пушкина обретает особую значимость. Быть может, он открывает первую страницу посмертных отношений Пушкина с Карамзиным — как известно, наследование историографу составляло для Пушкина одну из важнейших и очень сложных проблем¹.

Если данное предположение верно, в проекте из десяти названий может быть усмотрен специфически концептуальный подход к истории.

В отличие от Карамзина, посвятившего себя русской истории, Пушкин вынашивает единый замысел, в котором русская история погружена в единый контекст с историей европейской, взятой в самом широком охвате: с момента основания Рима до 1811 года. Замысел предполагает не широкое эпическое полотно, предъявляющее непрерывное разворачивание событий, а высвечивание некоторых дискретных точек, выбранных далеко не случайным образом. Это ключевые, поворотные, порождающие точки, в которых происходит завязка будущих событий истории культуры.

Между прочим, таким же был исторический момент, выбранный для драматического воплощения в трагедии «Борис Годунов». 19 октября 1836 года Пушкин в упоминавшемся уже письме к Чаадаеву определил Смуту как величественную драму, которая началась в Угличе и закончилась в Ипатьевском монастыре. В Угличе в 1591 году убили царевича Димитрия. В Ипатьевском монастыре в 1613 году короновали Михаила Романова. Коль скоро

¹ См.: Эйдельман Н. Пушкин. Из биографии и творчества: 1826–1837. М., 1987. С. 177–259.

Димитрий — легитимный наследник¹, то речь здесь идет о пресечении династии Рюриковичей и основании династии Романовых. Для русской истории, обозреваемой из той точки, из какой смотрел на нее Пушкин, эта смена династий имела фундаментальнейшее значение. Карамзин писал о смерти Федора Иоанновича: «Так пресекольсь на троне московском знаменитое варяжское поколение, коему Россия обязана бытием, именем и величием»². Если Рюриковичи правили на Руси от ее начала почти до Смутного времени, то Романовы — от конца Смуты вплоть до пушкинской современности. Смерть последнего из Рюриковичей закрывает последнюю страницу русского средневековья. Венчание на царство первого из Романовых открывает первую страницу Нового времени. Между этими двумя историческими точками, отмечающими конец одной эпохи и начало другой, и расположились события Смутного времени — времени промежуточного, переходного, катастрофического, едва не завершившегося крушением русской государственной самостоятельности.

Обратим внимание на еще одну особенность избранных сюжетов. Материал собственно исторический («Димитрий и Марина», «Курбский») соположен здесь с материалом легендарно-мифологическим («Ромул и Рем», «Беральд Савойский»), литературно-

¹ В 1820-е гг. Карамзину, считавшему Годунова «святоубийцей», возражал М. П. Погодин, указывая в статье «Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия» (Московский вестник. 1829. Ч. 3), что Димитрий, происходивший от седьмого, не узаконенного церковью брака Ивана Грозного, не составлял особой опасности для Годунова, т. к. не был преимущественным претендентом на престол. Сохранились пушкинские замечания на полях статьи Погодина, из которых видно, что для Пушкина решающее значение имела точка зрения летописи, молчащей о «незаконности» царевича Димитрия, а также, что драматург учитывал сложившийся к XVII в. порядок престолонаследия (подробнее см.: *Лотман Л. М. Историко-литературный комментарий // Пушкин А. С. Борис Годунов. СПб., 1996. С. 145–149 (Русская классика с комментариями)*). Из замечаний этих видно и другое: спустя несколько лет по написании трагедии Пушкин с жаром отстаивал историческую достоверность двух фактов: во-первых — того, что Годунов виновен в убийстве Димитрия; во-вторых — того, что Димитрий имел законные права на престол. Для исторической концепции трагедии факты эти имеют первостепенное значение и теснейше связаны между собой.

² *Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 10. Гл. 3. С. 221.*

архетипическим («Скупой», «Дон Жуан», «Влюбленный Бес»), конкретно биографическим, почерпнутым из области слухов («Моцарт и Сальери», в какой-то мере — «Павел I») и, наконец, относящимся к области Священной истории («Иисус»).

Евангелие, миф, легенда, молва и слух выступают такими же ипостасями истории, как непосредственно исторические факты. Собственно, это возведение истории в статус предания, запечатлевающего не документальный факт, но сокровенный смысл происходящего, распознаваемый через художественное постижение предлагаемых обстоятельств.

Проект из десяти названий дает полное представление о позиции Пушкина в актуальной для начала 1830-х годов дискуссии о том, обладает ли русская история достаточным для литературного воплощения сюжетным потенциалом¹.

Думается, не менее важная особенность замысла связана с ярко выраженным персоналистским подходом к истории. Каждое заглавие выдвигает на первый план некую личность, само имя которой содержит потенциал исторического события. Единственный случай, когда этот принцип не вполне очевиден — «Влюбленный Бес». Но если учесть хронологический параметр действия — 1811 год — и посмотреть на прозаические наброски Пушкина, станет ясно, что его до чрезвычайности занимал именно личностный типаж, точнее, противопоставление личностных типажей, исторически связанных, условно говоря, с допожарной и послепожарной Москвой, то есть укорененных в XVIII веке и принадлежащих уже XIX столетию (этот поиск завершится созданием «Пиковой дамы»).

Существенно, что каждый раз Пушкин выбирает личность отнюдь не среднестатистическую, не типового представителя эпохи, а человека, нарушающего представления о норме, разрушающего стереотип. Таковы все присутствующие в списке будущие герои «маленьких трагедий». Таковы выкорышки волчицы Ромул и Рем, как и все легендарные основатели городов, обладающие статусом культурных героев. Разумеется, таков

¹ См.: Манн Ю. Русская философская эстетика: (1820—1830-е годы). М., 1969. С. 254—257.

Иисус. Таков Беральд Савойский — персонаж, наделенный чертами легендарных же Тристана и Зигфрида¹. Таков Павел I, о котором Пушкин в 1822 году писал: его царствование «доказывает одно: что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы» (XI, 17). Таков inferнальный влюбленный бес. Таковы, как это видно и из истории, и из «Бориса Годунова», Дмитрий и Марина. Таков Курбский, инородность которого на общем фоне эпохи подчеркнута Пушкиным в черновом варианте «<Письма к издателю „Московского вестника“>»: «...летопись озлобленного Иоаннова изгнанника одна носит на себе [чужд<ое>] клеймо» (XI, 340).

Итак, перед нами выпадающая из всех представлений о норме личность, стоящая в поворотной точке истории и осуществляющая ее поворотный ход; история как цепь деяний подобных личностей; история, постигаемая через соприкосновение с теми ключевыми ее точками, в которых происходит яркая вспышка и трансформация устоявшегося на какое-то время порядка вещей.

Проект из десяти названий настолько ясно указывает на то, какова была для Пушкина пресловутая роль личности в истории, что об этом не стоит долго рассуждать. Интереснее другое. Тип истории, который вырисовывается здесь, имеет, как кажется, свой прообраз.

Вспомним Авраама, отвергшего веру своих отцов, Иакова, борющегося с Богом, моавитянку Руфь, вопреки обычаю не вернувшуюся к своему народу и своим богам, а вместо того добившуюся брака с иудеем Воозом, и т. д. и т. д. Этот ряд завершится Иисусом, установителем новой, небывалой, неслыханной нормы. В определенном, далеко не исчерпывающем, разумеется, ракурсе библейская история — это история тех, через кого кардинально обновляются отношения человека с Богом и вследствие этого обновляется мир. Заметим, что все они связаны между собою — не прямой повествовательной связью, а связью наследственной, передаваемой из рода в род. Небывалый поступок Руфи нужен

¹ См.: *Мурынов М. Ф.* Пушкинский замысел «Беральда Савойского». С. 343.

был, чтобы родился на свет царь Давид, ибо вступив в брак с Возом, Руфь оказалась прабабкой Давида. К царю же Давиду, как известно, возводится родословие Иисуса. Библия постоянно фиксирует родословные списки, возвращается к ним вновь и вновь.

К значению для Пушкина этого генеалогического принципа мы еще вернемся. А пока подчеркнем, что соотнесение истории и Библии — параллель ни в коем случае не произвольная. «Историю государства Российского» Карамзин открывал словами: «История в некотором смысле есть священная книга народов: главная, необходимая; зеркало их бытия и деятельности; скрижаль откровений и правил; завет предков к потомству»¹. Фраза эта была памятна Пушкину: «Библия для христианина то же, что история для народа. Этой фразой (наоборот) начиналось прежде предисловие Ист<ории> Кар<амзина>. При мне он ее и переменял» (письмо к брату от 4 декабря 1824 г. — XIII, 127).

Такое понимание истории свойственно было и русскому летописанию. «Повесть временных лет» открывалась предысторией Русской земли, отправной точкой которой явилось разделение земли между сыновьями Ноя. Резюмируя вводную часть, летописец по образцу греческой хроники выделяет ключевые точки мировой истории, чтобы встроить в нее начальную точку русской истории: он указывает, сколько лет прошло от Адама до потопа, от потопа до Авраама, от Авраама до исхода из Египта, а от него — до Давида и начала царствования Соломона, затем — до пленения Иерусалима, до рождения Христова и, наконец, после еще нескольких дат — до первого года правления Олега Вещего². Прототип этого построения очевиден: именно так резюмировано родословие Иисуса Христа в Евангелии: «Итак, всех родов от Авраама до Давида четырнадцать родов, и от Давида до переселения в Вавилон четырнадцать родов; и от переселения в Вавилон до Христа четырнадцать родов» (Мф. 1, 17).

Подобного рода перечни в высшей степени выразительны — прежде всего своей избирательностью. Из несметного числа со-

¹ Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1816. Т. 1. С. IX.

² См.: Повесть временных лет. М.; Л., 1950. Ч. 1. С. 17.

бытий мировой истории выбирается несколько — важнейших, ключевых, поворотных и порождающих, из глубины веков ведущих к тому настоящему, современником которого является автор истории, описывающих генезис этого настоящего. Думается, что типологически близкую к ним природу имеет и пушкинский перечень десяти исторических сюжетов, охватывающий период от основания Рима до преддверия пушкинской эпохи.

Интерес Пушкина к собственному родословию общеизвестен. Вероятно, в нем было нечто гораздо большее, чем уважение к памяти предков, нечто связанное с опытом исторического самопознания. «Медный всадник» — недвусмысленное свидетельство тому, что, по Пушкину, человек, забывший свое родословие, свою генеалогию (а именно таков «Евгений бедный»), не способен на равных участвовать в исторической коллизии, обречен быть жертвой ее.

Но та включенность в родословие, о которой здесь идет речь, требовала не только исторических знаний — она требовала исторического самоопределения, и «История» Карамзина, обрывавшаяся задолго до современности и не касавшаяся европейских событий, для такого самоопределения оказывалась недостаточной. А потому Пушкин разрабатывал собственный проект грандиозного исторического полотна, удовлетворяющего этим задачам. Грандиозного не в смысле пространности предполагаемого к написанию текста, но в смысле исчерпывающего охвата собственной культурной генеалогии, культурно-исторического генезиса современности, восходящего к доевангельским временам. Эта цель могла быть достигнута самыми лаконичными средствами: выбором ключевых исторических точек и стоящих в них ключевых фигур, являющихся по отношению к истории культурными героями, а по отношению к автору — культурными предками. История, понятая как родословие — родословие культурных героев, — предполагает особый тип причинности, особую природу причинно-следственных связей, складывающихся не по законам детерминизма, а по законам сюжетообразования, сюжетосложения. Мировая история предстает в этом случае не последовательностью фактов, упорядоченных в соответствии с той, иной или третьей системой,

а грандиозным единым сюжетом, предъявляемым фрагментарно, но связанным сквозной генетической связью. Ибо культурные герои, рождающиеся и действующие в отдаленных точках истории, связаны между собой неким глубинным сюжетом, очередной виток которого может продолжить содеянное несколько столетий тому назад. Именно так построены «маленькие трагедии», где реализован принцип исторической преемственности конфликта.

Особое внимание следует обратить на хронологические рамки проекта из десяти названий: это время от основания Рима до 1811 года или, по формуле «Евгения Онегина», — «От Ромула до наших дней». Формула сложилась еще в 1823 году и уже тогда имела вполне продуманный характер. Об Онегине сказано, что «дней минувших анекдоты / От Ромула до наших дней / Хранил он в памяти своей» (VI, 7–8). В черновике первоначально значилось не «От Ромула», а «От Кира» (VI, 219), и лишь затем точка отсчета сместилась к Ромулу.

Выбор этой начальной точки, того момента, с которого история начинается *ab ovo*, чрезвычайно существен. В ряду десяти канунов — это первый канун, завязка всего исторического сюжета, который ведет к современности, к 1811 году. Выбор начала, выбор завязки — это одновременно и выбор сюжета, то самоопределение человека в истории, в котором и состоит его историческая свобода. Ибо начало *вариативно*. И если в проекте из десяти названий завязкой современности служит создание первой европейской империи (в «Онегине», назвав Кира, Пушкин сразу акцентировал именно имперский признак, а заменив Кира Ромулом, соотнес историческое целое с Европой), то в «маленьких трагедиях» такой завязкой стало позднее средневековье, первый шаг европейской культуры к секуляризации. На то имелись свои причины. К тому замыслу, который был обозначен в проекте из десяти названий, в «маленьких трагедиях» добавилось еще одно качество: личная причастность Пушкина к историческому сюжету. А собственное культурное родословие он возводил к тому моменту, когда рухнули устои средневековья, когда произошло отпадение от канона традиционной воцерковленной культуры. В этом контексте весьма вероятным выглядит предположе-

ние, что в рамках собственной внутренней мифологии — «мифологии для себя» — Пушкин отождествлял своего черного предка, Абрама Ганнибала (а через него — и себя самого) с библейским Иосифом¹, то есть с первым отпавшим от закона праотцев.

Вариативность начала заложена и в Библии, содержащей несколько точек отсчета: сотворение мира и сотворение человека, завет Ноя и завет Авраама и т. д. Только у Пушкина в ветхозаветный тип истории внесена одна существенная новозаветная поправка: духовное родство уравнивается в правах с родством кровным.

Но если история, понятая как родословие культурных героев, имеет библейский прообраз, то почему Пушкин стремился воплотить ее в драматическом, а не в каком-либо другом жанре? Думается, что в его исторической концепции библейский архетип совместился с архетипом совершенно иной традиции — с архетипом античной драмы, в рамках которого узнание прошлого ведет к узнанию собственной трагической вины. Трагическая вина — всегда невольная и всегда неотчуждаемая — такая же, как и исторически унаследованная. Важнейшим шагом к ее преодолению, к очищению и освобождению является опознание ее в себе, самоотождествление с нею.

Говоря таким образом об античной драме, мы, конечно, прежде всего имеем в виду «Царя Эдипа». Эдип виновен невольно, он пожинает плоды затеянного другими людьми, родителями — и тем не менее является носителем вины. В качестве такового он и должен себя опознать. Он должен узнать свое прошлое, чтобы осуществить акт самоотождествления. Загадка Сфинкса, которая имеет характер типичного предварительного испытания, является испытанием именно на способность к самоотождествлению. Человек, у которого спрашивают: «Кто утром ходит на четырех ногах, днем на двух, а вечером на трех?» — должен опознать в этом описании самого себя — человека². Мы имеем

¹ См.: Листов В. С. Легенда о черном предке // Листов В. С. Новое о Пушкине. С. 48–56.

² Ср.: «Загадка мудрого Эдипа в конечном счете и в высшем смысле была загадкой о нем самом» (Топоров В. Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995. Т. 1. С. 227).

свидетельство, что Пушкин понимал природу загадки Сфинкса именно в таком смысле. В 1829 году, посылая в подарок Дельви-гу бронзового Сфинкса, он сопроводил его четверостишием: «Кто на снегах возрастил Феокрытовы нежные розы? / В веке железном, скажи, кто золотой угадал? / Кто славянин молодой, грек духом, а родом германец? / Вот загадка моя: хитрый Эдип, разреши!» (III, 157). Это не что иное как стилизация загадки на самоотожествление: Дельви-г должен узнать Дельви-га.

Пушкин обращается к истокам Нового времени, дабы познать те родовые основания, которым принадлежит его собственная культурная история, дабы опознать в себе исторически унаследованный «прародительский» грех. Опознать — и преодолеть.

Проект из десяти названий, конечно, нельзя рассматривать как исчерпывающе решенную Пушкиным задачу по различению, выделению ключевых порождающих моментов истории. Разумеется, этот список фиксирует только приступ к решению такой задачи. Но если охватить взглядом всю совокупность неосуществленных исторических замыслов Пушкина, включающую и «<Сцены из рыцарских времен>», и наброски драмы о сыне палача, и план «<Папессы Иоанны>», и прозаические наброски типа «Цезарь путешествовал...», и соответствующие стихотворные сюжеты, откроется обширнейшая картина постбиблейской европейской истории — не документальной, но схваченной в ее узловых коллизиях, в ее архетипах, изучением которых Пушкин занимался все последнее десятилетие своей жизни.

Эта история не случайно названа здесь постбиблейской — совокупность пушкинских замыслов на исторические темы, будучи реализованной, предстала бы как новое предание, как предание Нового времени, отличное и от исторических летописаний типа истории Пугачева, и от художественных произведений типа «Капитанской дочки». Это была колоссальная задача для сознания секуляризованной культуры. И она все еще остается неосуществленной.

Впервые: Поэтика русской литературы: К 70-летию Ю. В. Манна. М., 2001.

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИДОЛЫ

КАМЕНЬ-ПЕТР И ФИНСКИЙ ГРАНИТ

1

Город святого Петра — Святой град Петров — Петров град. Каждый вариант резко меняет значение имени Санкт-Петербурга (или Петербурга, избавившегося от неудобоваримого стечения согласных «нктп», а вместе с ним — и от небесного покровительства). И каждый вариант заведомо заложен в этом имени¹. Петровская эпоха любила двусмысленности и каламбуры, любила игру смыслов, возникающих при соотношении иноязычных выражений с их русскими эквивалентами. А потому учитывала, конечно, и еще одну возможность русской интерпретации латино-греко-германского названия новой столицы: «Город святого камня» или «Святой каменный град»².

Первые, деревянные, ворота, ведущие в Петропавловскую крепость, были украшены поныне сохранившимся барельефом, изображавшим низвержение Симона-волхва апостолом Петром. Маг и чародей Симон состязался со святым Петром подобно тому, как египетские жрецы состязались некогда с Моисеем — и был посрамлен, как и они. История Симона-волхва, рассказанная в Деяниях апостолов (8, 9–24), породила множество легенд.

¹ См. об этом: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) // *Художественный язык средневековья*. М., 1982. С. 240, 245.

² С самого начала Петербург был замыслен как каменный город, противопоставленный старой *деревянной* Руси (см.: Там же. С. 244).

Согласно одной из них, Симон бросился вниз с высокой башни, демоны подхватили его (реализация одного из искушений Христа), но святой Петр заставил демонов отступить, и маг разбился о камни. Именно этот, заимствованный из легенды, а не из Нового Завета, эпизод и изображен на воротах, получивших название Петровских¹.

Наделяя Петра Великого чертами повелителя стихий, официальная литература уподобляла его Творцу: новый «парадиз», новый космос создается из хаоса, как и мир в первые дни творения. Отзвуки этой темы еще слышны во Вступлении к «Медному всаднику» Пушкина. Не менее отчетливым, чем уподобление Богу-Отцу, было уподобление Петра Христу, прижизненно утверждаемое официальной идеологией².

В апокрифических легендах Симон-волхв присваивает себе имя Христа, пытается имитировать вознесение и бессмертие Христово. Самоотожествление с Христом народное сознание квалифицирует как деяние Антихриста, чьим именем оно клеймит императора Петра, но предтечей Антихриста выступает и Симон-волхв. Любопытно, что достохвальное обуздание Петром стихий тоже оценивается старообрядцами как борьба с Богом³ (такая же, как та, какую затеял чародей Симон).

Вступившие в единоборство с русской традицией, Петр и его сподвижники не могли не знать о подобных оценках — и они дерзостно играли с ними, громоздя и контаминируя смыслы. Петровская эпоха стремилась не столько к созданию нового канона, в котором доминирующее значение подчиняло бы и уравнивало значения приводящие, сколько к созданию многослойных смысловых структур, оспаривающих и обыгрывающих друг друга.

¹ Деревянные ворота построены в 1708 г. Д. Трезини. Барельеф выполнен К. Окснером. После перестройки в камне (1717–1718) ворота получили название Петровских, а барельеф был перенесен на них.

² См.: Флоровский Г. Пути русского богословия. Париж, 1937. С. 86; Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог: Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 68–71.

³ См.: Немировский И. В. Библиейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература. 1990. № 3. С. 12–13.

Аллегория на Петровских воротах в прямом своем прочтении означает победу христианства над язычеством. По слову Феофана Прокоповича, «изображена бо на них древняя оная повесть о низпадении с воздуха Симона Волхва летающего, си есть невидимыми демоны носимы быти потщившегося, и на моление к Богу смиренного Петра Апостола, оставленного от носящих бесов и долу падшего»¹. Не эта тема была актуальна при создании Петербурга — Феофан Прокопович предлагает следующий слой прочтения: «Образ тот являет, мню, победы толь многия Царскому Величеству, возложением на милость Божию полученныя, и купно побеждение неприятеля, за гордость свою отвергшаго всякие мирные договоры, и себя аки до небеси могуща взлетети возомнившего»².

Символика Петровских ворот вообще была лишена однозначности. Наверху с наружной их стороны стояла деревянная скульптура апостола Петра. С внутренней стороны был изображен «главный» русский святой — Николай Чудотворец. Присутствие здесь их двоих в равной мере выражало желание и почтить обоих святых, и столкнуть их между собой как конкурирующих небесных патронов. Петр стоит выше — но это не значит, что ему отдан безусловный приоритет: он оспорен еще одним святым, апостолом Андреем (петербургское предание рассказывает, что при закладке новой столицы в ее основание был положен каменный (!) ящик, внутри которого в золотом ковчеге покоились мощи апостола Андрея, ибо это он еще по вознесении Христа отметил своим жезлом место будущего Санкт-Петербурга³).

Такое заведомое, нарочитое, специальное столкновение смысловых и ценностных приоритетов продуцировало чрезвычайную

¹ Феофан Прокопович. История императора Петра Великого от рождения его до Полтавской баталии и взятия в плен остальных шведских войск при Переволочне, включительно. СПб., 1773. С. 69.

² Там же.

³ См.: О зачатии и здании царствующего града Санкт-Петербурга в лето от первого дни Адама 7211 по рождестве Иисус Христове 1703 // Беспятых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях: Введение. Тексты. Комментарии. Л., 1991. С. 260–261, 258.

динамизацию значений, интерпретации влекли за собой переинтерпретации и пере-переинтерпретации. Даже оставаясь невысказанными, они потенциально содержались в самих реалиях петровского парадиза. В большой степени с ними связан и генезис слепетровской петербургской мифологии.

Попробуем предложить одну из возможных переинтерпретаций того истолкования аллегории, которое дал Феофан Прокопович.

Симон-волхв на Петровских воротах изображен в момент стремительного низвержения, падения вниз головой. Применяя учение Лессинга о «продуктивном моменте», можно сказать: маг — противник Петра — должен упасть к подножию ворот и разбиться о *камень* нового града. Симон в этом противостоянии заведомо обречен. Но чем обеспечено превосходство Петра?

Петр — камень. Евангелие акцентирует это значение: «Ты Петр, и на сем камне я создам церковь мою, и врата ада не одолеют ее» (Мф. 16, 18). Имя Петр наречено апостолу Христом. До встречи с учителем он звался Симон. Отсюда и смысл легенды: Симон, не ставший Петром-каменем, на котором утвердится Христова Церковь, от камня погибнет.

Заметим: эта легенда никогда бы не родилась, если бы не то обстоятельство, что Симон — ветхое имя Петра. За рамками христианской мифологии Симон-Петр должен быть сильнее Симона потому, что он — обладатель обоих имен, имеющий силу Симона и силу Петра. Симон-волхв на одно имя, на одну магическую силу беднее. В христианской легенде этот мифологический архетип модифицирован: в ней магия повержена святостью (а не удвоением магического потенциала).

Избирая сюжет о Симоне и Петре для аллегоричности Петровских ворот, петербургская культура, естественно, ориентировалась на христианский смысл легенды. Но это не значит, что ее дохристианский архетип не «работал» при создании петербургского «текста». Он работал даже не потому, что кто-то сознательно к нему обратился, но потому, что заложенный в нем механизм был очень близок законам порождения петербургского культурного пространства.

Поставленная на верху ворот фигура апостола Петра с ключами от рая позволяла трактовать Петровские ворота как врата рая: ведущие — в «парадиз». Эта символика могла бы читаться в рамках христианского канона (небесное прообраз земного), если бы то были монастырские или церковные, а не крепостные ворота. Канон оказывался, с одной стороны, соблюден, с другой стороны — сдвинут, и сдвинут по линии разграничения сакрального и профанного. Царство Небесное как прообраз церковного пространства — это нечто совсем иное, чем оно же как прообраз профанного пространства новой столицы. По отношению к петровскому парадизу Божий рай становится едва ли не ветхой реальностью, лежащей в основании реальности новой, вбирающей в себя «ветхую» силу, подобно тому, как в реконструированном архетипе легенды сила Петра сообщается ему тем, что в нем «сокрыт Симон». (Еще в допетровское время культура, озабоченная проблемой нового титулования (нового поименования) русского царя, трактовала принятие (заимствование) титула именно как приобщение к той или иной исторической державной силе — приобщение, гарантирующее превосходство над ней.)

Это присутствие ветхого в новом ради вящего приумножения новой силы (иной раз присутствие сокрытое, потаенное) было типично для Петербурга. По замечанию Ю. И. Виленбахова, в петербургском гербе содержатся трансформированные мотивы герба Ватикана (преемника Рима)¹: Петербург, претендующий стать новым Римом, вбирает в себя атрибутику «ветхого» Рима. Позже Московско-Российский герб с изображением Георгия Победоносца станет внутренним образом Медного всадника.

Петербург мыслил себя и как новую Москву, и как новый Рим, и как новую Голландию, и как новый Новгород, и как новый Архангельск, и как новый Киев². Это сопровождалось не только привнесением символики, подобной той, о которой только

¹ Приведено в статье: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Отзвуки концепции «Москва — третий Рим» в идеологии Петра Первого... С. 239—240.

² См.: Там же. С. 239—242, 245.

что говорилось, но и перенесением целых фрагментов «ветхой» реальности в новый парадиз. Такой реальностью могла быть и христианская святыня (мощи Александра Невского), и итальянская скульптура, привезенная для Летнего сада. Так Петербург вбирал в себя мир, и этот процесс продолжался вплоть до начала XX столетия, когда почти одновременно здесь были выстроены мечеть и буддийский храм.

2

Новой Финляндией Петербург, как кажется, себя не считал. В XVIII веке, правда, было выстроено несколько лютеранских церквей; в 1733 году, в частности, по указу Анны Иоанновны было отведено место для молитвенного дома шведов и финнов, где позже возвели Мариинскую церковь, в народе до сих пор называемую Марией Финской. Но похоже, что эти акции были вызваны скорее практической необходимостью и протестантскими симпатиями царствующего дома, а не теми побудительными мотивами, вследствие которых был выстроен, например, собор Петра и Павла. Петербург равнялся на победителей, а не на побежденных.

Тем не менее закон претворения ветхого в новое, закон, по которому ветхое продолжает жить в новом, сообщая ему свою магическую силу, распространился на побежденных.

По отношению к Швеции это произошло очень рано. Лев, изображенный на шведском гербе, стал непременным компонентом аллегорического изображения Петра-Геракла и Петра-Самсона (античного и библейского победителей львов), а символическое обновление ветхозаветного Самсона выразилось в строительстве четвертой по счету петербургской церкви — Сампсониевской на Выборгской дороге. Церковь была освящена в честь преподобного Сампсония-странноприимца, день памяти которого — 27 июня — совпадал с днем Полтавской победы.

Что же касается Финляндии, то явственная мифологическая интеграция ее в состав петербургского универсума, по всей ви-

димости, произошла гораздо позднее — уже в XIX веке¹ (хотя взаимодействие с сакральными ориентирами финского культурного пространства прослеживается и в первые десятилетия существования Петербурга²).

Показательна в этом отношении судьба одной поэтической формулы одического воспевания Петербурга, возникшей в XVIII веке. Это формула «где прежде — ныне там» (где прежде были леса и болота — там ныне город; где прежде были хижинны — там ныне дворцы и т. п.). Вполне очевидно, что она построена на той же оппозиции ветхого и нового (хотя подчеркивает не интеграцию, а упразднение ветхого). Но, судя по всему, «прежнее» (ветхое) почти никогда не обозначалось как «финское». Во всяком случае, среди множества примеров употребления этой формулы, приведенных выделившим и проанализировавшим ее Л. В. Пумпянским, такого обозначения не встречается³.

Акцентированным этот момент оказывается в «Медном всаднике» Пушкина, где старая формула получает новую жизнь: «Где прежде финский рыболов...» Тот же мотив включен здесь и в традиционное противопоставление дворцов и хижин:

Чернели избы здесь и там,
Приют убогого чухонца...

Громады стройные теснятся
Дворцов и башен...⁴

Между прочим, начальные строки вступления к «Медному всаднику» очень близки описанию, данному Феофаном Прокоповичем; он повествует о «малом острове», который «судился

¹ Возможно, это объясняется тем, что в XVIII в. петербургские земли осмыслялись как новгородские или шведские, в XIX же веке включение Финляндии в состав России актуализировало финскую тему. В литературном плане содействовал этому и возникший в XIX в. романтический интерес к фольклору и национальной экзотике. Финская природа и финский вновь открытый эпос в высшей степени удовлетворяли этому интересу.

² См.: Спивак Д. Северная столица: Метафизика Петербурга. СПб., 1998. С. 56–62.

³ См.: Пумпянский Л. В. «Медный всадник» и поэтическая традиция XVIII века // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1939. [Т.] 4/5. С. 94–99.

⁴ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 5. С. 135, 136.

быти угодный к новой крепости» (т. е. Петропавловской): «было на нем некое чухонское жилье, несколько промеж хвастия рыболовских хижин; а острова прочие густым лесом зарослые стояли, а между лесами оными мало нигде сухой земли, везде мокрота и грязь, так что неуютный и проход в них был. А однако всему тому неуюдию изобретено врачество, яко же послежде скажем»¹.

Как видим, у Феофана Прокоповича обыгрываемой деталью становится «врачество» природного «неуюдия» (то есть тема борьбы со стихиями, предвестие формулы: где прежде леса и болота — там ныне...²). Упоминание же о «чухонских» поселениях остается простым документальным сообщением факта.

Иначе строится тема побеждения стихии в «Медном всаднике». Здесь это не стихия вообще, но *финская* стихия:

Да умирится же с тобой
И побежденная стихия;
Вражду и плен старинный свой
Пусть волны финские забудут...³

Один из исследователей «Медного всадника» заметил, что это заклятие, возникающее в финальной части Вступления, не мотивировано предшествующими его стихами (в них не говорилось о противостоянии Петра морю) — оно как бы откликается на более широкий контекст взятой Пушкиным темы и, в частности, — на «Петроград» С. Шевырева (1829), стихотворение, сюжет которого — состязание Петра с морем. К нему, в частности, восходят слова «побежденная стихия»⁴. Но это сопоставление подчеркивает и отличие: у Шевырева море — шведское:

¹ Феофан Прокопович. История императора Петра Великого... С. 67–68.

² Одические формулы, используемые в XVIII в. при разработке темы основания Петербурга, имеют, по-видимому, еще более древнее происхождение. Многие из них, например, встречаются в «Казанской истории» (XVI в.) при описании основания города Свияжска.

³ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 137.

⁴ См.: Аронсон М. И. К истории «Медного всадника» // Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л., 1936. [Т.] 1. С. 223.

Море спорило с Петром:
«Не построишь Петрограда;
Покачу я шведский гром,
Кораблей крылатых стадо.
Хлынет вспять моя Нева,
Ополченная водами:
За отъятые права
Отмщу его волнами<...>»¹

«Отъятые права» — это тоже, конечно, права шведов. Пушкин смещает акценты, а, быть может, и полемизирует с Шевыревым: он говорит о финских волнах.

В этой связи обратим внимание на еще одну оппозицию, заданную во Вступлении к «Медному всаднику» и тоже разрабатываемую тему «где прежде — ныне там»:

На берегу пустынных волн

В гранит оделася Нева²

Одна из побед цивилизаторской деятельности Петра над стихией отмечена тем, что пустынные волны закованы в гранит. Вода смирена камнем — камнем-Петром и его каменным градом³.

Подножие Фальконетова монумента служит великолепным символом такого взгляда на соотношение двух стихий: скала, на которую поднялся всадник, имеет форму волны, это окаменевшая волна, волна, подчиненная камню. И снова здесь возникает мотив «Симона и Петра»: победившая стихия содержит в себе (в данном случае — как внутреннюю форму) стихию побежденную. (Немаловажно в этом контексте и то, что Петра I трактовали одновременно и как победителя вод, и как человека, связанного с водой какими-то особыми, нерасторжимыми

¹ Московский вестник. 1830. № 1. С. 3.

² Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 135, 136.

³ Этой, демиургической, версии петербургского мифа противостояла другая — эсхатологическая. Характеризуя последнюю, Ю. М. Лотман пишет: «В „петербургской картине“ <...> вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью. Вода его разрушает» (Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 12).

узами. Иностранцы, описывающие рождение Петербурга, неизменно отмечают невероятное пристрастие Петра к водной стихии, без которой он не мыслит своего существования¹.)

Но вернемся к «Медному всаднику». По воле Пушкина, или независимо от нее, но подключение Вступления «Петербургской повести» к традиции XVIII века соотносит с аллегорическим камнем этой традиции «береговой гранит» Невы. И Пушкину было прекрасно известно, что это финский гранит, без которого немислима каменная плоть Петербурга: его набережные, Гром-камень под Медным всадником, 56 колонн Казанского собора, 48 колонн Исаакия...

Обстоятельство это не актуализировано в художественном замысле «Медного всадника». Но в рамках единого петербургского «культурного текста» оно, безусловно, работало — и прямое свое выражение нашло в «Саламандре» В. Ф. Одоевского (1841), в повести, продолжающей мифотворческую традицию «Медного всадника».

Старик-финн рассказывает в «Саламандре» легенду о Петре и Петербурге. Петр выступает в этой легенде как повелитель камней. Вот состязается он с королем шведов: «Король сидел на берегу, помахивая железным мечом и приказывая скалам подыматься из моря, но скалы не слушались; король рассердился, море пуще взбушевало; как вдруг расступилось, и из вод вышел царь вейнелейсов („Так финны в старину называли русских“ <примечание Одоевского>), одною рукою он приподнял скалы». «Царь собрал своих вейнелейсов и говорит им: „Постройте мне город, где бы мне жить было можно, пока я корабль построю“. И стали строить город, но что положат камень, то всосет болото. <...> Между тем царь соорудил корабль, оглянулся: смотрит, нет еще его города. „Ничего вы не умеете делать“, — сказал он своим людям и с сим словом начал поднимать скалу за скалою и ковать в воздухе. Так выстроил он целый город

¹ См., напр.: Вебер Ф. Х. Преображенная Россия. Ч. 1 // Беспятовых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях. С. 102–103; Эренмальм Л. Ю. Описание города Петербурга, вкпе с несколькими замечаниями // Там же. С. 95.

и опустил его на землю». И еще: «...Поднимаются с суомийских берегов огромные скалы, переплывают под ноги царя вейнелейсов, и все он поднимается выше и выше, и на громаду скал избегают суомийцы, и царь вейнелейсов прикрывает их своей огромной рукою. То <...> на берегу моря скалы разрываются с треском, а из них выходит огромный блестящий город. <...> И над городом опять царь вейнелейсов в золотом венце; его носят облака небесные...»¹.

Если в двух первых фрагментах развивается традиционная уже тема «Петр — камень», то в последнем возникает новая выразительная деталь: скалы, возвышающие русского царя, поднимаются с суомийских берегов и переплывают ему под ноги. Здесь есть, конечно, чисто идеологический оттенок, указывающий на то, что Финляндия сама стремится к России. Но есть и другое: восхождение Петра к облакам небесным обеспечено финскими камнями, лежащими ему в подножие². Из финских скал рождается и его столица. Ветхий финский гранит становится новым камнем Петра.

Но и в самом Петре, каким рисует его Одоевский, скрыты финские колдовские (= волховские) качества. Петр в «Саламандре» назван «мудрым ковачем», ударами по наковальне он разит врагов, свой город кует в воздухе, сестра просит его выковать ей месяц из серебра и солнце из золота. Финский мифологический

¹ Одоевский В. Ф. Повести и рассказы. М., 1988. С. 248, 250, 251.

² Образ, избранный здесь Одоевским, имеет своим прообразом описания Гром-камня, данные Мицкевичем и В. Г. Рубаном — описания, к которым отсылает пятое примечание Пушкина к «Медному всаднику»: «Смотри описание памятника в Мицкевиче. Оно заимствовано из Рубана — как замечает сам Мицкевич» (Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 150. Отмечено В. Э. Вацуру, устное сообщение). Надпись Рубана и подстрочный перевод стихов Мицкевича см. в кн.: Пушкин А. С. Медный всадник. Л., 1978. С. 270, 143. Надпись Рубана формульна — ее вариант встречается, например, у Сумарокова («Гора содвинулась, а место прменя...» — Сумароков А. П. Избр. произведения. Л., 1957. С. 110), и она близка предложенному Дидро проекту надписи на пьедестале Фальконетова монумента (см: Каганович А. «Медный всадник»: История создания монумента. Л., 1975. С. 160). Во всех трех случаях формула XVIII века не указывает на финское происхождение камня, зато у Мицкевича речь идет о финской глыбе.

прообраз здесь вполне очевиден: это Ильмаринен. Вот что пишет о нем Я. К. Грот, у которого Одоевский почерпнул сведения о финских преданиях: «...Ильмаринен — был ковачем. Общность сего ремесла в народе отражалась даже и в языке финском: слово *Serra* (кузнец) означало вообще делателя, так что, назвав и предмет работы, можно было выразить тем словом всякого производителя». Грот сообщает, что «Ильмаринен, по просьбе своего брата, кует солнце и луну из серебра и золота», а в Похьоле работает без наковальни и кузнечных орудий: «Быстро движет он тяжкий молот в бездверной кузнице, в безоконной комнате», «на железной скале»¹ (ср. Петр, кующий в воздухе²).

Петр-камень смиряет финские воды и финскую землю лишь потому, что финские чародейные силы живут в нем, подобно тому, как в апостоле Петре живет ветхий Симон. Дело заходит даже еще дальше: чудодейство Петра, в сущности, целиком и полностью объяснимо этими магическими силами, прирожденно ему присущими. Только на сей раз не Симон, а Ильмаринен оказывается сокрытым в Петре. (Примечательно, что победы русских над шведами вызвали к жизни предание, будто Петр — швед³.)

Понятно и то, почему из финской мифологии выбран Ильмаринен, а не более могущественный демиург Вяйнямейнен: Вяйнямейнен стар, Ильмаринен молод. Он ближе Петру, хотя и он в контексте петербургской мифологии — ветхое начало в Петре. Впрочем, и Вяйнямейнен не остается непричастным к этой истории. Выразительно то искажение, которому подвергается у Одоевского финское обозначение русских. Финское *venalaiset* (= венелейсет) он передает как «вейнелейсы», включая (возможно, невольно) в состав этого слова (имени русских) фрагмент имени *Vainamoinen*, у Грота переданного как «Вейнемейнен», а не «Вяйнямейнен».

¹ Грот Я. К. О финнах и их народной поэзии // Современник. 1840. Т. 19. С. 21, 82, 64.

² Иную трактовку этого эпизода в «Саламандре» Одоевского см.: Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города. С. 15.

³ См.: Есинов Г. В. Люди старого века: Рассказы из дел Преображенского приказа и тайной канцелярии. СПб., 1880. С. 41.

Любопытно, что и в пределах финского самосознания оказывалось возможным сопоставление русского и финского как молодого и старого (ослабленный вариант оппозиции ветхого — нового). Тот же Грот опубликовал письмо «известного молодого финского филолога», не назвав его по имени, но указав, что письмо отправлено из Ижемской слободы, что на реке Печоре в Архангельской губернии: «Я бы сравнил русский народ со страстным юношею <...> мне кажется, что русский национальный характер совершенно отражается в характере того удалого героя, который в народной поэзии древних финнов известен под именем Лемминкейнена, и русские к финнам находятся, по характеру своему, в таком же отношении, в каком Лемминкейнен находится к Вейнемейнену: тот — веселый юноша, этот — угрюмый старик»¹.

Так или иначе, но приложение оппозиции ветхого — нового к мифологии «финского» Петербурга подтверждает (весьма, впрочем, тривиальную) историческую истину: власть победителей над побежденными имеет тайной (и, быть может, магической) своей стороной власть побежденных над победителями.

Впервые: *Ars interpretandi*: Сборник статей к 75-летию Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 1997.

¹ Грот Я. К. Листки из скандинавского мира // Современник. 1844. Т. 33. С. 121, 123, 127–128.

ДВА ПЕТРА

(Памятники Фальконе и Шемякина)

В 1812 году майору Батурину приснился сон, о коем было доложено царствующему в то время Александру Павловичу. Майору снилось, что Медный всадник, которого собирались снять с постамента, поставить на судно и отправить в отдаленную губернию, дабы Наполеон не вывез его в Париж, сам сошел с места и направил коня к Каменноостровскому дворцу. Навстречу ему вышел государь. «Молодой человек, — обратился медный Петр к Александру, — до чего ты довел мою Россию! Но покамест я на месте, моему городу нечего опасаться». Услышав о пророческом сне, царь отменил эвакуацию статуи.

Легенду эту рассказывали и по-другому: сновидцами выступали то князь А. Н. Голицын, то петербургский почт-директор К. Я. Булгаков. Неизменным оставалось одно: медный тезка святого каждый раз объявлял себя заместителем его функций, заступником Града Святого Петра¹.

Пушкинского «Медного всадника» цензурировал Николай I. Император запретил поэту называть статую Петра «кумиром»

¹ Долгое время считалось, что легенда эта была услышана Пушкиным и послужила толчком к созданию «Медного всадника». Сейчас уже доказано, что все обстояло едва ли не наоборот: скорее всего, сам «Медный всадник» Пушкина породил легенду, возникшую, судя по всем приметам, после смерти поэта. См.: *Основат А. Л., Тименчик Р. Д. «Печальну повесть сохранить...»: Об авторе и читателях «Медного всадника».* М., 1987. С. 118–124.

и «истуканом». Запрет этот можно трактовать двояко: либо Николай считал, что пушкинские определения искажают природу Фальконетова памятника, либо же он полагал, что они обнажают ее, слишком откровенно указывая на то, о чем следовало молчать. Вероятнее, пожалуй, второе.

Николай I не любил ни екатерининский век, ни самое Екатерину II, ни установленный ею памятник Петру, увековечивший ее имя наравне с петровским (надпись на памятнике гласит: «Петру Первому Екатерина Вторая»). Антитезой Медному всаднику должна была стать Александровская колонна — тоже памятник императору императору: Николаю I — Александру I. Высочайше откорректированная надпись на нем: «Александру I — благодарная Россия» — самим отсутствием имени Николая неявно противопоставляла себя екатерининской надписи. Противопоставление шло по всем линиям, и ему сопутствовала конкуренция. Неслыханная акция по доставке Гром-камня в подножие Петру повторилась в масштабах, едва ли не еще более грандиозных. Тот же *финский гранит* — но на сей раз уже цельная, не расколотая скала была воздвигнута на Дворцовой площади и ровно два года спустя предстала в виде стройной колонны, на головокружительной высоте которой стоял ангел с крестом, попирающий змею. Ту же змею. Соплагались все элементы: скала, надпись и фигура, возвышающаяся на скале. Соплагались — и противопоставлялись друг другу.

Современники именно так восприняли новый памятник: «Там, на берегу Невы, подымается скала, дикая и безобразная, и на той скале всадник, столь же почти огромный, как сама она; и этот всадник, достигнув высоты, осадил могучего коня своего на краю стремнины; и на этой скале написано Петр, и рядом с ним Екатерина; и в виду этой скалы воздвигнута ныне другая, несравненно огромное, но уже не дикая, из безобразных камней набросанная громада, а стройная, величественная, искусством округленная колонна <...> и на высоте ее уже не человек скоропреходящий, а вечный сияющий ангел, и под крестом сего ангела

¹ См. об этом: *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальная повесть сохранить...»... С. 42–48.

издыхает чудовище, которое там, на скале, полураздавленное извивается под конскими копытами»¹.

«Не человек скоропреходящий, а вечный сияющий ангел...» Или: ангел, а не кумир, христианский символ, а не языческий идол.

Отнесемся к слову серьезно. Идол — если это действительно идол — должен обладать как минимум двумя качествами: магическим потенциалом и мифологической семантикой.

После исследований, предпринятых В. В. Ивановым и В. Н. Топоровым, опознать мифологический архетип Медного всадника и квалифицировать его природу, в сущности, не составляет труда. Миф, воплощенный в памятнике Петру, — это древнейший индоевропейский миф о поединке Громовержца со Змеем, представленный и в древнегреческой, и в древнеиндийской, и в древнескандинавской, и в балтийской, и в славянской традициях. Поддерживающий космическое равновесие, поединок ведется ради освобождения вод, обеспечения плодородия, в более широком смысле — ради процветания страны. Змеборец может выступать основателем города². Ритуал, ему посвященный, может иметь общегосударственный и царский характер. Место обитания Змеборца часто приурочено к горе. Камень — обязательный атрибут Громовержца (это его оружие, место поединка, место, где скрывается Змей; Громовержец раскалывает камень). Конь — другой неперменный его атрибут. Громовержец либо ездит на колеснице, либо изображается в виде всадника³.

¹ Жуковский В. А. Воспоминание о торжестве 30 августа 1834 года // Северная пчела. 1834, 8 сентября.

² Таков, например, основатель Кракова Крак; существует вариант краковской легенды, где вавельского дракона убивает не Крак, а св. Юрий.

³ См.: Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. М., 1974. С. 5, 7, 85, 96, 137, 81–85, 98–99, 177, 202. Попытка возвести пушкинскую поэму к этому мифу предпринята С. Евдокимовой (см.: Евдокимова С. «Медный всадник»: История как миф // Russian Literature. 1990. № 28. С. 444–446), попытка возвести к нему памятник Фальконе осуществлена Г. С. Кнабе (Кнабе Г. С. Понятие энтелехии и история культуры // Вопросы философии. 1993. № 5. С. 67–68).

Две детали сразу же заставляют соотнести Медного всадника со Змееборцем: во-первых, — змея под копытами его коня; во-вторых — скала-постамент, называемая Гром-камнем. Найденная в Конной Лахте близ Петербурга, она представляла собой огромный камень с трещиной. Судя по всему, трещина появилась в результате того, что в камень попала молния — отсюда и его название.

Итак, царь-всадник, поражающий змея на каменной горе, расколотой громом. Добавим к этому невские воды, над которыми он возвышается — и увидим, что все элементы мифа налицо. Более того: камень, ставший постаментом Медного Петра вполне мог быть культовым камнем¹.

Петербург строился из финского гранита. Гром-камень — не исключение. Укко — финский громовник — разъезжает на колеснице по каменной небесной дороге, он катает небесные камни, и тогда гремит гром, он поражает молнией злых духов — и они могут скрыться от него только в воде. Он — хранитель скота, покровитель урожая. Его святилища — рощи и камни. Имя его жены — Рауни; по-фински «*rauni*» означает «груда камней».

Теперь уже трудно установить, русские или финны дали название Гром-камню. Русские могли не знать финских поверий², но они знали, что берут финский камень³, расколотый молнией.

¹ В статье В. М. Живова и Б. А. Успенского «Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII—XVIII вв.» сказано: «...памятник был поставлен на языческом „гром-камне“, служившем объектом почитания у финских племен» (Античность в культуре и искусстве последующих веков. М., 1984. С. 299). К сожалению, доказательств здесь не приводится.

² Впрочем, не исключено и то, что если Гром-камень действительно имел для финнов культовую природу, русские его добытчики могли быть в этом осведомлены: «на всем протяжении исторического бытия прибалтийско-финских народов» прослеживается «отсутствие запретов на совершение магических практик в присутствии и с участием русских» (Спивак Д. Финский субстрат и метафизика Петербурга // Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: 1. Метафизика Петербурга. СПб., 1993. С. 39). См. также: Спивак Д. Северная столица: Метафизика Петербурга. СПб., 1998. С. 13—55.

³ В литературном сознании начала XIX в. финские камни и финские скалы постоянно ассоциируются либо с древними культурами, либо с днями первотворения. См., напр., «Финляндию» и «Эду» Баратынского

Финны же имели устойчивую репутацию колдунов¹, а, согласно славянским фольклорным представлениям, люди и места, пораженные громом, имеют сакральную отмеченность².

Казалось бы, сказанного достаточно, чтобы определить природу Фальконетова монумента. Но тут-то и начинаются сомнения. Ведь сам Фальконе говорил, что скала знаменует трудности, преодоленные Петром I, а змея — перечившую ему зависть. Эти аллегорические истолкования встречаются и в других документах эпохи создания памятника³ — на первый взгляд они служат серьезнейшим контраргументом всему, что было сказано выше. Не будем закрывать глаза на этот контраргумент. Попробуем его опровергнуть.

Образ, созданный Фальконе, не был сочиненной им «авторской» аллегорией. В окончательном виде он сложился у скульптора после двухлетнего пребывания в России и вобрал в себя общие места эмблематики петровского времени — общие места, санкционированные, как увидим, самим императором.

В 1715 году Петром I был сделан рисунок «Геракл, попирающий гидру»⁴. То было не что иное, как вариация государственного символа «Петр-змееборец», постоянно возникавшего в эмблематике и в панегирической литературе начала XVIII века. Любое

(*Баратынский Е. А. Стихотворения. Поэмы. М., 1982. С. 7, 382, 160*) или «Отрывок из писем русского офицера о Финляндии» Батюшкова (*Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 98*).

¹ Таков Финн в «Руслане и Людмиле» Пушкина, таковы финны в «Саламандре» Одоевского. Эта репутация — отнюдь не позднего происхождения, она бытовала уже в первые годы строительства Петербурга (см.: Точное известие о новопостроенной его царским величеством Петром Алексеевичем на большой реке Неве и Восточном море крепости и города Санкт-Петербург // Беспятых Ю. Н. Петербург Петра I в иностранных описаниях: Введение. Тексты. Комментарии. Л., 1991. С. 59–60).

² См.: *Успенский Б. А. Филологические разыскания в области славянских древностей: (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982. С. 40–41.*

³ См. официальное объявление конкурса на проектирование места для установки памятника (*Каганович А. «Медный всадник»: История создания монумента. Л., 1975. С. 122*) и статью А. Н. Радищева, написанную сразу после его открытия (*Радищев А. Н. Письмо к другу, жительствующему в Тобольске, по долгу звания своего // Радищев А. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1938. Т. 1. С. 149*).

⁴ См.: *Сидоров А. А. Рисунки старых мастеров. М., 1956. С. 100.*

змееподобное существо: дракон, Медуза Горгона, ехидна, «пьющая кровь святых», Лернейская гидра — могло означать врагов русского трона¹. Соответственно Петр предстал в облике Персея, освободившего Андромеду (Ижорскую землю) от «морского змея»², то в облике Геракла, умертвившего «седмиглавого змея»³ (Лернейскую гидру), то в облике Геракла-младенца, растерзавшего двух змей, пробравшихся к нему в колыбель (аллегория означала умирение юным Петром стрелецкого бунта)⁴.

Змееборчество как символическая формула, имеющая государственное значение, закрепилась в России еще в эпоху завоеваний Ивана Грозного. Тогда она выражала теократический идеал государственной власти и продолжала трактоваться подобным образом еще при царе Алексее Михайловиче⁵. Змееборческий подвиг, ожидаемый от русского царя и им совершаемый, был одним из общих мест культуры, непосредственно предшествовавшей петровской. Теократический идеал к началу XVIII века был, разумеется, переосмыслен — но ореол святости, окружающий царский акт змееборчества, был взят на вооружение новой культурой.

Итак, змееборческая эмблематика петровского времени основывалась на символике предшествующих веков. В соответствии со вкусами петровской эпохи, устанавливалось и активнейшим образом подчеркивалось тождество между христианскими символами и соответствующими образами античной языческой мифологии, в частности — между святым Георгием-змееборцем и змееборцами Гераклом, Персеем, Зевсом и т. д. Все это поневоле служило выявлению мифологического архетипа, к которому и возводился образ императора-Змееборца.

¹ См., напр.: *Феофан Прокопович*. Соч. М.; Л., 1961. С. 36, 132, 145, 214; *Гавриил Бужинский*. Полное собрание поучительных слов... М., 1784. С. 31.

² На триумфальных воротах 1703 г. (см.: *Морозов А. А.* Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени // XVIII век. Л., 1974. Сб. 9. С. 201).

³ *Феофан Прокопович*. Соч. С. 24.

⁴ На триумфальных воротах 1704 и 1709 гг. (см.: *Панегирическая литература петровского времени*. М., 1979. С. 65).

⁵ См.: *Плюханова М.* Сюжеты и символы Московского царства. СПб., 1995. С. 217–221.

Определенную связь с символикой петровского времени имеет и образ скалы-постамент. За несколько лет до приезда Фальконе в Россию предложение установить памятник Петру I на пирамиде из дикого, необработанного камня было высказано Якобом Штелином. Профессор элоквенции и поэзии, управляющий состоящей при петербургской Академии наук Академией изящных искусств, специалист по эмблематике и изобразительному искусству, инвентор фейерверков и медалей, продолжавший традиции медальерного дела, возникшего в России при Петре, Штелин, кроме всех прочих своих занятий, специально интересовался петровской эпохой, собирал анекдоты петровского времени. Ему вполне могло быть известно об оставшемся невыполненным повелении Петра поставить на месте Полтавской битвы «пирамиду каменную с изображением персоны нашей в совершенном возрасте на коне, вылитую из меди желтой»¹.

Если же замысел подобного постаментов восходит к петровскому времени и даже к самому Петру I, то камень, лежавший в основании памятника, имеет аллегорическую семантику.

Цитированные в предыдущей статье евангельские слова о Петре-камне постоянно обыгрывались применительно к императору Петру. Восхваляя Петербург, Стефан Яворский говорит о нем как о «царском граде, на камени Петра силою Божиею утверждающемся»². Россия, переустроенная Петром, мыслилась как преобразованная в камень. В «Слове на погребение <...> Петра Великого...» Феофан Прокопович говорил, обращаясь к отечеству: «Застал он в тебе силу слабую и зделал по имени своему каменную, адамантовую»³. А полгода спустя, в день именин Петра, 29 июня 1725 года, он переформулировал ту же мысль еще более выразительно: «Россия вся есть статуя твоя, изрядным майстерством от тебе переделанная, что и в твоей эмблеме неложно изо-

¹ Письма и бумаги императора Петра Великого. М., 1950. Т. 9. Вып. 1. С. 285.

² Стефан Яворский. Три сени, Петром Господу поставленныя // Христианское чтение. 1867. № 7. С. 101.

³ Феофан Прокопович. Соч. С. 125–127.

бразуется»¹. Эмблема эта («резец, делающий статуу») была помещена на одном из знамен, которые несли во время похорон Петра I². Существовала и другая эмблема, на которой была изображена фигура императора (очевидно, олицетворяющая и его государство), высекаемая каменотесом из каменной глыбы³.

Итак, Петр-камень, Петербург-камень, Россия-камень — в этом контексте «Гром-камень» звучит почти как «Гром-Петр». Петра же и в самом деле мыслили как Громовержца.

Эмблематика начала XVIII века дает множество примеров официального изображения Петра в облике Юпитера, а его врага — в облике поражаемого Юпитером Фаэтона⁴. Российского двуглавого орла отождествляли с орлом Юпитера, помещая его на эмблемах с пучком молний в лапах⁵. В стихотворном восхвалении победы Петра при Азове говорилось: «Змия орел растерза двуглавый»⁶. В «Воспоминаниях о гравировании медалей» Я. Штелина сообщается, что «первой памятной медалью, отчеканенной на царском Дворе, может считаться та, которую повелел выбить сам Петр Великий на взятие Азова в 1696 году. На реверсе этой медали представлена крепость Азов, окруженная и обстреливаемая русской армией, с надписью наверху: *молниями и волнами победитель*. Надпись внизу: *1696. На переднем плане царь Петр на лошади, командующий стрельбой на батарее*»⁷.

¹ Там же. С. 144.

² См.: *Еремин И. П. Комментарий* // Там же. С. 475.

³ Ныне хранится в коллекции Эрмитажа.

⁴ См.: *Морозов А. А. Паденье «готфска Фаэтона». Ломоносов и эмблематика петровского барокко* // *Československa rusistica*. 1972. № 1. С. 23–27. Ср. народный (в данном случае старообрядческий) комментарий к подобным изображениям: «Титут император означает Перун, Титан или Дьявол» (Сборник правительственных сведений о раскольниках / Сост. В. Кельсиевым. Лондон, 1860. Вып. 1. С. 220).

⁵ В драме «Страшное изображение второго пришествия Господня на землю» (1702) Марс обращается к орлу: «Орле царственный, пошли огненные стрелы, / Дабы врагов противных на главу разили...» (*Бадалич И. М., Кузьмина В. Д. Памятники русской школьной драмы XVIII века*. М., 1968. С. 162). См. также: *Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени*. С. 206.

⁶ *Копицкий И. Бессмертная слава преславных дел против турком... // Панегирическая литература петровского времени*. С. 43.

⁷ *Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России*. М., 1990. Т. 1. С. 299.

Надо, впрочем, отметить, что перуны, молнии и гром, служа метафорами военных действий, могли выступать как оружие не только русского царя, но и его врагов¹. Но зато и русский орел изображался как существо, которому молнии не опасны².

Когда все эти элементы мифа возникали порознь, в отдельности друг от друга, они все равно мыслились как фрагменты некоего цельного образа, содержащего их совокупность и нередко представавшего во вполне развернутом виде. Приведем несколько примеров. На фронтисписе четвертого издания «Патерики Печерского» (1702), поднесенного Петру I, симметрично, лицом друг к другу, помещались два всадника: Георгий, поражающий копьем дракона, и Петр. У копыт Петрова коня, рядом с драконом, попираемым скакуном Георгия, — шведский лев, которого настигает молния, излетающая из лапы двуглавого орла³.

Все элементы мифа, включая и каменное оружие змееборца, присутствуют в причитании России из школьной драмы «Слава печальная», поставленной в 1725 году по случаю смерти Петра I. Здесь звучит призыв к Богу послать с высоты громовую тучу или камней летящих смертельную кучу, испустить огненные стрелы, которые поразят сердце лютой ехидны⁴.

Собраны эти элементы и на медали, изображающей статую Петра (=России), высекаемую из камня (речь о ней уже шла выше). Над Петром — традиционный треугольник с лучами. Рядом с треугольником — туча, извергающая молнии. Молнии поражают змея, которого держит в руках Медуза Горгона, расположенная таким образом, будто она хочет укрыться за камнем Петра.

Даже такие детали мифа, как освобождение стада, присутствуют в аллегории петровского времени. Тот же Геркулес, подоб-

¹ См.: *Феофан Прокопович. Сочинения.* С. 30, 132, 139, 212, 213.

² См.: *Символы и эмблемата.* Амстердам, 1705. № 43.

³ Панегирическая литература петровского времени. С. 48–49, 51. Эта аллегория была перегравирирована М. Карновским для издания «Политико-лелпная Апофеозис». Сходная композиция использована в декоре корабля «Полтава», заложенного в 1709 г. и спущенного на воду в 1712 г.: два всадника поражают копьями: один — змея, другой — супостата. По бокам еще две фигуры — летящие вниз, осыпанные молниями (см.: *Морозов А. А. Эмблематика барокко в литературе и искусстве петровского времени.* С. 197).

⁴ См.: *Труды Отдела древнерусской литературы.* Л., 1948. Т. 6. С. 398.

ный Петру как победитель льва и змея, изображался освобождающим похищенных у него коров — в этом случае он символизировал Петра, освободившего земли «ингерманландские, ливонские и карельские»¹.

О том, что многое из этой символики оставалось актуальным в екатерининское царствование, свидетельствует хотя бы процедура открытия памятника Петру (7 августа 1782 г.). Его окружили полотняными щитами с изображением гор. Когда Екатерина заняла свое место на балконе Сената, по сигналу, данному ракетой, завесы, скрывавшие памятник, слетели — и из них, словно из каменной горы, явилась конная статуя императора².

Примеры можно было бы множить и множить. Но, думается, приведенных достаточно, чтобы убедиться в том, что миф о поединке громовержца со змеем в начале XVIII столетия не нуждался ни в какой реконструкции: он был прекрасно известен во всех деталях, постоянно эксплуатируемых в эмблематике.

Что мог знать обо всем этом Фальконе?

Еще находясь в Париже, он задумал поставить памятник на каменный утес. Была ли это случайность? Решающую роль в приглашении Фальконе в Россию сыграли два человека: его друг Дидро, состоявший в переписке с императрицей Екатериной II, и русский посол в Париже Д. А. Голицын, член российской, стокгольмской, брюссельской и берлинской Академий Наук, почетный член петербургской Академии Художеств, человек в высшей степени просвещенный. Его внимание могли привлечь две детали творческой биографии Фальконе, предшествующей созданию Медного всадника. Одной из первых работ Фальконе была группа «Милон Кротонский», изображающая единоборство

¹ Панегирическая литература петровского времени. С. 22. Параллель повторяется в «Политиколепной Апофеозис», где читателя призывают торжествовать триумфальное возвращение Петра I, «добльственнейшего и трудолюбивейшего Геркулеса нашего», и на будущее просить Бога помочь ему «прочую братию нашу православных христиан под игом неприятельским свободити сице, яко же и нас, отечество свое, от зияющих челюстей, на пожертие наше отверстых, свободил» (Там же. С. 64–65).

² См.: *Половцов А.* <Вступительная статья к «Переписке императрицы Екатерины II с Фальконетом»> // Сборник императорского русского исторического общества. СПб., 1876. Т. 17. С. XL–XLI.

героя со львом (вспомним Самсонов и Гераклов, знаменующих победу Петра над Швецией). Фальконе, создавая Милона Кротонского, конечно, не ориентировался на русскую аллегорическую — но Голицын именно в силу совпадения с нею мог обратить внимание на его работу. Другая деталь имеет еще более принципиальное значение. Выполненная Фальконе для церкви святого Роха скульптурная группа «Капелла распятия» возвышалась на груде камней. Голицын был безусловно знаком с проектом Штелина (памятник Петру I на пирамиде из дикого камня). Возможно, идея Фальконе вновь обратиться к необработанному камню при работе над памятником русскому императору была результатом подспудного влияния Голицына, прекрасно понимавшего значение такой эмблематики. Это, конечно, всего лишь предположение. Но даже в том случае, если оно неверно, если сделанный Фальконе в Париже набросок памятника на каменном утесе в момент своего возникновения не имел никакой связи с петровской эмблематикой, то по приезде в Россию скульптор безусловно понял и оценил эту, пусть даже случайную, связь. Свидетельство тому — письмо Фальконе к Дидро, в котором сказано следующее: «У меня есть оттиск печати Петра I, сюжет которой, говорят, он сам выдумал. Это сам император, изображенный в виде скульптора, высекающего Россию из скалы, нижняя часть которой представляет собой еще неотделанный камень. В тот день, когда я набросал на краю вашего стола Героя и его скакуна, преодолевающих символический утес, мы и не догадывались, что я так сойду с моим Героем. Он не увидит свою статую; но если бы он мог увидеть ее, я думаю, он, пожалуй, нашел бы в ней отзвук того чувства, которое его одушевляло. Если вы хотите знать, откуда у меня этот занятный оттиск, о котором я говорю, то я вам скажу, что фельдмаршал Миних дал мне его почти тотчас же по моем прибытии в Санкт-Петербург, когда он увидел мою маленькую модель; он мне сказал, что получил эту медаль от императора»¹.

¹ Цит. по: Неговский Е. Медный всадник // А. С. Пушкин и его эпоха. Париж, 1937. С. 78.

Миних, конечно же, был далеко не единственным человеком в России, беседовавшим с Фальконе об особенностях петровской культуры, — и цитированное письмо свидетельствует, что разговоры эти начались сразу по приезде скульптора. Другим его собеседником, тоже в первые годы его пребывания в Петербурге, был упоминавшийся уже Я. Штелин. Все это означает, что окончательное становление образа, изваянного Фальконе, происходило с учетом тех сведений, которые он получил в Петербурге. Существенно, что идея сделать своего всадника змеборцем возникла у него уже в России — через два года по прибытии.

Остается вопрос: как же быть с объяснениями самого Фальконе, говорившего, что змея означает зависть, а скала — трудности, побежденные Петром I?

Рассмотрим пример эмблемы, на которую Фальконе указывает как на образцовую, лишенную мелочно-однозначного плоско-го аллегоризма, процветавшего в XVIII столетии и заявившего о себе в многочисленных проектах памятника Петру, столь отличных от замысла Фальконе. Скульптор пишет: «У меня есть медаль или скорее жетон, выбитый по случаю свадьбы Людовика XIV. С одной стороны — глядящие друг на друга головы короля и королевы; с другой — поле, оплодотворяемое живительным дождем; девиз таков: нет иного удовольствия. Ничто не может быть проще и многозначительнее. Доки нумизматического дела не преминули бы поместить женщину со всеми женскими атрибутами и окрестили бы ее плодovitостью; другую назвали бы супружескою верностью и т. п. Тот, кто сделал мой жетон, совсем иначе вывернулся со своим дождиком. К примеру он подобрал и нравоучение, написав, что иное удовольствие излишне. Такое обращение с эмблемами есть наилучшее»¹.

Итак, идеальной эмблемой Фальконе считает ту, на которой использована одна из наиболее архаических (и вместе с тем универсальных) мифологем, связанная, кстати, и с мифом о Громовержце. Но обратим внимание на девиз описанной медали. В нем

¹ Переписка императрицы Екатерины II с Фальконетом // Сборник императорского русского исторического общества. Т. 17. С. 47.

нет и намека на древний миф. И если мы присмотримся к множеству эмблематических истолкований XVIII века, то обнаружим, что, за исключением тех случаев, когда их авторы ставили своей задачей познакомить непросвещенную публику с мифологией, эти истолкования содержат в себе не изъяснения глубинных мифологических пластов, а «применение к современности» использованных образов — что, конечно же, никак не служит указанием на то, что истолкователи игнорировали само мифологическое содержание. Вероятнее всего, теми же принципами руководствовался и Фальконе, разъясняя аллегорическое значение скалы и камня.

Аллегии принято трактовать как нечто вполне рационалистическое, а рационализм — как начало, чуждое всякой мистике. Но история Медного всадника показывает, что рационалистическое оперирование мифологическими символами (пусть даже низведенными на уровень аллегорий) способно приводить к магическим, действенно-энергетическим результатам. Магическая природа Фальконетова монумента обнаруживается не только в том, что этим качеством наделило его городское сознание, сложившее легенду о медном Петре — охранителе Петербурга. В самой истории создания памятника был один поистине удивительный момент.

Фальконе с самого начала мечтал поместить в подножие своего памятника не обыкновенный постамент, а огромный камень. Искать его начали сразу по приезде скульптора в Петербург. На поиски были отряжены специальные экспедиции — но такого камня, о котором мечтал скульптор, отыскать никак не могли. Находили лишь большие валуны, которые нужно было бы сложить вместе, чтобы получился необходимый объем, а замысел Фальконе был связан с цельным камнем. Гром-камень был найден лишь ранней осенью 1768 года.

Итак, две детали: змея и Гром-камень (не камень вообще, но камень, отмеченный громом) — эти две детали, придавшие первоначальному замыслу конной статуи уникальное своеобразие и одновременно сообщившие ему черты змеборческого мифа — появились в 1768 году, через два года после того, как Фальконе приехал в Россию. Если бы Фальконе замыслил змею после того,

как нашелся Гром-камень, движение творческого замысла получило бы вполне рациональное объяснение: Гром-камень в таком случае уже одним только своим названием мог подсказать змею как недостающий штрих традиционной эмблематики. Но последовательность событий была иной.

Упоминание о змее впервые прозвучало в переписке Фальконе с Екатериной II, пристально следившей за его работой, 28 июня 1768 года. Лишь неделей позже, 6 июля, в «Санкт-Петербургских ведомостях» было помещено объявление о розыске камня, годного для постамента. Сообщение же о его находке впервые возникает в документах эпохи 10 сентября. Гром-камень, таким образом, отыскался лишь после того, как в художественном замысле скульптора возникла змея — как будто в ответ на такой замысел.

Возможно, конечно, что перед нами простое стечение обстоятельств. Но не исключено и то, что приведенные факты указывают совсем на другое: на то, что один элемент мифа притягивает, влечет к себе другой его элемент, и если миф реализуется не в словесной, а в материальной плоскости, то это влечет за собой материальные же последствия. На то, что возникшая в сознании скульптора змея оказалась магнитом, «вытянувшим» из Конной Лахты Гром-камень, до этого тщетно разыскиваемый в течение двух лет — на энергетику творческого акта. Недавняя история другого — шемякинского — Петра подтверждает, как увидим, закономерность такого рода событий.

Все это входит в решительное противоречие с высказыванием о Медном всаднике, принадлежащим Г. С. Кнабе: «Царь, опоясанный мечом, верный конь, копытом топчущий змею, и сам змей, издыхающий под копытами, совершенно ясно воплощают образ богатыря-змееборца, образ, известный из мифологии и фольклора многих стран, но известный нам после полутора веков интенсивной работы географов, этнографов, антропологов, специалистов по религии и мифам, или древним народам, непосредственно этот миф пережившим, но, по всему судя, решительно не могший быть известным французскому скульптору эпохи Просвещения. Если только не приписать слову „известный“ некоторого дополнительного значения что-то вроде: „ощущаемый

художником через те глубины культурного подсознания, к которым человек, по-видимому, всегда прикосновенен и которые ведут непрерывный диалог с конкретными и явными вполне «дневными» и «здесьними» порождениями его духа“. <...> Перед нами <...> энтелехия мирового архаического видения»¹.

Символика Медного всадника почерпнута не из подсознания, а из мифологической аллегорике ближайшей к Фальконе эпохи. И все же нельзя сказать, что исследователь выбрал неудачный пример, проявляющий сверхэмпирическую природу энергии энтелехии, — она действительно присутствует в творении Фальконе, но свидетельство ее присутствия следует видеть в истории появления Гром-камня, а не в подсознательном обращении скульптора к мифологическому архетипу. Впрочем, и тут нужна известная доля осторожности. Семен Вишняков, указавший Гром-камень, появился в Конторе строений в апреле 1768 года². Не общался ли он с Фальконе, не рассказывал ли ему о камне, уже давно присмотренном? Не было ли объявление в «Санкт-Петербургских ведомостях» тактическим шагом, гарантирующим Вишнякову вознаграждение? (Фальконе было свойственно, в меру его возможностей, оказывать людям подобного рода содействие.) Такое объяснение не исключается, хотя и представляется маловероятным.

О сакрализации монарха в России писали уже много и обстоятельно, как и о реакции традиционного сознания на этот процесс. Петра считали поклоняющимся «кумироческим богам», изображения императора — идолами. Оснований тому было более чем достаточно. Существуют рассказы о молитвах не причисленному к лику святых Петру I, о поклонении его портрету как иконе³. В этом контексте естественно двойственное

¹ Кнабе Г. С. Понятие энтелехии и история культуры. С. 67–68.

² См.: Каганович А. «Медный всадник»: История создания монумента. С. 100.

³ См.: Живов В. М., Успенский Б. А. Метаморфозы античного язычества в истории русской культуры XVII–XVIII вв. С. 223–227; Живов В. М., Успенский Б. А. Царь и Бог. Семиотические аспекты сакрализации монарха в России // Языки культуры и проблемы переводимости. М., 1987. С. 47–153.

отношение к Фальконетову монументу, сложившееся в культурной традиции. Памятник действительно имеет смешанную природу, и языческий элемент занимает в нем не последнее место.

Скрыть это можно лишь акцентированием эстетической и дидактической функций, якобы отлученных от мифологического, языческого и магического аспектов. Цензорский запрет Николая I, согласно которому слова «кумир» и «истукан» должны быть исключены из поэмы Пушкина, вовсе не случаен. Как не случаен и ангел на Александровской колонне, который вместо Петра сражает того же Змея. Впрочем, двусмысленность таилась и тут: в домашнем быту императора Александра Павловича называли Ангелом¹.

2

Процессу сакрализации всегда сопутствует процесс десакрализации, который тоже имеет сакральную природу — хотя бы в силу того, с какими реалиями он имеет дело. И если памятник Фальконе — это памятник сакрализованной власти, то памятник Михаила Шемякина, поставленный в Петербурге, который около того же времени вновь обрел имя Петра, отчетливо связан с десакрализацией власти, с совлечением с нее сакрального ореола.

В этом Петре отчетливо узнаваема доведенная до гротеска «Восковая персона» императора, выполненная К. Б. Растрелли в 1825 году, вскоре после смерти Петра. Как и «Восковая персона», он сидит в кресле, расставив ноги, локтями — на подлокотниках. Бронзовая голова воспроизводит маску, прижизненно снятую с Петра тем же Растрелли. Маской Растрелли пользовались и Фальконе, и лепившая голову Петра Мари Колло. Но у всадника Фальконе зрячие очи, волосы покрыты венцом, голова дана в волевом развороте. Когда сам Растрелли использовал свою маску для созданного им памятника Петру, который стоит ныне у Михайловского замка, он поступил с ней сходным образом. У «Восковой

¹ Отмечено в кн.: *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальну повесть сохранить...»... С. 43.

персоны» тоже имеются и волосы, и усы, и глаза-гяделки. Шемякин же оставил маску нетронутой. У его Петра глаза без зениц и лысая голова. Голова с кулачок на непомерно огромном для нее тулове. Это Петр-урод, Петр-монстр, и в этом смысле он вполне отвечает вкусам петровской эпохи, насаждаемым самим императором. «Натуралистические» изыски Кунсткамеры столкнулись здесь с гипернатурализмом современного искусства.

Но, каково бы ни было внешнее сходство, «Восковая персонка» никак не может быть признана тем, что называется «внутренним образом» памятника (в том смысле, в каком внутренним образом Медного всадника является святой Георгий или повергающий змея Громовержец).

Нам неизвестен сокровенный замысел скульптора, возможно, он совсем не имел в виду создать то, о чем пойдет речь ниже. Но — сознательно или бессознательно — он реализовал классический фольклорный образ Петра, созданный «низовой» культурой.

Насколько динамичен Петр Фальконе, настолько статичен шемякинский Петр. Застывший в своем поставленном на землю кресле, он уже по одному только этому признаку совпадает с фольклорным воплощением императора Петра, реализованным в народной драме «Царь Максимилиан». Совпадает настолько, что события, развернувшиеся по прибытии памятника в Петербург, реализовали и самый сюжет драмы.

Эта драма возникла в раннепетербургское время¹. Название ее, как предполагают, связано с тем, что имя императора «Священной Римской империи» Максимилиана (XV—XVI вв.) было единственным именем собственным, упомянутым в речи Сената при утверждении за Петром I императорского титула в 1722 году².

«В „Царе Максимилиане“ действие происходит вокруг тронастула, поставленного на пол прямо посреди избы. В начале пьесы царь торжественно садится на трон и остается там до конца, не-

¹ Обоснование времени возникновения драмы см.: Плюханова М. Б. Петербургский трон в фольклоре // Семиотика города и городской культуры: Петербург. Тарту, 1984. С. 56–71 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 664. Труды по знаковым системам. [Сб.] 18).

² См.: Мартеньянов Т. А. Комедия о царе Максимилиане // Исторический вестник. 1914. № 5. С. 55.

зависимо от того, требуется ли его присутствие по содержанию сцен или нет»¹. Вокруг неподвижного Максимилиана (читай: Петра, в котором угадываются и черты его грозного предшественника, царя Иоанна Васильевича) бурно развивается изнаночное действо. Приводят и казнят его непокорного сына Адольфа, не желающего поклониться «кумирическим богам» своего отца. Приходят и падают от руки Аники-воина разнообразные враги Максимилиана: рыцарь Араб «из фармазонских областей»², рыцарь Марец (Марс), рыцарь Змиулан (!) и другие. Вереница убитых то увеличивается, то сокращается в разных вариантах драмы. Аника-воин побеждает всех, пока не является Смерть со своей вострой косой и не убивает его. Существует вариант, в котором Смерть приходит за самим царем Максимилианом. Что ни виток действия — то новый труп. Некоторые из этих «трупов» вскакивают и «оживают». Большинство же нуждается в «погребении». И потому многократно на протяжении драмы царственный Максимилиан через своего Скорохода-фельдмаршала призывает Маркушку-гробокопателя зарыть мертвое тело, чтоб «сверх земли не тлело»³. Следуют изнаночные похороны, а то и изнаночное отпевание. Этот «похоронный» мотив — сквозной в драме, эпизоды с Маркушкой прошивают ее насквозь. Собственно, на одном ее полюсе — Максимилиан, постоянно присутствующий на «сцене», на другом — Маркушка, вечно отсутствующий, вечно разыскиваемый, не желающий ни являться, ни исполнять свои обязанности — но вечно потребный по ходу дела, ибо надо вновь и вновь закапывать трупы. Все остальное действие, составляющее как бы главное содержание драмы: прения о «кумирических богах» с Адольфом, прибытие, угрозы и сражения разных «рыцарей» — разворачивается в интервалах между появлениями Маркушки, которые служат такой же константой действия, как неподвижный трон Максимилиана. Смерть с косой встраивается в вереницу супостатов царя, как и каждому из них, ей отдан всего один эпизод. Но, встраиваясь в общий ряд, композиционно не

¹ Плюханова М. Б. Петербургский трон в фольклоре. С. 67.

² Библиотека русского фольклора: Народный театр. М., 1991. С. 157.

³ Там же. С. 192.

выделяясь из него, эта ряженая фигура тем самым еще больше подчеркивает свое перманентное участие в действии.

Когда «Царя Максимилиана» играли на масленицу, реальность имперской столицы в изнаночном своем обличье становилась доступна всем, кто был вытеснен на ее окраины. Это было, конечно, развенчание монарха, десакрализация его персоны. Но тут имеется своего рода парадокс. Для своего осуществления всякая десакрализация нуждается в незыблемом сакральном центре, ибо без него она теряет свой предмет, смысл и содержание. Этот-то центр и вовлекается в игровое взаимодействие, в результате которого недостижимое (фигура монарха) включается в зону «фамильярного контакта», как определял это явление М. М. Бахтин.

Шемякинский Петр тоже доступен для «фамильярного контакта». Он стоит низко, на земле, без всякой ограды. Детишки залезают к нему на колени, усаживаются ему на голову. Многие ценят его за то, что он дает юному поколению наглядный урок развенчания единоличной власти. Но язык политики и дидактики не может исчерпывающе описать природу памятника. Ибо подлинная десакрализация действительно не может существовать без пограничной ей зоны сакрального, без пограничной игры, развертывающей изнаночное действо относительно сакрального центра.

В истории перенесения памятника в Петербург данное условие реализовалось в полной мере.

Произведение Шемякина попало в Россию благодаря инициативе академика Лихачева, сыгравшего роль, в чем-то подобную той, какую некогда, в XVIII веке, сыграл Голицын по отношению к Фальконе. Д. С. Лихачев считал, что самое подходящее место для памятника — Летний сад. Мэр Петербурга (тогда еще Ленинграда) А. А. Собчак приветствовал эту идею. Шемякин подарил своего Петра Петербургу, куда он и прибыл некоторое время спустя. Для окончательного решения о месте установления памятника была собрана специальная комиссия. Если вспомнить, с какой дотошностью и при участии какого количества людей выбиралось место для Фальконетова монумента, сбор этой комиссии тоже нужно оценивать как нечто большее, чем осуществление бюрократической процедуры. То был городской микро-социум, в котором ока-

зались представители самых разных реальностей. Установка в Летнем саду вызвала возражения: там уже «сидел» Крылов — две сидящие фигуры могли вступить в пародийные отношения. Кроме того, Летний сад многим казался слишком почетным местом для *такого* Петра. Главный художник города считал, что произведение «нового» искусства должно стоять в «новом» районе, скажем, в Гавани, у завоеванного Петром выхода к морю. Альтернатива Летний сад — Гавань уже начала было разрешаться в пользу Гавани, где камерный памятник затерялся бы среди безобразно-однообразных жилых массивов, когда возникло еще одно предложение: Петропавловская крепость. Оно исходило от крупнейшего историка Петербурга А. Д. Марголиса. На территории крепости ему виделись два места, пригодные для установления памятника. Комиссия отправилась в крепость, и первое из предложений Марголиса было сразу отвергнуто Шемякиным, который настроен был видеть свою скульптуру в Летнем саду. Но второй вариант оказался для него не просто приемлемым — художник моментально и безоговорочно признал предлагаемое место как «то самое», предназначенное, законное место для своего Петра. Там он и был установлен. Открытие состоялось 7 июня 1991 года.

Такова стенограмма событий. Каков же был их результат?

Петр оказался сидящим лицом к могилам: прямо перед ним — великокняжеская усыпальница. Рядом — кладбище комендантов крепости и наконец — Собор Петра и Павла, в котором покоятся русские цари. Реализовалась кладбищенская семантика драмы о царе Максимилиане — реализовалась и повлекла за собой актуализацию действия о Смерти.

К моменту установления памятника могильный комплекс Петропавловской крепости уже давно и, казалось, навсегда стал не только «закрытым» — он стал «музейным». Менее всего можно было предположить, что он вновь станет действующим. Прошел год — и для Маркушки-гробокопателя снова нашлась работа.

Не будем смущаться этим «кошунным» образом. Могильщики в «Гамлете» никого не коробят, а гробокопатель из «Царя Максимилиана» — близкий к ним персонаж, только принадлежит непосредственно народной традиции, не облагороженной «высокой»

культурной формой. Более того: по замечанию Н. М. Герасимовой¹, Маркушка народной драмы состоит в прямом генетическом родстве с преподобным Марком Пещерником, погребавшим братию Киево-Печерского монастыря. Киево-Печерский патерик рассказывает, что по слову Марка мертвецы оживали, двигались и вновь представлялись. Таким образом, и в лице Маркушки мы встречаемся с фигурой, имеющей освященный традицией прообраз.

Итак, прошел год. В апреле 1992 года скончался великий князь Владимир Кириллович — и в день основания Петербурга (29 мая) был погребен в великокняжеской усыпальнице Петропавловской крепости, перед прочно сидящим в своем кресле Максимилианом-Петром. Три года спустя свершился еще один похоронный акт — перезахоронение в Петропавловскую крепость праха великого князя Кирилла Владимировича. Между прочим, с великим перезахоронением, сопровождавшимся чудесами, связывается в Киево-Печерском патерике и деятельность преподобного Марка: при нем из пещеры «в святую и великую церковь» перенесены были мощи Феодосия Печерского². Заключительным актом истории, о которой здесь идет речь, явилось состоявшееся после долгих споров и ожиданий перезахоронение убиенной семьи Романовых.

Идол Петра, поставленный в сакральной точке города, осуществил свое магическое действие, реализовал соответствующий ему архетипический мифологический сюжет.

Что знает и чего не знает художник, воплощая тот или иной архетип? У нас нет оснований утверждать (как нет и оснований отрицать), что Шемякин действительно ориентировался на «Царя Максимилиана». Но обратим внимание на одну деталь. Когда памятник привезли в Россию, художника начали уговаривать поднять его на постамент: скульптура, стоящая на земле, не в тради-

¹ Устное сообщение.

² См.: Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 562. Шемякин и сам причастился к роду деятельности Марка Пещерника: в 1960-х годах он работал в пещерах Псково-Печорского монастыря.

циях русского монументального искусства. Шемякин категорически отказался. Заметим: возведенный на постамент, его Петр сразу же перестал бы быть Максимилианом, чье кресло ставилось не на сценическом возвышении, но прямо на полу или на земле, на том же уровне, где располагались и актеры, и зрители — то есть все участники фольклорного действия.

3

Коснемся еще одного мифа, на сей раз имеющего литературное происхождение. Это восходящий к «Медному всаднику» Пушкина миф о Петре и Евгении — императоре-демиурге и «маленьком человеке», оказавшемся в конфликте с державной волей.

Фальконе изваял Медного всадника по заказу Екатерины II. Его творческий акт был осуществлен «от имени» императорской власти не потому, что скульптор отождествлял себя с нею, но потому, что *она* отождествляла себя с ним. Попечение Екатерины о Фальконе, оборвавшееся к моменту завершения главного этапа работы, — это не столько забота государыни о художнике, сколько «приобщение» ее к его творческому акту, в котором она как бы «участвовала». Если угодно — энергетическое приобщение. Это *она* ставила памятник, и пока Фальконе проектировал, лепил и отливал монумент, он был как бы частицей той самой державной воли. Отнюдь не случайно его змея и его скала оказались «запрограммированы» в рисунке и воле самого Петра.

Как только главное было сделано (а на это главное ушло двенадцать лет жизни скульптора), Фальконе стал первым Евгением мифа о Медном всаднике. Исполнивший свое дело, он оказался не нужен. Его не только не пригласили на открытие памятника — ему даже не сообщили о нем. Уехав в Париж, он еще строил планы на будущее, мечтал об Италии, о новом этапе жизни... Но, сломленного, его ожидали только болезнь, медленное угасание и смерть.

Нельзя называть творца «бедным Евгением» — однако об этом в русской культуре и шел постоянный спор. По Пушкину, поэт

(скажем шире — творец) — и Петр, и Евгений одновременно. Он не Евгений лишь в том смысле, что в нем также содержится и Петр; он не Петр лишь в том смысле, что в нем также содержится и Евгений¹.

Но совмещение этих позиций всегда оставалось сугубо внутренним делом творца. В культурном космосе секуляризованной России места такому единству никогда не существовало — ни при монархии, ни при советах, ни при демократии. Пушкинская парадигма «близнечного» равновесия этих двух полюсов постоянно расшатывалась, и естественно, что инициатором (либо провокатором) ее ломки вновь и вновь выступала русская государственность. Конфликт Петра и Евгения поныне не разрешен ни для русского общества в целом, ни для того частного (быть может, вершинного) проявления его жизни, которое называется внутренней жизнью художников.

Шемякин изваял своего Петра для себя — чтобы поставить его в собственном саду². В означенном здесь контексте можно сказать, что этот Петр сделан Евгением — художником, которому родина изощренно доказывала, что он не более, чем Евгений, Евгением, который не случайно обрел спокойное право изваять императора, лишь оказавшись за ее пределами. Это была частная инициатива, и в этом смысле (по отношению к государственности) — инициатива «низовая», закономерно смыкающаяся с традицией народной, независимой от официоза культуры. Причем смыкающаяся в архетипическом плане — так же как символика Фальконе смыкалась с архетипом государственного мифа, выраженного в государственной эмблематике.

1995

Впервые: Феномен Петербурга. СПб., 2003. Вып. 3.

¹ См.: *Берковский Н. Я.* О «Пиковой даме»: (Заметки из архива) // Русская литература. 1987. № 1. С. 67.

² История создания памятника рассказана в статье Д. В. Бобышева «Медный сидень» (Петербургские чтения по теории, истории и философии культуры: 1. Метафизика Петербурга. С. 309–315).

МИФ И СТИЛЬ

ДВЕ ЧАШИ

(Мотив пира в дружеском послании 1810-х годов)

«На пире Платона во время чумы» — эта формула Пастернака¹ спустя четыре десятилетия была развернута в блистательное исследование, подтвердившее структурную идентичность пушкинского «Пира во время чумы» античному жанру симпозиев². Предпринятое филологом-классиком, оно оставило на долю пушкинистов выяснить, явилось ли подобное тождество результатом гениального совпадения с архетипом или же существовала традиция, актуализировавшая архетип в русском культурном сознании первой четверти XIX века. Вопрос до сих пор остается открытым, а между тем ответ на него содержится в одном из любимых текстов Пушкина.

...На рубеже 1810-х годов Батюшков, Гнедич, Жуковский, Вяземский, Денис Давыдов, Воейков, Василий Львович Пушкин, а затем и его юный племянник создают серию дружеских посланий, которые оформляются в особую разновидность жанра, обладающую довольно устойчивой морфологией³.

¹ См. его стихотворение «Лето» («Ирпень — это память о людях и лете...», 1930).

² См.: Рабинович Е. Г. «Пир» Платона и «Пир во время чумы» Пушкина // Античность и современность: К 80-летию Ф. А. Петровского. М., 1972. С. 457–469.

³ Образцовым для них становится послание Батюшкова к Жуковскому и Вяземскому «Мои пенаты» (1811–1812), в свою очередь ориентированное на «Обитель» Ж.-Б.-Л. Грессе и «К моим пенатам» Ж.-Ф. Дюси.

Отказ от всех сует света, скромное уединение в деревенском доме, нарушаемое лишь возлюбленной или друзьями, наслаждение природой, чтением (возможен перечень любимых авторов), творчеством (творческой ленью, творческой мечтой), дружеский пир, в связи с которым так или иначе возникают напоминания о быстротечности жизни, и специфически оформленный мотив смерти — таково мотивное ядро русского дружеского послания 1810-х годов. Этот набор может редуцироваться или расширяться, большинство входящих в него мотивов может разрабатываться в иных жанрах (чаще всего — в элегии), однако в пределах дружеского послания они составляют особую структуру. Композиционно послание строится как свободная смена тем — но этот вольный перебор предметов дружеской болтовни почти всегда придерживается определенного порядка (скажем, отказ от света тяготеет к началу послания, картина пира и смерти — к его концу), а мотивы, как будто рядоположенные или слабо связанные один с другим, объединены глубинным сюжетом. Ситуация пира является по отношению к нему прообразующей, хотя на первый взгляд пир — только частный мотив, иногда развернутый в подробную картину, иногда обозначенный пунктирно — через упоминание чаш, кубков или иных характерных его атрибутов.

По поводу одного из этих посланий, адресованного Денисом Давыдовым Федору Толстому («Болтун красноречивый...», 1815), уже было замечено: «В нем звучит тема интеллектуального пира, проецированного на греческий симпозиум»¹. Это — не индивидуальная особенность послания Давыдова. Это — семантический ореол дружеского пира в посланиях 1810-х годов. Античная атрибутика предопределена в них тем, что они следуют анакреонтической традиции, что все ведущие их мотивы (включая пир) суть мотивы горацянские. В подобном контек-

Многие черты «Моих пенатов» предвосхищены горацянскими посланиями Жуковского («К Филалету», 1808; «К Делию», 1809), его же посланием «К Блудову» (1810), «Посланием Жуковскому в деревню» Вяземского (1808), посланием «К Бат<юшкову>» Гнедича (1807), «Ответом Гнедичу» самого Батюшкова (1810).

¹ Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». СПб., 1994. С. 184.

сте пир естественно трактовать как симпозиум, и осознанность такой трактовки недвусмысленно указана Батюшковым в «Моих пенатах. Послании к Ж<уковскому> и В<яземскому>». В числе «наставников-пиитов» здесь предстает Карамзин, он

...мудрого Платона
Описывает нам
И ужин Агатона
И наслажденья храм...¹

«Мудрого Платона» и ужин в «храме удовольствия и счастья, отверстом для всех мудрых любителей наслаждения» Карамзин описывает в очерке «Афинская жизнь (1793)², — но хозяином пира там выступает Гиппий. Назвав вместо него Агатона, Батюшков дал прямую отсылку к другому, классическому, ужину, на котором Федр, Павсаний, Эриксимах, Аристофан, сам Агатон, Сократ и Алкивиад произносили похвальные речи Эроту, — к «Пиру» Платона. Контаминация Карамзина и Платона возникла в «Моих пенатах» отнюдь не случайно: как кажется, «Афинская жизнь» послужила тем текстом-посредником, который предопределил концепцию пира в русском дружеском послании 1810-х годов. Задержим внимание на этом тексте.

Многочисленные друзья окружают Гиппия: философы, ораторы, поэты, художники и веселые юноши. Они освежаются в прекрасной купальне и беседуют, отдыхая на шелковых вавилонских коврах. Одни ведут серьезные речи, другие упражняются в остроумии. Подают обильный ужин; приносят «златую чашу, обвитую розами и наполненную вином Гераклийским»³. Хозяин изливает несколько капель на жертвенник, и все пьют вкруговую. Гостей увенчивают цветами, миртовыми ветвями и лаврами. Царит беззаботное веселье, вина пенятся в фиалах. Начинаются представления: Амур резвится в окружении девяти муз, Сафо поет последнюю песнь и бросается с Левкадской скалы, Орфей повествует о своей судьбе и погибает, растерзанный жрицами Вакха, опла-

¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 266.

² Карамзин Н. М. Соч. М., 1820. Т. 7. С. 73–74.

³ Там же. С. 76.

канный невидимым хором. Пирующие погружаются в молчаливую задумчивость. Чаши, оплетенные розами, стоят неподвижно. Молчание наконец прерывается — рассуждениями о том, «что есть жизнь наша». «Мечта тени», — говорит Филоклес. «Благой дар богов», — возражает ему Арист. «Самая горесть приготовляет сердце наше к нежному чувству удовольствий <...>. Всемогущие боги влили много радостей в чашу жизни нашей». Наслаждение природой, встречей с возлюбленной или другом — вот эти радости. Если же друг и возлюбленная утрачены навсегда, «самые слезы служат вам утешением <...>, дух ваш сладостно погрузится в самого себя и нежно обнимется с милою тенью <...>. Ободришь, юноша! Время, рассудок, философия тебя успокоят. Священная дружба согреет твоё сердце». Пир завершается краткой финальной речью: «Мы весело провели сей вечер; мы были счастливы. Да будет таков вечер жизни нашей — и с тихой улыбкой подадим мы руку Маину сыну, провождающему смертных в светлые поля Елисейские!» К пирующим спешат хороводы юных красавиц, призывая их к пляске. «Кроткая радость уступает место шумной»¹.

Итак, тема неизбежной смерти введена Карамзиным в круг размышлений пирующих. Но смерть и пир сопряжены в «Афинской жизни» еще и иначе. Очерк двухчастен: вечер у Гиппия составляет содержание второй его части, первая же посвящена описанию Афин, города и окрестностей. Средоточием первой части, как это маркировано Батюшковым, служит эпизод с Платоном. Платон рассказывает о своем незабвенном учителе, смерть Сократа — центральный предмет его речей. Очевидно, что история смерти Сократа составляет для Карамзина одно из важнейших культурных слагаемых афинской жизни, существеннейшие черты которой он собрал и обозначил в своем очерке. Очевидно и то, что содержание «Федона», повествующего о смерти Сократа и трактующего проблему бессмертия души, представляется Карамзину главнейшим, что мир узнал от Платона.

В кульминационной точке первой части «Афинской жизни» мы находим образ, соответствующий важнейшему атрибуту пи-

¹ Карамзин Н. М. Соч. Т. 7. С. 86—89.

ра, описанного в части второй. Это — «чаша смерти», испиваемая Сократом, сопоставимая с увитой розами золотой круговой чашею на пиру Гиппия. Так возникают в «Афинской жизни» две чаши, противопоставленные друг другу, но и тяготеющие к внутреннему отождествлению. Да будет вечер жизни подобен веселому вечеру пира — последний призыв в доме Гиппия уже реализован Сократом. Платон описывает вечер его жизни, проведенный с друзьями, в беседе о смерти и бессмертии. Сократ исполнен живого предчувствия вечности, его лицо озарено лучом душевной радости. Смертная чаша выпита им как золотая чаша веселия. А круговая пиршественная чаша, обойдя собеседников, приводит их к вопрошанию о смерти.

Как видим, в контуры «Пира» Карамзин вписал проблематику «Федона». Именно в этом соотношении темы пира и смерти войдут в дружеское послание 1810-х годов. Дружеский пир в них выступает контекстом, в рамках которого поднимается вопрос о смертности человека. На пиру избранных уясняется, какова достойная позиция смертного перед лицом смерти. И часто она выстраивается в соответствии с программой, намеченной Карамзиным. Элементы, отобранные им для описания пира, в большинстве своем перейдут в художественный мир посланий.

Мотивы пира и смерти в дружеском послании иногда звучат как две самостоятельные музыкальные темы, входящие в состав одного произведения. Порой они совсем мимолетны — но редкое послание обходится без упоминания хотя бы единственного атрибута пира, без мысли о смерти, своей или чужой, совершившейся или воображаемой. Часто они сливаются, образуя общий устойчивый мотив «смерти на пиру» (вариант — «различные, пиршественные похороны»)¹.

Присутствие смерти на пиру подсказано, конечно, не одним Карамзиным. Эта тема идет от Горация или шире — от гораццианско-анакреонтической традиции, опосредованной французской и немецкой культурой XVIII и отчасти XVII века.

¹ См. об этом: Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 100–101.

Лагарп замечает мимоходом, что «самые сладострастные стихотворцы, каковы были Анакреон, Гораций, Тибулл, Катулл, в самых описаниях удовольствия весьма охотно помещали и изображение смерти. Они приглашали ее на свои празднества и сажали, так сказать, с собою за стол как бы некую гостью, которая не только приводила их в уныние, но и советовала им продолжать жизнь в удовольствиях. Гораций во многих местах од своих с удовольствием воспоминает о необходимости умереть». Констатации сопутствует объяснение: «Мысль, напоминающая о скоротечности нашей жизни, заставляет нас наиболее чувствовать всю цену оных»¹. Объяснение дает версию расхожего гораццианства; в дружеском русском послании эта версия не только усложняется — она, собственно, и служит предметом поэтического спора. Спор тем утонченнее, что развивается в текстах, имеющих единую жанровую природу, единое мотивное поле, общий набор поэтических формул, порой даже один и тот же размер. Более того: участники диспута имеют принципиально единую эстетическую ориентацию, это круг единомышленников. И еще это действительно *дружеский* круг; жанровое определение посланий, о которых идет речь, совпадает с реальной жизненной ситуацией. Адресат может быть стилизован, он может быть даже условен — все равно послание в первую очередь обращено к достаточно замкнутому дружескому кругу, и лишь затем — к читающему обществу.

В таких обстоятельствах обмен посланиями обретал черты подлинного диалога, обмена принципиальными, полемично соотношенными мнениями². Ключевой темой этого поэтического

¹ Лагарп И. Ф. Ликей, или Курс словесности древней и новой. СПб., 1811. Ч. 2. С. 339, 340.

² Элементы содержащейся в них полемики частично уже описаны в исследовательской литературе. О поэтической дискуссии по поводу достойного отношения поэта к хуле завистников между В. Л. Пушкиным (послания к Жуковскому, 1810, и Вяземскому, 1814), Вяземским («Ответ на послание Василью Львовичу Пушкину», 1814) и Жуковским («К кн. Вяземскому и В. Л. Пушкину», 1814) см.: Петушков В. П. Примечания // Жуковский В. А. Собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 442. О полемике Жуковского с Батюшковым, в лирическом субъекте которого Жуковский не принимал сладострастия, истолкованного как чувственное начало

симпозию стала тема бессмертия и смерти, присутствия смерти на празднестве жизни. Ведущие голоса в споре принадлежали Батюшкову, Жуковскому и Вяземскому.

Спокойная, счастливая, даже блаженная смерть, о которой говорит Батюшков, не есть переход ни в бытие, ни в небытие. Пролетая пир за предел смерти, он симметрично располагает пиршественные атрибуты (домашних богов, чаши, цветы, цевницы) по обе стороны этого предела. Бегущий, летящий трехстопный ямб «Моих пенатов», устремленный в погоню за ускользящим гораццианским мгновением краткой жизни, лишь фиксирует своим легким бегом эти вечно пребывающие константы, он достигает границы вечности лишь затем, чтобы увидеть там свое отражение. Так симметрично зеркален «Элизий» Батюшкова (предположительно — 1810). Он слагается из шестнадцати и еще раз шестнадцати стихов; ровно на середине элегии завершается последнее мгновение земных радостей — и уже в следующей строке начинается странствие душ по блаженным полям, где вновь возникает все оставленное: гимны радости, любовь и нега, — где любовники встречают своих двойников, Делию и Горация.

Такова концепция Батюшкова. Но ее нет ни до, ни помимо стихов — она держится поэтической волей, она скрепляется поэтическим строем. Поэзия — та единственная субстанция, в которой существует это поэтически предвосхищаемое бессмертие. Поэзия и есть сам Элизий, вечная, нетленная жизнь, действительная в меру совершенства стиха, в меру того, как в стихе продолжает жить единожды приданный ему творческий импульс. Утверждаемое действительно лишь постольку, поскольку звучит утверждение. И это — отнюдь не условность в исполненном эстетической условности мире Батюшкова. Известно, что батюшковский лирический герой в его чувственно-гедонистическом обличье — фигура

(послание «К Батюшкову», 1812, написанное как прямой ответ на «Мои пенаты») см.: Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 109–110. Думается, однако, что все это были не расхождения по отдельным вопросам, но частные выражения одного общего спора — того самого, который описан в «Афинской жизни» Карамзина.

исключительно стилизованная. Но едва ли мы отдаем себе отчет в том, сколь безусловно, сколь абсолютно, беспрецедентно в русской поэзии Батюшков передает стихам свое бытие. Его «я существую» без остатка излито в поэзию, и прижизненно переживаемое им бессмертие обеспечено неосязаемой материей стиха, в которую оно вмещено.

У Батюшкова смерть присутствует на пирах не затем, чтобы обострить наслаждение кратким мгновением бытия, — ее участие необходимо для того, чтобы миг стал веком, она — та граница, на которой быстротекущее пресуществляется в вечное. Дар поэта — предвосхищение смерти, прижизненное пребывание на ее границе, гарантирующее вечную юность.

Мой друг! Скорей за счастьем
В путь жизни полетим;
Упьемся сладострастьем
И смерть опередим...

(«Мои пенаты»)

Опередить смерть не значит убежать от нее. Скорей это значит оказаться раньше нее у черты. Дальнейшее движение послания как будто дает более традиционное развитие смысла:

Сорвем цветы украдкой
Под лезвием косы,
И ленью жизни краткой
Продлим, продлим часы!¹

Но в этих стихах мгновение уже остановлено: безоглядная динамика бега сомкнулась с покоем поэтической лени, то и другое отождествилось, часы продлены уже в вечность. Теперь могут появляться тощие парки — они ничего не изменят; пир продолжается.

Пир — это поэтическое бодрствование, это готовность не быть застигнутым врасплох, это опережение бега времени. Пир затеян затем, чтобы встретить смерть и увенчать ее как жизнь,

¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 268—269.

чтобы чаша смерти и чаша жизни стали единой чашей заживо выпитого бессмертия.

Как видим, Батюшков вторит Карамзину, но, вторя, оказывается бесконечно далек от него. Длющийся и в жизни, и в смерти пир Батюшкова — не метафора ни жизни, ни смерти. Он есть метафора поэзии, нетленной золотой поэтической субстанции, единственной, снимающей антиномию жизни и смерти.

В подобном контексте типичное для дружеского послания перечисление любимых авторов становится чем-то гораздо более значительным, чем исповедание литературного кредо поэта. Это расширение дружеского круга — за пределы стигийских берегов. «...И мертвые с живыми / Вступили в хор един»¹ — так открывается классический перечень Батюшкова, а по его завершении звучит обращение к Жуковскому и Вяземскому. В «смирненную хату» поэта слетают «веселые тени», с ними вместе спешат живущие — наставники, классики, а затем и друзья. Таковы приглашенные на поэтический пир Батюшкова, и всем им, живым, как и мертвым, неустанно плетут хариты венцы бессмертия.

Утонченность поэтического диспута 1810-х годов заключалась, помимо всего прочего, в том, что полемика не носила открытого характера. Мотивно и формульно вторя друг другу, поэты варьировали нюансы — и этого было достаточно для выдвижения диаметрально противоположной концепции. Если же полемика приобретала открытый характер, она касалась лишь частных, которые не имели самодовлеющего значения и получали полноту смысла лишь в соотнесенности с концептуальным целым, не подлежащим идеологическому выражению, — то была философия поэтов, она не нуждалась в иных одеждах, кроме одежд поэтических.

Полемический выпад Жуковского в послании «К Батюшкову» (1812), написанном в ответ на «Мои пенаты», явился именно такого рода частностью. Откровенно и достаточно прямолинейно Жуковский высказался здесь против чувственно-гедони-

¹ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 265.

стического начала поэзии Батюшкова: «Отвергни сладострастья / Погибельны мечты...»¹ Разумеется, менее всего то был спор о морали: эротизм Батюшкова имел чисто литературный характер. Уже было показано, что Жуковский «спорил не с Батюшковым, а с представленным им типом лирического субъекта»². А вопрос о том, каким должен быть эталонный лирический герой, был связан все с той же ключевой темой посланий — темой поэтического переживания жизни и смерти.

Послание «К Батюшкову» завершилось автопортретом Жуковского, рисуя который, поэт признавался, что «быть таким желает, / Каким в своих стихах / Себя изображает»³. Условности батюшковского поэтического его Жуковский противопоставлял автобиографизм, опыт реально пережитых событий. Любовная утрата в стихах Жуковского — не литературный мотив. И мотив утраты друга, проходящий через его послания той поры, имеет конкретно-биографический смысл: Жуковский говорит об Андрее Тургеневе, скончавшемся в 1803 году («К Филалету», 1808), а в 1813-м, кроме него, еще и о героически погибшем Андрее Кайсарове («К Воейкову. Послание»). Документальный характер стихов специально подчеркивается, разъясняется в авторских примечаниях (то же послание к Воейкову, «Тургеневу, в ответ на его письмо. Послание», 1813). Документальностью этой и предопределена морализаторская тенденция послания к Батюшкову: Жуковский говорит о нравственных нормах реально существующего автора послания, понимая, конечно, насколько далек Батюшков от подобной эмпирики.

Реальная личность Батюшкова предельно дистанцирована от эстетизированного облика его лирического героя. Но именно Батюшкову дано без остатка излить все свое существо в стихи — пресуществоваться в поэзию и в ней пережить то бессмертие, в котором не утрачен ни один атрибут бытия. Жуковский снимает дистанцию между собой и лирическим героем, он предстает в стихах в реальных чертах собственной личности — но между нею

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 130–131.

² Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 109.

³ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 136.

и поэзией разверзается пропасть, ощущение которой острее переживается именно в предчувствии смертной черты. Бессмертен гений поэта, огонь, в нем горевший; бессмертен звук его лиры — но не прах во гробе, не бесчувственные кости («К Вяземскому. Ответ на его послание к друзьям», 1814—1815). Жуковский помнит, что в составе его существа есть то, что обречено смерти и тлену. Эоловой арфой он вернется на землю посмертно («К Б<лудову>. Послание», 1810) — но то будет *инобытие*, отличное от земного.

Давно в развалинах Сабинский уголок,
И веки уж над ним толпою пролетели.
Но струны Флакковы еще не отгремели!
И, мнится, не забыл их звука тот поток,
С одушевленными струнами...¹

(«К Вяземскому.

Ответ на его послание к друзьям»)

Да, это строки о бессмертии Горация — но в Элизии Батюшкова поэт не утратил ничего из того, чем владел на земле, а Жуковский замечает утраты. Сабинский уголок, это сокровенное домашнее пространство поэта, охраняемое пенатами и продолжающее жить в поэзии XIX века, в послании Жуковского становится частицей бытия, унесенной смертью, напоминанием о том, что жизнь, уходя, распадается надвое: одно в ней становится достоянием бессмертия, другое — добычей смерти.

Жуковский — апологет мечты. Удел поэтов, мечта способна недоступное сделать доступным, недостижимое — достижимым, но дихотомии мира, в котором живет поэт, и она одолеть не может. Явь есть предел мечте:

Мой друг, и ты певец;
И твой участок лира;
И ты в мечтах жилец
Незнаемого мира...
В мечтах? Почто ж в мечтах?
Почто мы не с крылами

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 236.

И вольны лишь мечтами,
А наяву в цепях?
Почто сей тяжкий прах
С себя не можем сринуть...¹

(«К Батюшкову», 1812)

Характерно, что мечта Жуковского по преимуществу направлена на восполнение утраченного, на удержание прошлого. Это не устремленная вперед крылатая муза Батюшкова, обгоняющая время, упреждающая смерть. Пир Батюшкова длится вечно, смерть — лишь кульминационное событие на пиру. Пирам Жуковского смерть положит конец («К Делию», 1809); время отодвигает их в прошлое:

Где время то, когда по вечерам
В веселый круг нас музы собирали?
Нет и следов; исчезло все — и сад
И ветхий дом, где мы в осенний хлад
Святой союз любви торжествовали
И звоном чаш шум ветра заглушали².

(«Тургеневу, в ответ на его письмо», 1813)

Чувство утраты и тут идет рука об руку с документальностью. «Ветхий дом» — это не поэтическая «скромная хата» Батюшкова, это реальный московский дом Воейкова, где встречались члены Дружеского Литературного общества, собрания которых теперь, по прошествии тринадцати лет, трактуются как симпозиумы — дружеские диспуты, сопровождаемые звоном чаш. Все это опозитизировано, но не восхищено целиком в сферу поэзии, память о плоти и крови воспеваемой реальности не позволяет ей стать нетленной, ибо всякая плоть и кровь обречена смерти. С такой же безграничной уверенностью, с какой Батюшков говорит о бессмертии, Жуковский говорит о смерти:

На миг нам жизнь бессмертны дали;
Всем путь к Тенару проложен.

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 125.

² Там же. С. 177.

Хотя б заботы нас томили,
Хотя б токайское вино
Мы, нежася на дерне, пили —
Умрем; так Дием суждено.

(«К Делию»)

Смерть — финал пира:

Ударит час — всему конец:
Тогда прости и луг с садами,
И твой из юных роз венец
<...>
И дом, и садик над рекой,
Где мы, при факеле Дианы,
Вокруг зеленого стола,
Стучим стаканами в стаканы...¹

(Там же)

Пир здесь — не встреча смерти, но способ забыть о ней, уклониться от ее ожидания («Пусть смерть зайдет к нам ненароком, / Как добрый, но *нежданный* друг»²).

И если именно Жуковскому принадлежит введение в дружеское послание мотива радостных похорон («К Блудову»), то предвкушаемая им сладость смерти предопределена лишь тем, что смерть освобождает от страданий земной юдоли («К Филалету»). А инобытие, предстоящее за чертой смерти, как и всякое инобытие, — мир неизвестный и таинственный («К Блудову»), противоположный элисейским полям Батюшкова, которые словно облиты солнечным светом, позволяющим с выразительной ясностью увидеть и распознать любую принадлежащую им деталь.

Не принимающий гедонизма Батюшкова, Жуковский привносит в поэзию чувственность иного рода: в стихах он не отрешается от памяти о земном бытии, и память чувств неизменно противостоит тому измерению, которое доступно спиритуализации. Поэзия же посредничает между ними обоими. И потому испить чашу смерти как чашу жизни, по Жуковскому, невозможно. Это две разные чаши, можно разве что принять одну за другую, поддаться иллюзии чувств, незаметно пройдя роковую черту.

¹ Жуковский В. А. Собр. соч. Т. 1. С. 97, 98.

² Там же. С. 98.

В этом споре, в этом соположении двух концепций смертности и бессмертия, где Жуковский занимал по-человечески гораздо более понятную позицию, а Батюшков выступал поэтом *par excellence*, тенденция Жуковского возобладала. 1812 год привнес глубокие перемены в мировоззрение Батюшкова: «...отказ от „маленькой“ гедонистической философии и поэтического эпикуреизма, поворот к спиритуализму и религиозным настроениям, нарастающий пессимизм»¹. Ознаменованный элегическим посланием «К Д<ашко>ву» (1812), это был отказ и от всех атрибутов пира:

Мой друг, дотоле будут мне
Все чужды музы и хариты,
Венки, рукой любви свиты,
И радость шумная в вине!²

В 1815 году Батюшков пишет послание «К другу», соотнесенное с «Моими пенатами», но трактующее с обратным знаком сюжет раннего послания. Тема пира звучит теперь в тональности Жуковского: как тема утраченной радости³. Утрата становится ведущим мотивом, смятение и сомнение сопутствуют ей:

Я с страхом спросил глас совести моей...
И мрак исчез, прозрели вежды:
И вера пролила спасительный елей
В лампаду чистую надежды.

Ко гробу путь мой весь, как солнцем, озарен;
Ногой надежно ступаю;
И, с ризы странника свергая прах и тлен,
В мир лучший духом возлетаю⁴.

Перспектива смерти вновь озаряется солнцем, но лучший мир теперь доступен лишь духу; прах и тлен ранее были неизвестны поэту — теперь он должен отрясти их от своей ризы.

¹ Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 193.

² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 239.

³ См.: Вацуфо В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». С. 199–200.

⁴ Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 252.

Концепция Вяземского во многом проще, но она вносит существенные штрихи в то целое, которое составляют дружеские послания 1810-х годов. Вяземский спокойно совмещает мотивы, напряженно отстоящие друг от друга в поэтике Батюшкова и Жуковского. Как у Жуковского, смерть в послании Вяземского прерывает пирование:

От сиротствующих пиров
Ты был оторван смертью жадной!
(«К партизану-поэту», 1814 или 1815)

Как у Батюшкова, пиршественная чаша оказывается атрибутом, потребным умершему, как и живому:

Пойду на холм надгробный твой
<...>
И, опрокинув полну чашу,
Я жажду праха утолю!¹

(Там же)

Вяземский документален, как Жуковский: строки посвящены покойному Бурцову. Но, как и Батюшкова, его не смущает гробовая черта: не знавший Бурцова в жизни, не испивший с ним вина на пиру, он возместит упущенное над могилой.

Понятно, чем объясняется легкость подобных совмещений. Жуковский и Батюшков заявляют в стихах выстраданную поэтическую истину, которой неукоснительно подчинены оттенки используемых общих мест. Вяземский контаминирует нюансы, ибо ведение темы имеет у него по преимуществу литературный характер. Однако один мотив, свойственный и всем остальным дружеским посланиям, обретает у Вяземского совершенно особое звучание.

Во фрагменте, посвященном Бурцову, упоминание чаш возникает трижды. Сначала это при жизни не съединенные чаши поэта и адресата. Затем — круговая чаша дружеского пира:

¹ Вяземский П. А. Стихотворения. Л., 1986. С. 76, 77.

Но здесь, за чашей круговой,
Клянусь Давыдовым и Вакхом:
Пойду на холм надгробный твой...¹

И наконец — чаша, излитая на могилу Бурцова.

Прижизненно не свершившийся пир, не случившаяся встреча могут состояться посмертно, и залогом тому — круговая чаша дружества. Именно она замыкает кольцо жизни и смерти, это ее ход по дружескому кругу позволяет живому помыслить, предвкусить пир с неведомым ему мертвым. Потому что этот мертвый — друг Давыдова, друг друга, он входит в общий круг святых уз. «И мертвые с живыми / Вступили в хор един»² — эта ситуация повторяется, но на иных основаниях, чем у Батюшкова.

Вяземский не слишком занят проблемой бессмертия, хотя перспективу смерти он держит в своем поле зрения неизменно. Пожалуй, он не утрачен этой перспективой; в его стихах живет подспудно ощутимая уверенность в том, что «пока мы есть, смерти нет». Но именно «мы» — не «я», а «мы», дружеский круг, наличие которого есть неперемненное условие того, чтобы мир поэта имел статус действительности, подлинного бытия — более подлинного, чем смерть.

О дружба! Весь я твой.
И на одре недуга
Я, в час мой роковой,
Хочу коснуться друга
Трепещущей рукой!
И, сим прикосновеньем
Как будто возрожден,
С надеждой, с утешеньем
Я встречу смерти сон³.

Этот финал послания «К подруге» (1815) чрезвычайно понравился и Батюшкову, и Жуковскому⁴. Видимо, оба они опознали

¹ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 77.

² Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. С. 265.

³ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 87.

⁴ См.: Куппан К. А. Примечания // Вяземский П. А. Стихотворения. С. 452–453.

здесь неподдельное поэтическое переживание. В этом же русле Вяземский развивает и мотив «смерть на пиру» («Пусть лучше на пиру застанет, / Чем мертвыми и до нее»¹ — «К Батюшкову», 1817): на пиру, в совместных дружеских наслаждениях, ее явление наименее страшно, а прерванный пир, отказ от совместно утверждаемых радостей ведет к омертвлению, худшему, чем смерть.

Придерживаясь символики, означенной в названии статьи, можно сказать, что Вяземский не выбирает между чашей жизни и чашей смерти, не отождествляет их и не противопоставляет — он избирает круговую чашу как защиту смертного от страха небытия.

Теперь уместно сказать о сюжете, в который складывается мотивный комплекс посланий 1810-х годов.

Прежде всего необходимо заметить, что уединение здесь не есть одиночество. Оно — условие душевного покоя и творчества, необходимая предпосылка возникновения послания. Оно не абсолютно: с поэтом его возлюбленная, его навещают друзья — и тогда начинается пир. Противопоставляемое городской, суетной, светской жизни, деревенское уединение — условие общения *избранных*, тех, кто способен принять участие в пировании «философов-ленивцев». (Лень здесь воспевается как особое состояние души, необходимое условие творчества.) Круг избранных составлен поэтами, кроме них в него допущено лишь несколько ближайших, любимейших их друзей. Этот круг смыкается с другим кругом, в который тоже входят поэты, — с кругом чтения, заочного общения, где объединяются Гораций и Карамзин, Гомер и Крылов. Давно почившие и здравствующие, наставники и друзья, они все вместе составляют сообщество поэтов, особый социум, живущий по своим законам. Его особость, выделенность необходимо акцентировать — и отвергаемые формы служения фортуне выступают контрастным фоном для избранных. Это чувство избранности легко и органично. В нем нет ни малейшей примеси спесивой элитарности, ибо оно основано на очевидной, «объективной», неоспоримой отмеченности —

¹ Вяземский П. А. Стихотворения. С. 106.

отмеченности «печатью Гения», вне всяких разногласий различаемой единомышленниками.

Мотив пира обычно возникает в финальной части. Все предшествующее движение как бы создает контекст для него. Природа, творчество, вдохновение, душевная свобода — благодаря им может осуществиться пир поэтов, пир избранных, симпозиум, на котором встают и разрешаются вопросы последнего самоопределения смертного: вопросы о смертности и бессмертии. Разрешаются так, как они могут быть разрешены только поэтами.

Здесь возникает дружественное единство индивидуальных сознаний. Оно подготовлено русской культурой в пору юности Жуковского, опытом саморефлексии и самопознания, имевших ярко выраженный исповедальный характер. Дневник и письма Андрея Тургенева, постоянно вспоминаемого в посланиях Жуковского, разъясняют генезис этой общности. В них запечатлены остро переживаемое ощущение собственной индивидуальности, своего пристрастно анализируемого егo, егo почти экзистенциальной обнаженности — и необходимость признаваться в этих переживаниях, поверять их другу, друзьям, постоянно соотнося свое душевное состояние с теми эталонными ценностями, которые утверждены дружеским кругом. Это иной круг, чем в 1810-е годы, иной состав ценностей, хотя перемена — не полная. Те же Жуковский, Александр Тургенев, Воейков, тот же культ Карамзина, Шиллера, тот же тип энтузиастической личности, пусть и «повзрослевшей». Главное же — все еще удерживается тот склад «добайронического» индивидуального сознания, которое, зная свою индивидуальность, несхожесть с другими, не только уживается в общем культурном пространстве, но и постоянно нуждается в нем как в обосновании собственного бытия.

Участники стихотворного собеседования 1810-х годов — Батюшков, Гнедич, Жуковский, Давыдов — все они поэтические монады, самостоятельные, самодостаточные миры. Их голоса не складываются в хор. Ход диалога не вырабатывает общей истины, интегрирующей или опровергающей заявленные позиции. Но их контрастное соположение и неповторимое звучание обеспечены погруженностью в единый поэтический континуум — в континуум

общих мест, *общих* мотивов, *общих* формул. Топика носит эталонный характер; скорректированная нюансами, она все равно остается эталонной — в рамках каждого послания, какую бы позицию оно ни заявляло. Это гарантирует равнозначимость голосов, допускает полемику, но исключает саму идею опровержения чужих оснований — им могут быть лишь сопоставлены иные, возможно, контрастно иные основания.

Подобный «пир», несомненно, имеет и собственную поэтику. Ее можно определить как поэтику дистанции. Она строится на взаимодействии трех элементов, трех ипостасей пира. В первой своей ипостаси пир есть культурный топос, через который тематика посланий приобщается к высокой традиции древних симпозиев. Другая его ипостась принадлежит житейской реальности: те, кто вступал в поэтическое собеседование, в быту отнюдь не чуждались веселых пирушек, описание возлияний не было для них художественной абстракцией. Третью ипостась составляет собственно поэтическая ткань в ее конкретном воплощении. Автономной значимости она не имеет: содержание посланий наполняется смыслом лишь через соотнесенность с культурным архетипом и бытовым прототипом — через принципиально дистанцированную соотнесенность.

В послания входят приметы житейской реальности, но отсылки к ней — лишь легкие касания; слово не поглощает быт, быт не стилизует поэзию. Они всегда помнят друг друга, но всегда суверенны. И тот же суверенитет сохраняется между поэтическим образом и его культурным эталоном. Ни одно послание не стремится описать симпозиий, полнокровно его воплотить, реализовать его модель в собственной художественной ткани. В отношении с эталоном оно тоже удовлетворяется легкими отсылками, эмблематическими штрихами. Трудно даже сказать, была ли бы вообще *доказуема* связь жанра с античным симпозием, не держись в «Моих пенатах» развернутой ссылки на карамзинское его описание.

В силу этих особенностей многоголосое, многопозиционное пиршественное собеседование возникает на пересечении разных текстов, в совместно формируемом ими контексте, в рамках

того целого, которое составляет вся совокупность дружеских посланий. Никогда не собранное в единый корпус текстов, это незафиксированное, неосязаемое целое имеет статус безусловной действительности: оно существует уже за пределами литературной, текстовой условности, в пространстве подлинного (можно сказать: экзистенциального) взаимодействия дружественных поэтов.

Никто не заботится о формировании этого целого, оно создается спонтанно, его контуры открыты, объем входящих в него посланий не предрешен, позиционная фундаментальность каждого вовсе не обязательна. Свободе оформления целого соответствует свобода внутреннего строя посланий. Обладая устойчивым набором мотивов, дружеское послание отличается необязательностью мотивных сцеплений, автономией мотивов, не впаянных в сюжет. Сюжетобразующим среди них является пир, но он не интегрирует другие мотивы, а сосуществует с ними по законам свободного соположения — вплоть до того, что послание может и вовсе обходиться без пира. То же касается темы смерти, кульминационной в сюжетостроении: в послании нет целенаправленного движения к ней, она входит в него как одно из звеньев свободной композиции, как бы в результате случайного ассоциирования. Самый сюжет оказывается дистанцирован от текста.

Поэтическая философия смерти, выраженная дружескими посланиями 1810-х годов, менее всего есть плод концептуализации. В ней запечатлено подлинное знание о чаше — парадоксальное или литературно-традиционное, трансцендентное или исходящее из опыта жизни — такое, какое действительно было у каждого из тех, кто вступил в это дружеское собеседование. Пушкин примкнул к нему на лицейской скамье. Вполне очевидно, что усвоенный тогда урок старших поэтов сказался в 1830 году: из «Города Чумы» Вильсона был избран именно тот фрагмент, где в экстремально-«экзистенциальных» условиях на диспуте-пире решался вечный вопрос «Федона» — и мотив пира, пограничного смерти, прошел через все четыре «маленькие трагедии».

Традиция русского дружеского послания 1810-х годов объясняет ту органичность, с какой тема пира влечет за собой тему

смерти в монологе Скупого и в сцене у Лауры. Той же традицией подсказана идея Сальери принять смерть на пиру, в момент высшего творческого наслаждения, испив ее из круговой чаши дружбы. Только Сальери искажает традицию, разрушая описанную выше «поэтику дистанции» и полагая, что истина может быть достоянием одного. Сальери говорит и действует как идеолог — Моцарт же нигде не опускается до идеологии, он общается с другом на языке оттенков и нюансов, трагически невнятных его оппоненту. Что же касается «Пира во время чумы», то в трех позиционных высказываниях пирующих: Молодого человека, Мери и Вальсингама — могут быть усмотрены определенные соответствия поэтическим установкам Вяземского, Жуковского и Батюшкова.

Впервые: Канун: Альм. Вып. 3: Русские пиры. СПб., 1998.

ЗАМКНУТЫЙ МИР

1

Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя)

«Старосветские помещики» открывают миргородский цикл Гоголя. Написанный в Петербурге, цикл этот обращен к Украине. Став жителем столицы, Гоголь первые свои книги посвящает далекому захолустному малороссийскому миру. Провинциальная жизнь, от которой он с юности стремился оторваться, не оставлена за порогом. Наоборот, для настоящего общения с нею как будто нужна была особая дистанция. Петербург и стал этой дистанцией. Для того, чтобы вступить во взаимодействие с некой областью жизни, Гоголю иногда необходимо было нарушить непосредственную связь с ней, обратиться к ней извне, обрести некоторую несоизмеримость с нею. Но отстраненность не отменяла родственности, не исключала связи, более того — не исключала любви. Разделяющая, разъединяющая дистанция становилась залогом общения, творческого взаимодействия. Общение оказывалось драматичным, конфликтным — но оно же порой приводило к откровению неких глубин, скрытых и в изображаемом мире, и в душе самого автора.

Конфликт между предметом изображения и авторским взглядом на предмет, выраженным через способ повествования, — важнейший конфликт, разыгрывающийся в стиле «Старосветских помещиков».

Характеры героев повести статичны, в них все задано изначально, вместо обнаружения нового происходит раскрытие от века им присущего — но раскрытие на все большей и большей

глубине. Неподвижность, неизменность их способа жизни неоднократно подчеркнута: действия героев происходят «всегда», «обыкновенно» — или «никогда» не происходят. Автор сообщает о себе: «Я иногда люблю сойти на минуту в сферу этой необыкновенно уединенной жизни»¹. В мир, где время измеряется категориями «всегда» и «никогда», автор сходит «на минуту». Вследствие этого однообразная повторяемость жизненного распорядка героев не становится ведущим жизненным ритмом, ощущаемым в повести.

Способ повествования предельно разнообразен, подвижен, непредсказуем. Он является началом динамическим, которое драматически сталкивается с предметом неподвижным. Стиль, в противоположность предмету изображения (жизненному укладу старосветских помещиков), способен к импровизации. Словесные связи, осуществленные в повести, неожиданны и внешне не обусловлены. Стиль способен к игре, шалости, веселью, к которому внутренний уклад старосветской жизни повода не дает. Слово у Гоголя как будто стремится выразить предмет — и тут же, вопреки своей служебной задаче, гипертрофированно развивает свою самостоятельную жизнь. О хозяйственной деятельности наследника имени говорится: «Накупил *шесть* прекрасных английских *серпов*, приколотил к каждой избе особенный номер и, наконец, так хорошо распорядился, что имение через *шесть месяцев* взято было в опеку» (II, 38; курсив наш). Пересказывая события, повествование заодно забавляется словесной игрой: серп месяца, шесть серпов — шесть месяцев. Эта игра не отягощается никакой смысловой нагрузкой. Она не более чем прихоть стиля.

Повествуя об устоявшихся, неповоротливых, тяготеющих к неподвижности формах жизни старосветского мира, Гоголь прибегает к изменчивому, импровизирующему, полному неожиданностей стилю. В том, что готово застыть и остановиться, взгляд Гоголя ищет возможности живого движения. Поиски переходят в прямое воздействие: движение провоцируется силой художест-

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.; М.], 1937. Т. 2. С. 13. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

венных средств, и все элементы художественного мира приводят в столкновение. Так, например, с помощью параллелизма художественных конструкций Гоголь может спровоцировать взаимодействие самых отдаленных пластов бытия: «...священники были в полном облачении, солнце светило, грудные ребенки плакали на руках матерей, жаворонки пели, дети в рубашонках бегали и резвились по дороге» (II, 33). Попеременно, но в одном ритме перечисляется творящееся на земле и творящееся в небесах. Священники и солнце, грудные ребенки и жаворонки вовлечены этим единым ритмом в общий хоровод.

Задача Гоголя — не дать явлениям обособиться в своей кособоности, застыть в обособленности. Вечно подвижный, вечно меняющий точку отсчета авторский взгляд нарушает все границы, делает относительной неподвижность.

Эта сторона гоголевского стиля родственна немецкой романтической иронии. Сущность романтической иронии — в неудовлетворенности всяческой самодостаточностью. Она сводит друг с другом разобщенные, замкнувшиеся в себе пласты бытия. Соединение разобщенного не переходит в состояние итога и результата, оно тотчас снова иронически оспаривается. Сводя разъединенное, ирония разъединяет находящееся в тесной близости друг к другу. Она, по определению Ф. Шлегеля, — «постоянно воспроизводящее себя взаимодействие двух борющихся мыслей»¹. Ирония воюет со всякой завершенностью. Отсюда — любовь романтиков к форме фрагмента².

Гоголь создает в «Миргороде» вполне законченные повести. «Старосветские помещики» — повесть сюжетно оформленная, композиционно завершенная. Но предметы, в ней описанные, тяготеют к фрагментарному существованию. Ни один предмет не описан во всех подробностях под неизменным углом зрения, не получает единого и полного воплощения. Пока ведется описание, точка зрения на предмет меняется, и в нем обнаружива-

¹ Шлегель Ф. Фрагменты // Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 174.

² О романтической иронии и об эстетике фрагмента у романтиков см.: Берковский Н. Я. Романтизм в Германии. Л., 1973. С. 83–93, 530–531.

ется совсем иная сущность, чем только что выявленная. Вражда, иронически не совпадая друг с другом, различные ипостаси предмета не допускают обнаружения его целостного и законченного облика. Слово Гоголя не фиксирует предмет в его однозначности. Предмет может вступить в любые (часто комические) связи. Это бросает самые противоположные оттенки на значение слова. Об Афанасии Ивановиче сказано: «...Он сидел под навесом <...> и глядел, как кладовая беспрестанно показывала и закрывала свою внутренность, и девки, толкая одна другую, то вносили, то выносили кучу всякого дрязгу» (II, 22). Параллелизм синтаксических конструкций: «он сидел и глядел», «кладовая показывала и закрывала», девки «то вносили, то выносили» — намекает на некое параллельное и родственное действие Афанасия Ивановича, девок и кладовой. Как это часто бывает у Гоголя, живое смешивается с предметным, причем предметное, неодушевленное как-то незаметно и вкрадчиво мимикрирует под живое, так что одно становится неотличимо от другого. Обособленность живого от неживого наглядно скомпрометирована.

Среди подробностей обстановки Товстогубов упоминается «ковёр перед диваном с птицами, похожими на цветы, и цветами, похожими на птиц» (II, 18). Нет зафиксированных птиц и цветов, остановленных, завершённых. Есть нечто птично-цветочное, переходящее одно в другое.

М. М. Бахтин, противопоставляя Достоевского Гоголю, пишет, что «завершённую целостную действительность» гоголевского героя Достоевский «превратил в материал его самосознания»¹. Если это справедливо по отношению к Достоевскому, то не вполне справедливо по отношению к Гоголю. В гоголевских характеристиках, определениях и описаниях меньше всего завершённости. Постоянное движение, переключение из плана в план, сопряжение чуждого, осуществляемое через иронию, не позволяет явлению оставаться целостным и законченным. Явление перестаёт быть равным самому себе.

¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 81–82.

В гоголевском изображении мира прослеживается качество, которое можно назвать «двунаправленностью». Вчитаемся во вторую фразу «Старосветских помещиков»: «...ни одно желание *не перелетает* за частокол, окружающий небольшой дворик, за плетень сада, наполненного яблонями и сливами, за деревенские избы, его окружающие, пошатнувшиеся на сторону, осененные вербами, бузиною и грушами» (II, 13; курсив наш). Смысл фразы в том, что «сфера этой необыкновенно уединенной жизни» замкнута и неподвижна. Неподвижность и замкнутость выражены именно тем, что «ни одно желание не перелетает за частокол», окружающий домашний мир. Однако для передачи статичности избран динамичнейший глагол с отрицательной частицей, в то время как возможно было бы употребление и более нейтральных слов (например, «не попадает», «не проникает»). Хотя отрицательная частица и меняет плюс на минус (через отрицание динамики обозначает статичность), динамика слова «перелетает» сообщается всей фразе. Неподвижность выражена через движение — не вопреки ему, но одновременно с ним. Это одновременное присутствие противоположных оттенков и названо здесь двунаправленностью гоголевского стиля.

В данной фразе она сказывается в том, что, последовательно называя каждую из непроходимых преград (частокол, плетень сада, избы и т. д.), автор переходит от нее к следующей — и так минует их все. Движение авторского взгляда через границу замкнутого мира осуществляется в той самой фразе, в тех самых словах, которыми отрицается возможность такого движения.

В «Старосветских помещиках» есть удивительное место: говорится, что «*один только раз* Пульхерия Ивановна пожелала обрезать свои леса» (II, 20; курсив наш). Однако случившееся с ней в этой поездке описано в форме многократных действий. Переход от совершенного вида глагола к несовершенному резок и неожидан: «„Отчего это у тебя, Ничипор, — сказала она, обратясь к своему приказчику <...>, — дубки сделались так редкими? <...>“ „Отчего редки? — *говаривал* обыкновенно приказчик, — пропали!“ <...> Пульхерия Ивановна совершенно *удов-*

летвофялась этим ответом и, приехавши домой, давала повеление удвоить только стражу в саду» (II, 20; курсив наш).

Здесь происходит совмещение в одном событии однократности и многократности, совмещение, характерное для стиля Гоголя и совсем не считающееся с тем, что в реальности событие не может случиться «один только раз» и вместе с тем повторяться¹.

Одним из проявлений двунаправленности в стиле Гоголя является стремление разъединять и совмещать одновременно. Лессинг говорил, что средства и знаки, которые употребляет поэзия, — это «членораздельные звуки, воспринимаемые во времени <...>. Знаки выражения, следующие друг за другом, могут обозначать только такие предметы или такие их части, которые и в действительности представляются нам во временной последовательности». Этой особенности поэзии Лессинг противопоставлял свойства живописи, средствами которой «все дается лишь одновременно, в сосуществовании»².

Принцип «одновременности и сосуществования» обнаруживается в словесном творчестве Гоголя.

В пределах одной фразы Гоголь может мгновенно и легко перенестись из старосветского поместья в столичную сферу: «Пол почти во всех комнатах был глиняный, но так чисто вымазанный и содержался с такою опрятностию, с какою, верно, не содержался ни один паркет в богатом доме, лениво подметаемый невыспавшимся господином в ливрее» (II, 17). «Богатый дом» возникает не просто как противопоставление, мимолетная ассоциация — он вместе с протекающей в нем жизнью на мгновение воплощается в повествовании, повествование само погружается в описание медлительных движений сонного лакея. Действие будто полностью сосредоточено в них в этот момент. Это не мешает, однако, в следующей фразе продолжить описание жилища Товстогубов так, словно никакой отлучки не произошло.

¹ Ср. точку зрения Ю. М. Лотмана, который интерпретирует это место как проявление принципа ахронности: *Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1. С. 428—429.*

² *Лессинг Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии // Лессинг Г. Э. Избр. произведения. М., 1953. С. 445.*

Для стиля Гоголя вообще характерно после отступлений, куда более длительных, чем в приведенном случае, продолжать повествование так, будто оно не отвлекалось от основного предмета. Рассказ о смерти Афанасия Ивановича перебивается отступлением о таинственных голосах, слышанных автором среди ясного дня. Это отступление имеет свой законченный лирический сюжет, требующий от читателя особой напряженности. Затем следуют слова: «Он весь покорился...» (II, 37). Это «он» звучит так, словно имя только что было названо, будто Афанасий Иванович ни на минуту не исчезал из поля зрения. Переключение плана Гоголь совершает с такой непринужденностью, что не испытывает потребности даже назвать по имени героя, который только что был упущен из виду.

Неотмеченность перехода от основного предмета к отступлению и обратно, столь характерная для стиля Гоголя, говорит о том, что этот переход не осознается как последовательная смена темы повествования. Два движения — самого предмета и отступления от него — почувствованы не как чередующиеся, но как одновременные.

В отступлении от предмета выражено нечто, что в непосредственное его описание принципиально войти не может. Сама потребность в отступлениях говорит о наличии в тексте двух планов, которые существуют раздельно. Но в своей раздельности они совмещаются так тесно, что следование их друг да другом, по сути дела, как это ни парадоксально, обозначает их одновременность.

Двунаправленность не позволяет явлениям замкнуться в своей самозначимости. Этому же посвящены и другие приемы стиля. Границы, очерчивающие предмет, то и дело подвергаются у Гоголя лексическим вторжениям: по поводу предмета произносятся совершенно не подходящие ему слова. Эпизод с дикими котами — самый игровой в повести. О котках говорится: «народ мрачный и дикий», «никакие благородные чувства им неизвестны», у них кошечка «набралась романических правил, что бедность при любви лучше палат» (II, 29—30). Слова, сказанные по поводу котков, позаимствованы из области человеческого, тем самым область звериного нарушается в своей автономности. Стиль не толь-

ко не стремится сродниться с предметом, заговорить его языком, но зачастую, напротив того, подчеркнуто неадекватен ему: «все бремя правления лежало на Пульхерии Ивановне», «эти достойные правители, приказчик и войт», «Пульхерия Ивановна <...> наслаждалась жадностью бедной своей фаворитки» (I, 19, 20, 29–30). «Бремя правления», «достойные правители», «бедная фаворитка»... Так непросто писать о простом предмете — значит посмеяться над его простотой, не позволить ему быть самозначимым в его простоте. Ироническое отношение ко всякой фиксированности и вследствие этого — незавершенность, незамкнутость явлений приводит к тому, что художественный мир находится в постоянном становлении, а все его внутренние элементы вступают в реакцию друг с другом.

Динамика повествования нарушает жизненный темп, свойственный тому миру, который взят как предмет изображения. Художественные средства форсируют жизненные процессы, обнаруженные в реальности¹. Широко используются сравнение и метафора, ибо по смыслу своему они являются переключением и совмещением разных пластов бытия. Словом сопрягается то, что разобщено в мире. Движение слова куда интенсивнее, активнее, живее, чем движение описываемого им мира. Таким образом художественный метод ведет войну с косностью, обособленностью, мертвенностью того материала, который он находит в действительности.

Порой движение авторского взгляда от объекта к объекту сопровождается столь тесным сближением с объектом, что точка зрения автора оказывается уже не рядом с ним, но как бы внутри него. Подобное внедрение в предмет описания позволяет автору проникнуть в лирическую его душу, которая сама начинает тогда звучать в повествовании: «...каждая дверь имела свой особенный голос; дверь, ведущая в спальню, пела самым тоненьким дискантом; дверь, ведшая в столовую, хрипела басом; но та, которая была в сенях, издавала какой-то странный,

¹ С. Г. Бочаров пишет, что в стиле Гоголя есть «момент насилия над предметом» (Бочаров С. Г. О стиле Гоголя // Типология стиливого развития нового времени. М., 1976. С. 412).

дребезжащий и вместе стонущий звук, так что, вслушиваясь в него, очень ясно, наконец, слышалось: батюшки, я зябну!» (II, 17–18). Характерно это вхождение, вслушивание в предмет, пока не расслышан будет собственный его голос.

Но в своем движении авторский взгляд с такой же легкостью покидает предмет, с какой вселяется в него. Отстраненность автора от изображаемого им мира и слияние с ним постоянно сменяют друг друга. Отстранившись от предмета, автор глянет на него извне, осмеет и осудит его, выставит нелепой стороной. Тогда герой Гоголя, лишенный авторской поддержки и авторского сочувствия, останется обреченным на безъязыкость и косноязычие. Именно с этой отстраненностью от героя воевал молодой Достоевский, уже в «Бедных людях» превратив героя из объекта повествования в его субъект¹.

Итак, свобода авторского взгляда может предоставить свободу и предмету повествования, но может также и начисто лишить его этой свободы. Сама же авторская точка зрения не стеснена и не ограничена в своем движении.

Свобода авторского взгляда — явление весьма естественное, встречающееся в самых различных типах повествования. Гоголевская специфика заключается в том, что эта свобода то и дело становится мерой несвободы предмета повествования. Чем свободнее движется авторский взгляд, чем легче, непринужденнее становится стиль, тем больше подчеркивается неповоротливость, косность, однообразие предмета повествования. Немотивированность, независимость авторского взгляда контрастирует и конфликтует с изображаемым миром, в котором каждое явление обусловлено всеми другими, в котором все связано и зависит одно от другого.

Свобода авторской воли несоизмерима с той малой долей свободы, которая отпущена изображаемому миру. Старосветский мир представлен как воспоминание автора и тем самым поставлен в сугубую зависимость от него. Первые страницы повести

¹ См. об этом: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 78–87; *Бочаров С. Г.* Переход от Гоголя к Достоевскому // *Бочаров С. Г.* О художественных мирах. М., 1985. С. 161–209.

полны напоминаниями о том, что этот мир уже давно разрушен, не существует и вызывается из небытия лишь волей авторского видения. Так, например, пластичная картина старосветской усадьбы обрамляется словами: «Я отсюда вижу» — «я уже не вижу их» (II, 13, 14). Доподлинность существования мира, описанного таким образом, колеблется между авторским «вижу» и «не вижу». Как только поместье предстает перед читателем воочию, живо и непосредственно, читателю тут же напоминают, что именно непосредственного бытия оно лишено и явлено исключительно через авторское видение. Подобные напоминания не раз встречаются в тексте. Описывая скрип дверей, Гоголь, кажется, вовсе сживается с предметом изображения, описывает его словно бы изнутри, убрав дистанцию со старосветским миром. Однако это тесное сближение тут же переходит в крайнее отдаление: «Я знаю, что многим очень не нравится сей звук; но я его очень люблю, и если мне случится иногда здесь услышать скрип дверей, тогда мне вдруг так и запахнет деревнею, низенькой комнаткой, <...> майскою темною ночью, глядящею из сада <...> и Боже, какая длинная навеваётся мне тогда вереница воспоминаний!» (II, 18). Повествование уже велось как будто из самого поместья, но снова возникла иная точка отсчета, и воплотившийся был мир вновь обратился в воспоминание.

«Здесь», обозначающее Петербург, столицу, свет, то и дело всплывает в повествовании, обращая старосветское поместье в некое далекое «там». Причем, как отмечает Ю. М. Лотман, «там» обрисовано детализованно и подробно, а «здесь» очерчено лишь в самых общих чертах¹. Происходит некоторое смещение перспективы: мир, отдаленный воспоминанием, выступает на передний план, а мир, составляющий для автора «здесь» и «теперь», отходит на задний план. Но Петербург не является неизменной точкой, из которой смотрит автор. В повести присутствуют два взгляда: изнутри старосветского мира — вовне и извне — внутрь. Каждый из них искажает картину, существующую для другого,

¹ См.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 427, 429.

смещает в ней пропорции. Далекое и близкое не выстраиваются с единую правильную перспективу, но конкурируют, накладываясь друг на друга.

Мир старосветских помещиков — это замкнутый мир¹. Старосветское поместье, отгороженное плетнем от всего мира, живет сосредоточенной самой в себе жизнью. То, что сюжет рисует нам замкнутый мир, — не производ, не фантазия автора. Взгляд из Петербурга на Украину, заключившуюся в своей провинциальной жизни, близкое знакомство с характерной для Украины хуторской уединенностью, то есть сам предмет, взятый Гоголем для изображения, продиктовал ему тему замкнутости. Что именно такой видел Гоголь тогдашнюю Малороссию, подтверждается его письмом к И. И. Дмитриеву от 1832 года, в котором Гоголь жалуется на натуральное хозяйство, разоряющее Украину, на отсутствие мануфактур, фабрик и капиталов, которые могли бы продвинуть ее экономическое развитие. Как на причину этих бедствий Гоголь указывает на «отгороженность» Малороссии: «Всему виною недостаток сообщения» (X, 239). В «Старосветских помещиках» изображен замкнутый мир, живущий натуральным хозяйством, не имеющий никакого «сообщения». Отсутствие связей с внешним миром многократно подчеркнуто в повести.

Замкнутость очерчена взглядом извне — авторским взглядом. Изнутри старосветского мира она не осознана. Когда в конце повести говорится, что «частокол и плетень в дворе были совсем разрушены» (II, 34), то для обитателей усадьбы это может служить лишь одним из признаков общего упадка их хозяйства. Для автора же и для читателя, которого он ведет за собой, это признак окончательной гибели замкнутого мира, ибо разрушена та самая граница, которая в начале повести отделяла поместье от всего остального мира. Автор, легко отмечающий границы мира героев, и герои, этих границ не сознающие, поставлены в подчеркнуто неравноправное положение.

¹ О теме замкнутости в «Старосветских помещиках» см. там же, с. 426–428.

Внутренний смысл старосветской жизни (благополучие, втайне обреченное на гибель) открыт читателю через последовательность изложения: еще в самом начале повести он узнает, что мир, который будет описан, давно уже разрушен. Когда смысл узнается через художественное построение, это сразу ставит героя и автора, героя и читателя в заведомо неравное положение. Язык художественных средств — язык, недоступный герою. Выражая самое главное на этом языке, автор оставляет героя беспомощным и несведущим — слишком несоизмеримы сознание героя и художественное целое. Эта несоизмеримость всячески подчеркнута у Гоголя.

Об изменениях, разрушениях, катастрофах говорят и сами обитатели замкнутого мира. Но глубочайший смысл, потенциально заложенный в их словах, невнятен им самим. Афанасий Иванович загадывает о том, что будет, если пожар уничтожит их дом и кухню, и кладовую. Он шутя оспаривает мнение Пульхерии Ивановны, что «кошка — тихое творение, она никому не сделает зла» (II, 28). Шутки Афанасия Ивановича во многом предвосхищают развитие сюжета: зло, принесенное кошкой, и полное разрушение их хозяйства осуществляются в повести всерьез. Но воспринять эти шутки как своеобразное пророчество может лишь читатель, которому видно соотношение всех деталей художественного здания. Для героя же осуществление шуточных предположений немислимо. «...Как можно, чтобы дом мог сгореть?» — спрашивает Пульхерия Ивановна (II, 24).

В «Старосветских помещиках» малый мир находится в разладе с большим: один оспаривает достоверность другого. Так же оспаривают друг друга язык героев и язык автора. Слова героев в контексте авторского повествования получают иной смысл, чем сами герои в них вкладывают. Эти смыслы не дополняют друг друга, но борются, в результате чего они обретают гротескные оттенки. Оттого герои, которые в пределах своего поместья никому (в том числе и рассказчику) не кажутся ни смешными, ни нелепыми, становятся таковыми в художественном целом повести. Гротеск и комизм возникают оттого, что в повести обрисован не единый мир с приложенной к нему единой мерой,

но несколько миров, несколько мер — несогласованных, спорящих друг с другом.

Всеобщее несогласие — признак явного неблагополучия. И в повести предпринимаются попытки преодолеть замкнутость старосветского мира через его соотнесение с большим миром. Обнаружить некие законы, равно справедливые для всего мира и для отдельного его уголка, — значит включить этот уголок в общий ход мироздания, преодолеть его изолированность. В поворотный момент повести, когда от описания старосветской жизни автор переходит к рассказу о событии, разрушившем ее, он устанавливает органическую связь между событием в жизни Товстогубов и событиями, происходящими на мировой арене: «...повествование мое приближается к весьма печальному событию, изменившему навсегда жизнь этого мирного уголка. Событие это покажется тем более разительным, что произошло от самого мало-важного случая. Но, по странному устройству вещей, всегда ничтожные причины родили великие события и, наоборот, — великие предприятия оканчивались ничтожными следствиями. Какой-нибудь завоеватель собирает все силы своего государства, воюет несколько лет <...> и наконец все это оканчивается приобретением клочка земли, на котором негде посеять картофеля; а иногда, напротив...» (II, 27–28). Малый мир соотнесен с большим. Установлено, что оба мира живут по одним законам, могут быть объединены, автор сплавляет их единым взглядом. Правда, едва лишь сплав осуществился, точка зрения резко меняется: «Но оставим эти рассуждения: они не идут сюда» (II, 28). Только что видевший связь, автор вновь не желает видеть ее. Повествование одновременно и утверждает, и отрицает, оно словно не желает течь в одном направлении, принимать определенную форму. И все же возможность сплава продемонстрирована. Как многие другие ситуации в повести, это место имеет свою параллель, иронически не совпадающую с ним. В приведенном фрагменте сплав большого мира с малым осуществляется через автора, через его точку зрения, которая в этот момент локализована вне замкнутого мира и даже не отмечает этой замкнутости. Но о большом мире рассуждают и в пределах малого: «Гость, тоже весьма редко вы-

езжавший из своей деревни, <...> рассказывал, что француз тайно согласился с англичанином выпустить опять на Россию Бонапарта...» (II, 25). Взгляд из замкнутого мира, в противоположность авторскому взгляду, легко преодолевающему замкнутость, может лишь фантастически исказить большой мир, что подчеркивает полную невозможность сближения и взаимопроникновения двух миров.

Поэтому передать более глубокий и несомненный смысл старосветской жизни автор не может прямо и непосредственно. Это возможно осуществить лишь через метафору, ибо природа метафоры в том, чтобы объединять в себе несколько измерений, метафора призвана сводить разрозненные, разъединенные смыслы. Так, самую сокровенную, природную поэтическую сущность «низменной буколической жизни» (II, 14), ее движение автор выражает в тот момент, когда он как будто бы отвлекается и от подробного описания Товстогузов переходит к собственным грезам. Тут-то метафора и осуществляет свое призвание. «Все эти давние, необыкновенные происшествия заменились спокойною и уединенною жизнью, тем дремлющими и вместе какими-то гармоническими грезами, которые ощущаете вы, сидя на деревенском балконе, обращенном в сад, когда прекрасный дождь роскошно шумит, хлопая по древесным листьям, стекая журчащими ручьями и наговаривая дрему на ваши члены, а между тем радуга крадется из-за деревьев и в виде полуразрушенного свода светит матовыми семью цветами на небе» (II, 16). Явь и полусон здесь уже не оспаривают друг друга, а сплетаются воедино. Возникшая же из их сплетения прекрасная картина природы и есть метафорическое выражение потаенной души старосветского мира.

Но преодолеть разъединенность миров с помощью метафоры удастся лишь на мгновение. Действительное их соединение осуществляется в повести иначе.

Свобода авторского обращения с предметом повествования может создать впечатление, будто установление границ старосветского мира и их нарушение в большой степени зависит от авторской воли. И все же авторский взгляд демонстрирует

лишь *проходимость* границ «отгороженного» поместья. Для *нарушения* же их не потребовалось никакого вмешательства извне: силы, участвующие в разрушении, с самого начала находились в поместье. К катастрофе привела связь, установленная между домашней кошечкой и дикими лесными котами. Эти коты появились не вдруг в лесу Товстогубов — они *всегда* обитали там. Приехавший же «неизвестно откуда» (II, 38) наследник лишь довершил и без него начавшуюся разруху.

Границы старосветского мира разрушились по внутренней логике собственных законов этого мира, действию которых оказывается подвержен и автор. Чтобы определить меру авторской свободы, авторской причастности или непричастности к предмету повествования, к изображаемому им миру, необходимо обратиться к традиционному различению «автора» и «рассказчика».

В «Старосветских помещиках» есть множество сцен, которых не мог видеть рассказчик, и тем не менее вполне доступных авторскому взгляду. (Например, разговоры Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны в спальне, сцена перед смертью Пульхерии Ивановны и т. п.) Автор в отношении старосветского мира всеведущ, свободен. Рассказчик сам отчасти входит в этот мир, с этим миром связан. Он не только часть старосветского мира, но и является наравне с ним объектом изображения (в то время как автор — субъект повествования). И все же, при всей очевидной разности, организующий повествование автор и включенный в повествование рассказчик составляют некое единство. Почти все, что мы узнаем о рассказчике, слишком явно восходит к самому Гоголю. Рассказчик находится «в шуме и толпе среди модных фраков», вдалеке от «скромных уголков» (II, 14), в которых протекает жизнь старосветских помещиков. Но когда-то он жил подле них: Афанасия Ивановича он называет своим «старинным соседом» (II, 34). Это давнишнее знакомство значимо для рассказчика как родство, как глубокая родственность старосветского мира его душе. Сказанное вполне соотносимо с реальной фигурой Гоголя, который в Петербурге, вдали от Малороссии, с неизменной нежностью думал и писал о ней. Естественно, что Гоголь не стремился нарисовать собственный портрет.

Г. А. Гуковский указывает, что рассказчик в «Старосветских помещиках» значительно старше Гоголя — автора этой повести¹. И это не единственное различие между ними. Важно, однако, то, что, намечая штрихи биографии рассказчика, Гоголь отбирает для нее именно те черты из собственной биографии, которые имеют для него лирическую значимость, которые определяют содержание его творчества, а именно: любовь к Украине и жизнь вдали от нее.

Двойственная природа авторского «я» (единство, но не тождество автора и рассказчика) дает ключ к выяснению отношений между автором и изображенным миром. То самое авторское «я», которое стоит над повествованием, организует его, является оценкой и критерием для происходящих в нем событий, постоянно оказывается перемещенным в самые недра, в плоть повествования, из организующего оказывается организуемым. Авторский взгляд, извне очертивший границы авторского мира, воплотившись в конкретный образ рассказчика, сам вовлекается в происходящее в этом мире.

Смерть Афанасия Ивановича повторяет смерть Пульхерии Ивановны. Рассказы о смерти супругов полны дословных совпадений. Эта странная ситуация, повторившись дважды, повторяется в повествовании и в третий раз — о зове смерти говорится от имени автора и в связи с его собственными переживаниями. Когда в ряду слышавших зов смерти автор ставит себя третьим, вслед за двумя героями, — мы улавливаем в его признании нечто пронзительно-личное. Биограф Гоголя В. И. Шенрок трактует это место повести как воспоминание о детских страхах. Поразительно, что это было не только воспоминанием, но и пророчеством: «Такие голоса слышались ему незадолго до смерти»².

В самый драматичный момент повести, когда открывается сокровенный глубинный ее пласт — связь замкнутого мира с вечными и непостижимыми законами жизни и смерти — автор уравнивает себя со своими героями. Повторы, параллелизмы, бывшие

¹ См.: Гуковский Г. А. Реализм Гоголя. М.; Л., 1959. С. 213–214.

² Шенрок В. И. Материалы для биографии Гоголя. М., 1893. Т. 2. С. 141–142.

прихотью, свободой стиля, становятся независимой от автора природой события, подчиняющей себе и его самого.

Тема столкновения замкнутого мира с большой реальностью, неподвижной патриархальности с большим движением времени в пору создания «Старосветских помещиков» занимала не только Гоголя. «Старосветские помещики» написаны в конце 1830 года. В 1833 году написан «Медный всадник» Пушкина, в 1830-м — пятый акт второй части «Фауста» Гете. Товстогубы названы Гоголем Филемоном и Бавкидой. Характерно сопоставление их истории с историей патриархальной четы у Гете. Ф. П. Федоров пишет: «Любая перемена для Филемона и Бавкиды невозможна, ибо перемена уничтожает их сущность, вводит в контекст всеобщих преобразований; они существуют до тех пор, пока сохраняют независимость от внешних воздействий»¹. Сходство гетевских стариков с гоголевскими очевидно. Преодоление замкнутости, отгороженности оборачивается в «Старосветских помещиках» катастрофой. Отсутствие внешних связей, жизнь, признающая лишь свои внутренние законы, были теми условиями, в которых только и могла протекать жизнь добрых, любящих стариков. С нарушением этих условий отгороженный мирок погиб. Но то, что противопоставлено этому миру, бесконечно отличает Гоголя от Гете и от Пушкина. У Гете это Фауст и деяния Фауста, исторически выражаясь, это прогресс. В «Медном всаднике» частному счастью Евгения и Параша противопоставлена петровская государственность, масштаб петровских дел. Гоголь тоже противопоставляет вчерашний день истории сегодняшнему: «двух старичков прошедшего века» (II, 14) их наследнику, сыну нынешнего века. Но если у Гете и Пушкина вчерашнему дню истории противопоставлена созидательная деятельность прогресса, то у Гоголя вместо этого — разрушительная бесхозяйственность, превратившая изобилие в пустоту. Для Гете и Пушкина в прогрессе есть сила созидания и разрушения, он сам в себе противоречив, но историческое движение осознается ими как ценность безусловная. Для Гоголя противоречие между замкнутым и боль-

¹ Федоров Ф. П. «Фауст» Гете. Рига, 1976. С. 120.

шим миром страшнее, неразрешимее. В замкнутости он видит не только ущербность, но и спасительность.

Патриархальная человечность сохранялась в поместье Товстогубов благодаря его отгороженности, и вместе с тем в этой отгороженности задохнулось человеческое чувство, обращенное на обеды и перины. Разрушить замкнутость — значит и погубить его, и спасти его. Движение и необходимо, и опасно. Для Гоголя в период «Миргорода» это противоречие было тем неразрешимее, что в историческом времени, сменяющем эпоху Товстогубов, он видел отношения-призраки, людей-призраков, город-призрак. Петербург, столица, «большой мир», мог противопоставить старосветской уединенности только призрачность и пустоту своей бюрократической жизни.

Противоречия, к которым Гоголь приходил в поисках блага, в борьбе со злом, во многом проистекали из двойной природы самого зла: природы социальной и онтологической. Зло социальное, людьми учрежденное, ими же может быть преодолено. Отсюда — пафос учительства у Гоголя, его вера в то, что, устраивая и переустраивая мир, люди могут прийти к благу. Зло онтологическое присуще той глубинной сущности мира, переступить которую человек не властен. Четко отграничить одно от другого оказывается почти невозможно. Благоденствие Товстогубов и сменивший его упадок их поместья вполне можно было бы объяснить причинами чисто социальными. Однако Гоголь вводит в повесть эпизод с дикими котами и серенькой кошечкой, указывающий на то, что сама природа неведомым образом направляет события замкнутого мира.

Таким образом, прорыв замкнутости осуществляется не только с помощью оценки старосветского мира извне, но и в результате соприкосновения с той глубиной бытия, перед которой обособленные способы существования оказываются равными и едиными. Беспредельная подвижность гоголевского стиля, гоголевского взгляда сочетается с демонстрацией в его сюжетах опасности и даже гибельности движений и изменений. Показателен в этом смысле мир, изображенный в «Вие». Герои повести и вся обстановка, их окружающая, сами поворачи-

ваются то одной своей стороной, то другой. Панночка — ведьма, оборотень, синий мертвец и одновременно ослепительная красавица — есть главное выражение пугающей изменчивости мира, который живет с интенсивностью почти убийственной. Страшен этот мир сплетенностью жизни и смерти: перешагнувшее за жизненную грань становится еще более действенным, чем живое.

Итак, замкнутость в «Старосветских помещиках» нарушена двояко: взглядом из-за плетня и зовом из глубины. Нарушение замкнутости приводит к гибели. Со смертью Пульхерии Ивановны в комическом сюжете возникает трагическая тема, смерть проявляет в героях истинно человеческое. В привычной повторыемости старосветской жизни обнаруживается такая сила привычки, которая способна тягаться со страстью. В сопоставлении привычки и страсти — сопоставление замкнутого мира с миром внешним, в пользу замкнутого. (На фоне «Вечеров...» и «Тараса Бульбы», где воспевается страсть, это особо значительно.) Но сопоставление возможно, когда замкнутость уже нарушена. Духовная высота достигается через смерть, после смерти — и это часто у Гоголя. В «Вие» энергия и подвижность мира представлены через злые силы, через мертвеца-оборотня. Акакию Акакиевичу «суждено <...> на несколько дней прожить шумно после своей смерти, как бы в награду за не примеченную никем жизнь» (III, 169). Великая сила русского народа явлена в поэме Гоголя через описания «мертвых душ». В этих гоголевских сюжетах предчувствуются поздние его слова, сказанные по поводу сожжения второго тома «Мертвых душ»: «Нужно прежде умереть, для того чтобы воскреснуть» (VIII, 297).

Гоголевский стиль направлен на то, чтобы наполнить неподвижный мир живым движением. Но когда глубинное движение осуществляется, оно оказывается катастрофичным. Отсюда драматизм воплощения предмета повествования в стиле Гоголя: помочь миру одновременно возможно и невозможно; и вопреки невозможности — необходимо.

Впервые: Вопросы литературы. 1979. № 4.

Проблема замкнутой формы в эстетике Гоголя

Юности свойственна заведомая уверенность в своей призванности, возникающая прежде всякой конкретной деятельности и не удовлетворяющаяся никакой конкретной деятельностью. Но у Гоголя она обрела особый оттенок: так одержимо уверенны бывают лишь те, у кого главное — не впереди, но как будто уже в руках, кому истина брезжит не в конце пути, но просияла в самом начале. И дело только в том, чтобы закрепить и выразить ее — и узнать наконец в выраженном вовне. Но тем ужаснее неуловимость этой истины, невозможность явить ее, ее роковое ускользание при всяком воплощении. Отсюда — постоянная неудовлетворенность Гоголя каждым созданным произведением, каждым пройденным этапом. Литературные жанры будут перепробованы и отброшены один за другим: идиллия, повести, драматургия, «поэма», проповедь, исповедь. Словно в каждом новом жанре Гоголь чаял, наконец, найти ту единственно адекватную форму, в которой он скажет то, что ему предназначено сказать. Но форма всякий раз оказывалась неадекватной, на каждом новом этапе подвергалась коренным изменениям, и Гоголь вновь и вновь отказывался от своих произведений. Последовательному отрицанию подвергнутся и «Ганц Кюхельgarten», и ранние повести, и статьи «Арабесок», и «Ревизор», якобы провалившийся, и «Мертвые души» (вплоть до сожжения), и «Выбранные места...», своих задач не осуществившие.

Едва войдя в литературу, Гоголь принялся формулировать свое эстетическое кредо. Центральной в его художественном сознании уже на раннем этапе стала идея эстетического универсализма. Именно она предопределила и высочайшие достижения его творчества, и пережитую им катастрофу.

В Россию идея универсализма и связанная с нею идея единства мира пришла из Германии — через кружок Любомудров. В течение четырех лет, с 1827 по 1830 год, издавая «Московский вестник», Любомудры успели достаточно концентрированно и отчет-

ливо воплотить в своем журнале адаптированный русской мыслью круг представлений, выработанных немецкой философией и эстетикой конца XVIII — начала XIX века. На Гоголя «Московский вестник», известный ему еще на гимназической скамье, оказал чрезвычайное влияние: вступая на литературное поприще, он избрал философско-эстетическую программу Любомудров в качестве важнейшего идейного ориентира, в качестве одного из первостепенных по значимости эталонов новейшего эстетического сознания. Поэтому немецкий генезис интересующей нас идеи и русский способ ее трансформации имеет самое прямое отношение к тому, каким образом она развернулась в творчестве Гоголя.

Немецкая классическая философия и следовавшее ей романтическое сознание обязаны своим достоянием средневековой мысли. Ею заданы центральные координаты мироздания, в рамках которых происходит самоопределение мыслящего субъекта, и в частности — постулат о единстве мира, созданного единым Творцом, а также представление о двоемирии, то есть разделении мира на земной и небесный, потусторонний, трансцендентный.

С сугубо рационалистической точки зрения представление о двоемирии противоречит представлению о единстве мира: рассудок нуждается в определенности выбора между единством и двойственностью. Но средневековое сознание, отчетливо и безусловно отличая земной мир от небесного, столь же безусловно было уверено и в Божественном источнике их единства. Антиномия двух миров не исключала диалектики их единства благодаря наличию двух точек отсчета: земной — человеческой — и запредельной земному — Божественной. Эти точки отсчета соотносились друг с другом, друг друга, однако, не подменяя. Человеческий разум знал свои пределы; гарантом единства было то, в чем удостоверена вера.

Немецкая классическая философия в самых общих своих основаниях исходила как будто из той же картины мира, различая земное, доступное опыту, и трансцендентное. Однако гарантом единства мира стал выступать человеческий разум, философствующий ум, познающий дух. Двоемирие сохранилось, но точка отсчета осталась одна.

Романтическое двоемирие и романтическая любовь к бесконечному являются следствием этой перемены культурных установок. У романтиков тоже всего лишь одна точка отсчета: поэтический творящий дух, в каком-то смысле чуждый и земному, и небесному. Земной мир претит им своей нетворческой косностью (романтики назовут ее пошлостью и филистерством); небесный мир сохраняет для них свое прежнее имя, но при взаимодействии с ним несовпадение, нетождественность поэтической воли (единственного оставшегося для них творческого источника) с волей Божественной уже слишком ощутимо. Никакие мистические концепции вдохновения не помогают преодолеть эту нетождественность, и на долю романтического духа остается вечное томление, вечная тоска по уходящему горизонту, по недостигаемому небу. Мир остается в его не преодоленной двойственной разделенности. Единство становится областью чаяния, и в то же время — самой настоятельной потребностью, заветной целью, которая преследуется и в художественном творчестве, и при создании философских или эстетических систем. На утрату единства культура реагировала как на болезнь и всеми доступными ей средствами стремилась от нее избавиться.

Пути немецкой духовности, немецкой любви к идеальному не могли не трансформироваться на русской почве, где мало кто был способен любить то, что вечно ускользает, что находится в сфере, заведомо недостигаемой. Жуковский здесь — не правило, но исключение. Русское сознание, познакомившись с европейской идеей единства мира в ее новейшем философско-эстетическом варианте, склонно было искать не его залогов, но его гарантов. Движимое этим стремлением, оно довольно быстро превратило диалектический принцип единства в метафизический алгоритм.

Для современной Гоголю русской эстетической мысли идея единства была главенствующей. Эта идея понуждала мыслителей все выводить из единого и сводить к единой универсальной картине мира. Все сотворено Единым — все едино — все движется единым законом, по мере восхождения к которому сближаются противоположности — вот лейтмотив статей, публикуемых в «Московском вестнике» и типичнейших для эпохи.

Отыскать единый закон становилось живейшей необходимостью духа. Триада оказалась тут очень удобным подспорьем. Универсальный «закон тройственности, образуемой соединением двух противоположностей»¹, был крепко усвоен русской мыслью, которая стала использовать его как удобнейший алгоритм для эстетических, философских и исторических построений.

Большинство русских эстетических и философско-исторических деклараций той поры отличается удивительным внутренним благополучием, «благоустроенностью». Обретение синтеза, единящего противоречия, не внушает сомнений. Споры ведутся о подробностях: о том, когда и как он будет обретен, какие именно формы искусства достойны считаться синтезирующими. Сама по себе триада не выстрадана русской мыслью, она позаимствована у иноземной культуры как надежный постулат, гарантирующий правильность построения. Там, где есть тезис и антитезис, обеспечен и синтез, и он примирит противоречия, он успокоит их. Таковы построения Веневитинова, Шевырева, Надеждина и многих других. С этой стороны они мало интересны: это не более чем гимнастика ума, не напряженного поиском творческого разрешения насущной проблемы, ибо результат кажется заранее и заведомо гарантированным.

Подобные моменты культурного благополучия почти всегда оказываются иллюзорными. Среди множества повторяющихся и дублирующих друг друга русских философических рассуждений той поры брезжит одна точка, один вопрос, действительно насущный для русского сознания и демонстрирующий несостоятельность мнимо обретенной духовной благоустроенности. Обозначим этот вопрос так, как его сформулировал М. П. Погодин.

В «Исторических афоризмах» он писал: «Время настоящее есть плод прошедшего и семя будущего. Другими словами: в истории идет геометрическая прогрессия. Когда историки найдут среднее пропорциональное число, то будут предвещать и будущее,

¹ <Надеждин Н. И.> Новости отечественной словесности // Телескоп. 1832. Ч. 8, № 6. С. 245.

как они прорекают прошедшее»¹. Сама по себе эта мысль принадлежит не Погодину, а Гердеру, писавшему о будущем человечества: «Неужели нельзя все это предугадать по современному состоянию мира и по аналогии с минувшими столетиями?»². Погодин внес сюда лишь идею о «среднем пропорциональном числе» — идею предельно примитивную в своей рациональности и в то же время совершенно безумную, нереализуемую, но указывающую на то, чего не хватало русскому сознанию в немецких философских системах: ему не хватало принципа *доступности*. Русское стремление превращать идеальное в рациональное диктовалось потребностью, хорошо выраженной пословицей: «Лучше синица в руки, чем журавль в небе».

Русским сознанием не был отрефлектирован тот культурный сдвиг, та замена двух точек отсчета одной, о которых говорилось выше. Но России, наследующей Европе, пришлось переживать его последствия. И русский способ культурного обживания мира в условиях, когда земная человеческая жизнь стала единственной точкой отсчета в восприятии картины мира, определялся прежде всего потребностью в доступности, в практической досягаемости, в возможности достать рукой и по-хозяйски распорядиться всеми главнейшими жизненными ценностями, найти универсальный ключ к ним.

На фоне этих культурно-исторических обстоятельств и суждено было осуществиться гоголевскому творчеству.

Жажда единства — умственная и духовная — ощутима во всех гоголевских построениях на эстетические темы. Она тем сильнее в нем, что одной из главных черт своей эпохи Гоголь считал раздробленность в познании, вкусах, интересах, в социальном устройстве. Сетования на эту особенность времени, которой сам Гоголь противопоставлял «энтузиазм средних веков», то и дело звучат в его статьях, рецензиях, заметках первой

¹ Московский вестник. 1827. Ч. 1, № 2. С. 114. Подробнее об идее единства, выраженной в «Исторических афоризмах» Погодина см. наст. изд., с. 414–418.

² Гердер И. Г. Избр. соч. М.; Л., 1959. С. 325.

половины 30-х годов. Указывая на эту черту эпохи, Гоголь настойчиво повторяет, что задача истории, задача географии, задача художественного творчества вообще — создать из эмпирически разрозненного материала действительности «одно великое целое», «одну единицу», «одну величественную полную поэму». Впервые отчетливо выраженное в «Арабесках», стремление это не оставляет Гоголя вплоть до «Выбранных мест из переписки с друзьями». Однако единый закон мироздания никак не ухватывается мыслью. Посул соединения с ним звучал в романтическом устремлении духа к бесконечному. И Гоголь, вслед за немецкими романтиками, начинает самозабвенно и настойчиво проповедовать стремление к бесконечности как вершину эстетического переживания, как высшую форму художественного творчества.

В сознании эпохи движение к бесконечному символизирует прямая линия, устремленная ввысь. Ей противопоставляется круг как символ языческого совершенства¹. Эти представления повторяются в теоретических построениях Гоголя, для которого «круглая» форма как форма замкнутая, воплощенная, земная и языческая есть низшая, отправная и непременно преодолеваемая ступень эстетического движения. Апогей же движения в бесплотной духовности музыки, в готике, улетающей к небу, в звуках поэзии, уносящих душу прочь от земного².

Готическая архитектура в описании Гоголя вся летит и улетаёт — и увидена в этом движении. Движение осуществляется не только вверх — все элементы готического собора взаимодействуют в описании, движутся, переплетаясь друг с другом. Языческий купол, напротив того, весь покоится; он вбирает в себя массу определений, оставаясь в полной неподвижности, в вечном отдохновении. Ленивая неподвижность языческой формы не менее прельстительна для Гоголя, чем неустанное движение готики. И все же, оценивая обе формы с точки зрения современной ему культуры,

¹ См., напр.: *Титов В.* Несколько мыслей о зодчестве // Московский вестник. 1827. Ч. 5, № 3. С. 199—200.

² Противопоставление готической архитектуры куполу с его «языческими, круглыми, пленительными, сладострастными формами» (VIII, 58) см. в статье Гоголя «Об архитектуре нынешнего времени».

он отдавал предпочтение готике, ибо видел в ней решение неких насущных задач, актуальных и в собственном его творчестве.

Готика для Гоголя — единственная архитектура, соединившая в себе тяжесть и легкость. Тяжесть — непрременнейший ее признак, которого вовсе лишено греческое зодчество. При этом необходимо, чтобы массивное готическое здание «...чем более подымалось кверху, тем более бы летело и сквозило» (VIII, 65). Высота и полет готического собора возникают не сами по себе, но как преображенная тяжесть грузных, массивных форм. Круглая форма купола в каждой точке своей верна самой себе; исходная тяжесть готики противоречит главной готической идее: летящей устремленности к небу. В силу этого противоречия каждое мгновение неподвижного бытия христианского храма должно быть движением, претворяющим тяжесть в легкость. И именно тяжесть, сопротивляющаяся полету, обеспечивает готическому искусству исполнение его религиозной задачи: ибо не полет сам по себе ценен, но способность устремить к небу то грузное и массивное, что тяготеет к земле и нуждается в преображении.

Но сколь самозабвенно ни культивировался Гоголем пафос беспредельности и преображающего земное движения ввысь, доминантой в его текстах, начиная с «Ганца Кюхельгартена» и «Вечеров на хуторе близ Диканьки», оказался другой образ — и не только другой, но прямо противоположный. Это образ замкнутого мира, того самого «языческого» круга, который остался в его творчестве не только не преодоленным, но, напротив того, вновь и вновь формирующим художественную ткань произведения.

«Сорочинская ярмарка» — первая повесть «Вечеров...» — открывается космическим образом земли, сжатой в объятиях неба. Земля — сердцевина, прекрасная возлюбленная, оберегаемая драгоценность. Небо же над землею — «сладолюбивый купол» (I, 111), оно облегло землю, приняло ее форму, сферой расположилось над ней. Это не то небо, к бесконечной высоте которого стремится восхваляемая в эстетических статьях Гоголя вертикаль готического собора. Это небо само подобно языческому куполу, лениво раскинувшееся и прельстительному в неподвижном

отдохновении. Это небо — не беспредельность, оно — вторая твердь над землей, настолько в буквальном смысле «твердь», что в «Ночи перед Рождеством» Солоха съезжает по нему «будто по ледяной покатой горе» (I, 210). Твердь, замкнутая в объятиях другой тверди, — такова исходная космология «Вечеров...».

Замкнутая форма у Гоголя с самого начала обнаруживает свою сугубо двойственную природу. С одной стороны, она всякий раз оказывается особой точкой притяжения, магнетически влекущей, как будто бы что-то главнейшее хранящей, неким средоточием ценностей, за пределы замкнутого мира не выносимых. С другой стороны, становясь устойчивой деталью сюжетного повествования, устойчивой мифологемой гоголевского творчества, замкнутая форма уже в «Вечерах...» всякий раз обнаруживает себя как заколдованное место, как мнимо самодостаточный мир, как нечто страшное, либо как нечто обреченное.

Четыре повести «Миргорода» четырежды варьируют тему замкнутого мира, огороженного пространства. «Частокол, окружающий небольшой дворик», «плетень сада, наполненного яблонями и сливами», «избы, его окружающие», «осененные вербами, бузиною и грушами», хранят и оберегают замкнутую сферу «необыкновенно уединенной жизни» старосветских помещиков (II, 13)¹. В «Тарасе Бульбе» замкнутый мир — осажденный Дубно, вокруг которого кольцом расположились казаки. В Дубно замкнут польский мир, таящий соблазн для Андрия. Там — его прекрасная панна, его царица, его сокровище, его погибель. В «Вие» колдовством замкнут мир, из которого не может выбраться Хома Брут, тщетно пытающийся оградить себя внутри этого заколдованного места другим замкнутым кругом — магическим и спасительным. И, наконец, в повести о ссоре сам Миргород предстает как город, самодовольно полагающий себя полноценным миром, как город, в который вмещен мир.

¹ О кольцеобразной топографии старосветского поместья, отгороженного от «всего остального» мира концентрической границей, см.: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 426–427. Там же, на с. 425–438, см. об организации художественного пространства в «Миргороде».

Замкнутость всякий раз гарантирует сохранность миру, в ней заключенному, — но всякий раз она неизбежно нарушается. Нарушение же ее хотя бы в одной точке неизменно обрекает замкнутый мир на гибель и уничтожение.

Что же такое этот замкнутый мир, эта настойчиво повторяющаяся мифологема гоголевского творчества? Думается, что замкнутый мир — это мир, вполне и безусловно доступный обитающему в нем человеку, это мир, в котором он может распорядиться, сам положить пределы сообразно своим возможностям. В этих пределах действует внутренний закон замкнутого мира, соразмерный ограниченности его обитателей. Этот-то закон, пока замкнутость не нарушена, и является мощной охранительной силой¹. Но он же заведомо частичен — и тем самым ущербен, ибо не совпадает с универсальным законом большого мира, всего мира.

Итак, замкнутый мир выступает как альтернатива романтической беспредельности, за которой Гоголь с самого начала признал безусловную ценность. Но эта ценность вечно ускользает за горизонт, она всегда вдали, всегда «там», а не «здесь». Гоголь же жаждет соединиться с ней и в этой своей жажде то рвется отсюда — туда (но это исторгает «болезненный вопль» души, рвущейся из тела), то напрягает свою творческую волю к тому, чтобы «там» стало «здесь» (обращает небо в твердь, обымающую землю). Однако пока остается понятие «здесь», остается и противопоставленное ему «там», и всякие попытки соединить их организуют лишь две ломающие друг друга перспективы.

Желая преодолеть отстояние «здесь» и «там», далекого и близкого, доступного и недоступного, Гоголь обращается к образу, который, варьируясь и трансформируясь, проходит через все его творчество. Это образ полета, и первые полеты — в «Вечерах...» — совершают дед на чертовом коне и кузнец Вакула

¹ Любая открытая форма проницаема, открыта для вторжения чужеродных идей, принципов и законов, которые способны и скорректировать, и даже разрушить ее внутренний постулат, ее внутренний закон. Простая логика говорит о том, что сохранить в нерушимости, в единственности внутренний закон мира можно, лишь замкнув его границы, исключив внешние вторжения.

верхом на черте. Вслед за ними и вторя им, в «Миргороде» Хома Брут совершает полет верхом на ведьме. А затем, в петербургских повестях, в «Ревизоре» и в «Мертвых душах» возникают три улетающие тройки: тройка Поприщина, тройка Хлестакова и тройка Чичикова.

Все полеты связаны с преодолением замкнутости. Вакула совершает свой полет ради осуществления фантастической цели, достигает до недостижимого, связывает «здесь» и «там», Диканьку и Петербург, уничтожая их отстояние друг от друга. В полете Хома Брута преодолевается отстояние пошлой наличности мира от его чудной сверкающей красоты (впрочем, герой не справляется с этим единящим разные измерения преобразованием мира). В «тройке быстрых как вихорь коней» (III, 214), о которой молит свою судьбу Поприщин, заключена единственная для него возможность выбраться из сумасшедшего дома, где он заперт, но одновременно — и вынестись вон с этого света. Хлестаков под звон колокольчиков на тройке «залетных» удирает из города, вобравшего в себя «все дурное в России» (VIII, 440), чтобы из другого измерения вернуться Ревизором. Чичиковская тройка, взмывая, преобразует и самое себя, и всю российскую действительность¹.

Как видим, полеты сопряжены с *преобразованием реальности*, одним из главнейших мотивов творческого волеизъявления Гоголя. И с этой стороны в них реализуется то, с чем связана в его сознании концепция готической формы. Но полет всякий раз — образ-оборотень: преобразование и оборотничество двусмысленно совмещается в нем. Полет Вакулы — генезис всех последующих полетов, всю двусмысленность их в себе содержащий. Восходя к паломничеству в Иерусалим, совершенному верхом на черте святым Иоанном Новгородским, он с другой стороны находится в слишком близком соседстве с сюжетом «Вечера накануне Ива-

¹ Гоголевские полеты особенно тревожили символистов, решавших проблемы, во многом близкие к Гоголю. Ср., например, у Блока: «В полете на воссоединение с целым, в музыке мирового оркестра, в звоне струн и бубенцов, в свисте ветра, в визге скрипок — родилось дитя Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией» (Блок А. Дитя Гоголя // Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5. С. 379). См. также: Лотман Ю. М. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. С. 424, 443.

на Купала», где черт помогает герою добыть желанное для него и необходимое для свадьбы богатство.

Полеты и все, что с ними связано, преодолевают замкнутость в сфере воздушной, в сфере небесной. Но в повестях миргородского цикла с удивительно однообразной настойчивостью повторяется еще и другой способ нарушения замкнутости. Губительное нарушение границ замкнутого мира, установление пагубных для него связей с миром внешним постоянно осуществляется *через землю*. При этом Гоголь часто прибегает к самым парадоксальным ситуациям.

Замкнутый мир старосветского поместья неспособен вступить во взаимодействие ни с чем, внеположным ему. Фантастической причиной всех его бедствий оказался роман серенькой кошечки Пульхерии Ивановны с дикими лесными котами. Серенькая кошечка принадлежала домашнему миру поместья, дикие коты — чужому, внешнему, лесному миру. Между ними не должно было быть связи, иначе нарушилась бы целостность и замкнутость мира усадьбы. Но связь была установлена. Важно взглянуть, каким образом. Оказывается, что дикие коты «подрываются иногда подземным ходом под самые амбары» и что они «долго обнюхивались сквозь дыру под амбаром с кроткою кошечкою Пульхерии Ивановны и наконец подманили ее» (II, 29). Гоголю понадобился именно *подземный* ход, чтобы рассказать, как возникла связь между лесным и домашним миром, как через надежный частокол проникла смерть. В «Тарасе Бульбе» неприступную границу между польским и казацким миром тоже нарушает *подземный* ход — им татарка ведет Андрия из казацкого стана в осажденный город. В «Вие» черту магического круга, отделявшего Хому от чудовищ и спасавшего его, нарушает, губя его, *земляной* человек Вий.

Земля, по Гоголю, — связующая, соединяющая первооснова всего. Важнейшее скрыто в земле и через землю связано. Так было уже в «Вечерах...». Загадочная цепь событий «Страшной местности» объяснена, когда раскрывается земля и становится видно, «как в бездонном провале грызут мертвецы мертвеца, <...> как лежащий под землею мертвец растет, гложет в страшных муках свои кости и страшно трясет всю землю...» (I, 282). Здесь в глубине

земли кроется причина событий. И лишь заглянув в эту неизмеримую глубину, в этот бездонный провал земли, можно восстановить в истинном виде страшную цепь происходящего.

В земле скрыты клады, которые манят и губят героев. Неправедно добытые, клады эти обращаются в «сор, дрязг...» (I, 315). Земля морочит людей: поедешь на Канев — попадешь в Шумск, повернешь к Киеву — попадешь в Галич, «город еще далее от Киева, чем Шумск» (I, 277). Земля таит опасность, она ненадежна: могут опрокинуться «и Карпат, и Седмиградская, и Турецкая земля» (I, 278).

Земля населена мертвецами и цыганами, из нее выходит нечистая сила и сквозь нее можно провалиться чуть ли не в самое пекло.

Иными словами, земля полна губительных сил — но они же есть силы природные, участвующие в общей жизни мира и со своей стороны устрояющие космос. И поэтому их нельзя ни презреть, ни миновать: они все равно заявят о себе. Эти природные земляные силы, до всего относящиеся, все собой связующие, взыскуют человеческого участия и человеческой помощи. Они предъявляют запрос человеку, требуют от него способности не бояться их, бороться с ними, отвечать им и преобразовывать их. Борение природных, земляных сил с человеком — сюжет «Вия».

Итак, замкнутый мир уютен, но не самодостаточен, хранит некую ценность, но этой же ценностью и соблазняет, ограждает от гибели — но ненадежной оградой. Он стоит на земле — но над землей и под землей есть способы преодоления его и вторжения в него. В этих способах есть своя законность и свое беззаконие. Чреваты они катастрофой. Кроме того, замкнутый мир всегда слишком мал, частичен: замкнутость означает отделенность от большого мира, и именно эта его отделенность каждый раз оборачивается его неспособностью устоять перед вторжением посторонних сил, его принципиальной ущербностью.

Был и другой возмутитель спокойствия любого обрисованного Гоголем замкнутого мирка, не позволявший ему прийти в равновесие, успокоиться в своих тяготеющих к консервативности и определенности формах. Это был *смех* Гоголя.

Комический дар Гоголя граничит с одержимостью смехом — как будто само божество смеха вселилось в него и не дает угомону — ни ему, ни всем тем, кто соприкасается с ним, заставляя смешить и смеяться до упаду, до колик, до слез.

Смех сквозь слезы — эта формула, полюбившаяся позднему Гоголю, действительно приложима, как он и настаивал, к раннему его творчеству. Но только не в идеологическом, а, как ни странно это выговорить, — *физиологическом* смысле. Впрочем, не так уж и странно. Ведь слезы и смех суть именно физиологические проявления душевных движений, то самое погружение духа в материю, которое в течение тысячелетий было предметом мистических переживаний, которыми объяснимо и такое явление, как ритуальный смех.

Вся серьезность и даже трагическая неразрешимость философско-эстетической проблематики, тревожащей Гоголя, не способна изгнать это божество смеха. Более того: одно начало прекрасно уживается с другим, будто они — два лика некоей единой сущности.

Возьмем для примера «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем» — мы убедимся, как легко травестируется Гоголем серьезнейшая проблематика романтизма и сколь актуальной, несмотря на всю травестию, она для него остается. В этой повести происходит шутовски разыгранный поединок слова и плоти. От плоти, во всей ее необъятности, представляет Иван Никифорович. От слова, пародийно представленного через тонкость изъяснения, — Иван Иванович. Плоть агрессивна. Она имеет тенденцию к безграничному распространению. Иван Никифорович — олицетворенная плоть — не способен уместиться ни в какие пределы: ни в двери суда, ни в собственный казакин, «который под левым рукавом лопнул» (II, 269), ни в собственные панталоны, «которые когда-то натягивались на ноги Ивана Никифоровича и которые можно теперь натянуть разве на его пальцы» (II, 229). Причем необъятность Ивана Никифоровича не перестает эволюционировать: на обеде у городничего «публика <...> изъясвила удовольствие, что он раздался в толщину» (II, 270). Плоть не только раздается в толщину, она рас-

пространяется на не подлежащие ей области. Судопроизводство и прочие отправления власти неизбежным образом оказываются связаны с кухней. Меры городничего, направленные против бурой свиньи, которой, «согласно видам начальства», запрещено прогуливаться «в главных градских улицах» (II, 258), завершаются просьбой заколоть ее и прислать ему парочку колбас. Область того, что пригодно в пищу для канцелярских, гротескно расширяется: крыша на здании суда «была бы давно выкрашена красною краскою, если бы приготовленное для того масло канцелярские, приправивши луком, не съели» (II, 244). Характерно это указание на несуществующую *красную* краску. Канцелярские съели не только масло, но как бы цвет крыши вместе с ним. Это экспансия, грабительство со стороны плоти, покравшей будущий красный цвет.

Человеческая плоть захватывает все новые пространства и, захватывая их, сама перерождается. Один ряд сравнений уравнивает ее с корнеплодами, другой указывает на ее родство предметному миру. И еще одну трансформацию претерпевает в повести материальный мир. Среди дам на обеде у городничего много было «таких тонких, что, казалось, каждую можно было упрятать в шпажные ножны городничего» (II, 264). А в шаровары Ивана Никифоровича можно было упрятать весь двор. Мальчик Ивана Никифоровича тонет в «безграничном сюртуке», причем сюртук определяется все новыми и новыми синонимами, общий смысл которых — идея бесконечности. В этом материальном мире реальный объем вещей нереален. Заполнившая все пространство повести, материя оказывается не вполне достоверна.

Материальность не только противопоставлена слову, она успешно конкурирует с ним, вторгаясь в его исконные области. Об Иване Ивановиче сказано: «Господи, как он говорит! Это ощущение можно сравнить только с тем, когда у вас ищут в голове или потихоньку проводят пальцем по вашей пятке» (II, 226). «Оплотнение» слова явственнее всего проявилось в жалобе Ивана Ивановича, где оно смутно почувствовано как материальная субстанция, заполнившая некую емкость: «Оный дворянин <...>

преисполнен разного рода богохулениями и бранными словами» (II, 248).

Слово Ивана Ивановича — конечно, мнимая антитеза плоти. Но и само повествовательное слово повести следует той же закономерности. Для него характерна материализация и буквализация поговорок, переносный смысл оно легко превращает в прямой. По законам материализации живет и главное обидное слово повести — «гусак». Материализованное, оно активно участвует в сюжете. Мстительный Иван Никифорович воздвигает гусиный хлеб; гусем оборачивается мертвец, примерещившийся Ивану Ивановичу. Пародийно преувеличенная роль слова всячески подчеркнута: великая ссора произошла именно из-за обидного слова, которое теперь гуляет по повести, плетя сюжет.

Поэтика слова Ивана Ивановича — это поэтика эвфемизма, который мистифицирует, прикрывает реальный смысл. Грубо-материальное эвфемизм переносит в мнимо-возвышенную сферу. Нелюбовь Ивана Ивановича к бранным словам, к чертыханиям, его стремление скрыть, запрятать, заговорить их — это стремление искажающее, подменяющее, рождающее фикции. Дело не в том, что в повести о ссоре есть плоть и нет духа. Дело в том, что плоть протитует дух, искажает и насилует его. Это — чудовищный грех плоти, худший, чем если бы она вовсе не знала духа.

И что же? Грустно это или смешно? — Уморительно смешно, и смешно ровно все то же самое, что вызывает неутешную грусть. Такое единство было неведомо русскому романтизму. Освободив от идеологии «Театральный разъезд», мы найдем в нем удивительное психологическое свидетельство Гоголя: «смех <...> излетает из <...> природы человека, излетает из нее потому, что на дне ее заключен вечно-биющий родник его» (V, 169), «кто льет часто душевные, глубокие слезы, тот, кажется, более всех смеется на свете!...» (V, 171).

Применительно к раннему Гоголю правильнее говорить не о трагическом и комическом как эстетических категориях, но о страшном и смешном — физиологии страха и смеха, имеющих общий корень в человеческом естестве, равно потрясающих его и лишь вонне выражающихся как противоположности.

Гоголь не нивелирует их, они ярко контрастны — но он неизменно чувствует подспудную слиянность контрастов, будь то контрасты прекрасного и безобразного (вспомним страшную красоту панночки в «Вие»), дневного и потустороннего (вспомним зов смерти в «Старосветских помещиках»), веселого и зловещего (вспомним пляску старушек, которой кончается «Сорочинская ярмарка»).

Неудивительно, что смех Гоголя был тотальным. Смешным могло оказаться все — от жеста до звука, от обывательского до возвышенного, от черта до... Скажем так: до сюжета сакрального.

Это единение — не тот синтез, к которому стремится эстетическая мысль, оно существует еще до различения того, что в мире представлено как полярности, оно кроется в глубинах человеческой природы и делает их сопричастными тому, как обрисованы Гоголем глубины земли, потаенные подземные связи, разрушающие уединенность замкнутых, отделившихся от большого мира мирков.

Замысел «Ревизора» открывает новый этап творческого пути Гоголя. Его перестает удовлетворять эстетическая форма, повествующая о действительности. Он начинает искать путей непосредственного вторжения искусства в действительность, преобразования ее силами искусства. В этот момент функции замкнутой формы совершенно переосмысляются.

М. М. Бахтин говорил, что художественная форма по отношению к содержанию выполняет функцию «изоляции или отрешения», освобождения «от некоторых необходимых связей с единством природы и единством этического события бытия»¹. Оформленность и завершенность выделяет произведение словесного творчества как нечто внутри себя замкнутое, выделенное из непрерывного целого бытия. Через творчество Гоголя встает острейший для всего последующего развития русской культуры вопрос о преодолении эстетических рамок как отрешающих худо-

¹ Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 59.

жественный мир от действительности. Но, решая этот вопрос, Гоголь стремился не к снятию эстетических границ. В «Ревизоре» и в «Мертвых душах» он попытался осуществить прямо противоположное по своему смыслу, грандиозное и почти невысказанное предприятие: замкнуть саму непосредственную, земную, незавершенную действительность в эстетическую форму — замкнуть с тем, чтобы преобразить. В этом отношении комедию и поэму Гоголя можно назвать утопией замкнутой формы.

По слову Андрея Белого, в «Ревизоре» «фабула — круг; <...> последнее явление возвращает к первому»¹. Композиционной замкнутости вторит замкнутость содержательная: комедия заключает в себе всю иерархию чиновничьей России, переводя ее в более мелкий масштаб, но не забыв ничего. Гражданство, купечество, чиновники и городские помещики; судопроизводство, просвещение, здравоохранение, социальное обеспечение, почта, полиция — все это представлено различными персонажами, населяющими «сборный город»². Самого себя автор тоже ввел в этот мир, сообщив собственные спародированные черты и учителю истории, который «сведений нахватал тьму, но только объясняет с таким жаром, что не помнит себя» — «как добрался до Александра Македонского <...> хватить стулом об пол» (IV, 15), и Ивану Александровичу Хлестакову, который оказывается бароном Брамбеусом, г. Загоскиным, Бомарше и другими авторами одновременно (как известно, Мария Ивановна Гоголь, к ужасу своего сына, приписывала ему едва ли не всякую попадавшуюся ей литературную новинку).

Повести Гоголя были, как и положено быть художественным произведениям, *текстами*. «Ревизор» же есть нечто принципиально большее, чем текст, ибо то, что мы можем прочесть в собраниях сочинений Гоголя, не являет собой полной формы комедии.

«На зеркало неча пенять, коли рожа крива» — предпослав этот эпиграф последней редакции «Ревизора», Гоголь подчеркивал то, чего не поняли, по его мнению, зрители первой постановки

¹ Белый Андрей. Мастерство Гоголя. М.; Л., 1934. С. 20.

² Этот принцип «Ревизора» продемонстрирован Ю. В. Манном. См.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1988. С. 188–201.

пьесы: перед ними выставлено зеркало, и отражается в нем — зрительный зал. С помощью зеркала замыкается круг, обнимающий сцену вместе со зрительным залом. Только внутри этого круга и может осуществиться, по замыслу Гоголя, полнота драматического действия комедии.

Гоголь указывал, что оригиналы его персонажей «суть ежедневно проходящие перед нашими глазами лица» (IV, 116). Актерам предлагалось копировать тех, кто пришел посмотреть на них. Два полукружия: сцена и зрительный зал — должны были взаимно отражаться друг в друге. Закон удвоения задан даже на уровне имен: Антон Антонович, Лука Лукич, два Петра Ивановича, два А. Ф.: Аммос Федорович и Артемий Филиппович; двоятся и фамилии: Сквозник-Дмухановский, Ляпкин-Тяпкин, Добчинский и Бобчинский¹. Последние вообще с трудом отличимы друг от друга, но этим своим качеством не составляют исключения в мире комедии, где герой в момент сватовства затрудняется отличить свою невесту от ее матери. Да и сама мать отчасти путает себя с собственной дочерью. И все же главное удвоение организовано не на сценических подмостках.

Двойная спираль действия замыслена таким образом, что когда оно полностью исчерпывает себя как пьеса, написанная для актеров, оно возвращается в исходную точку, чтобы заново разыгаться для зрителей. В ту минуту, когда мнимый ревизор разоблачен и последствия этого разоблачения персонажами пережиты, является ревизор подлинный. Жизнь на подмостках замирает в немой сцене. Ей Гоголь придавал особое значение. Именно во время немой сцены, когда динамика сценического действия останавливается, в зеркально отраженном на сцене зрительном зале должно начаться действие иного рода — то, без которого «Ревизор» не закончен, не осуществлен: должно произойти потрясение в зрительном зале, катарсис, очищение. Зрители, замкнутые в круг драматического действия, должны были пройти через чудо преображения.

¹ Точно так же сконструированы имена участников «Развязки Ревизора»: Федор Федорыч, Петр Петрович, Семен Семеныч, Николай Николаич.

Ю. В. Манн сравнил поэтику немой сцены с изображением Страшного суда в средневековом искусстве. В немой сцене, пишет он, динамика перешла в статику¹. По замыслу Гоголя, немая сцена длится в своей неподвижности две-три минуты. Это длиннота почти неестественная, которая должна была чувствоваться как остановка времени. И именно в таком, остановленном времени должно было произойти сверхъестественное продолжение пьесы: всеобщий переход из одного модуса бытия в другой, совершенно новый, преображенный. И перейти в него должно было не только сценическое действие, но вся та действительность, которая оказывалась замкнутой в эстетическую форму. Эта окончательно замыкающая круг кульминация драматического движения предстала в немой сцене как неподвижность. На зеркальную замкнутость действия накладывалась, таким образом, замкнутость иного рода: статическая неподвижность скульптурно расположенных в пространстве фигур как бы схватывала длящееся время, переводила его в пространство. Акт преобразования должен был произойти во времени, замкнутом пространством.

В предельном своем выражении переводение времени в пространство предполагает возможность завершения времени, так как пространство содержит в себе все одновременно и не нуждается в последовательном временном разворачивании. Однако живое природное время не схватывается пространственно-организованной формой; пока не исчерпана жизнь, оно течет дальше, лишь на секунду замерев в пространственной неподвижности. Эсхатологическая остановка времени, предполагаемая эстетической формой, не могла обеспечить в живой реальности перехода одного модуса бытия в другой.

Странно, казалось бы, говорить об эсхатологической устремленности в комедии. Но тайна гоголевского смеха — в абсолютной слиянности его с тем, что составляет самые серьезные основы мира. Смех живет в каждой клеточке мира, а не в отдельно отведенной для него сфере комического. Отсюда, может

¹ Манн Ю. Поэтика Гоголя. С. 236.

быть, и возникла столь удивительная сама по себе уверенность Гоголя в том, что можно прийти к катарсическому эффекту через комический жанр: его смех сметает законы жанрового мышления¹.

С точки зрения Гоголя, «Ревизор» провалился, хотя на самом деле никакого провала, в сущности, не было: сам император смеялся в своей ложе. Провалилась не пьеса — провалился замысел преображения. Зрители благосклонно приняли пьесу — но никакого чуда с ними не произошло. После петербургской премьеры, подавленный и разочарованный, Гоголь отказался принимать участие в московской постановке пьесы.

Ко второму изданию «Ревизора» (1841) он приложил «Отрывок из письма, писанного автором вскоре после первого представления „Ревизора“ к одному литератору». Возникший, по видимости, в самом начале 1840-х годов, «Отрывок...», однако, датирован 25 мая 1836 года — днем второй, московской, премьеры комедии. 19 апреля того же года, в день петербургской премьеры, Гоголь сидел в зрительном зале; сотворивший мир комедии, он включал себя в очерченный ею круг. Мнимая дата «25 мая» указывала: в ту минуту, как комедия играется на московской сцене, ее автор в уединении, вдали от публики, переживает мучительное отчуждение от зажившего собственной, неуправляемой жизнью произведения. Это означало, что автор вышел из круга — но затем лишь, чтобы предстать в круге втором, очерченном «Театральным разъездом».

¹ В «Развязке Ревизора» Гоголь постоянно и настойчиво сближает свою комедию с трагедией. Выразительно и черновое послесловие к «Развязке...»: «Пьеса под заглавием Заключение Ревизора предназначалась в прощальный бенефис одному из лучших актеров нашего театра. А потому не мешает помнить, что первый комический актер, который есть главное лицо в этой комедии, взят в ту минуту, когда, прослуживши законное число лет, сходит он со сцены, прощаясь навсегда с публикою, которую занимал так долго, и с товарищами, которым уж больше не товарищ» (IV, 137). Гоголю важно подчеркнуть, что драматическое событие, происходящее в «Развязке Ревизора», имеет финальный, пограничный характер. Оно может быть сыграно единственный раз, потому что последнее появление великого актера на сцене может произойти лишь однажды. И именно это обстоятельство корреспондировало в глазах Гоголя эсхатологической перспективе комедии.

«Театральный разъезд после представления новой комедии» — это пьеса вокруг пьесы. Гоголь изображает реакцию зрителей — невежественных и просвещенных, глупых и проницательных. Изображает и самого себя — автора, который разъясняет свое художественное намерение. Не уловив души зрителей в круге первом, очерченном с помощью зеркала в зрительном зале, он пытается снова их поймать — уже на выходе из театра. Он снова пытается выставить перед публикой зеркало, в котором на этот раз отражается ее реакция на главное, центральное зеркало. Он не может позволить зрителям разойтись по домам со свободной бессмысленностью, он пытается поймать их следующим зеркальным кругом — не в зале, так в фойе, на самой границе между миром, подчиненным законам искусства, и миром бытовой неоформленной жизни.

В 1846–1847 годах Гоголь попытался очертить вокруг «сборного города» «Ревизора» еще одно, замыкающее зрительское восприятие, кольцо. За десять лет до того отказавшийся участвовать в подготовке московской премьеры, теперь он снова готовится к постановке комедии, и делает это потому, что вынашивает особый план. Новой постановке должно предшествовать знакомство публики с «Выбранными местами из переписки с друзьями» — знакомство, которое подготовит ее к более адекватному восприятию комедии. А для того, чтобы и последующая реакция не ускользнула из-под контроля, он пишет «Развязку Ревизора», тем самым запирая общественное восприятие с двух сторон: «до» и «после». В «Развязке Ревизора» Гоголь уже прямым текстом указывает на то, что «„Ревизор“ без конца» (IV, 128), ибо конец, завершение действия должны осуществиться не на сценической площадке, но в «душевном городе» зрителей; что комедия подводит их к тому же переживанию, к какому обычно подводит трагедия (то есть не к чему иному, как к катарсису); что, наконец, пьеса специально организована таким образом, чтобы зрители сами потрудились над извлечением ее последнего, решающего и очистительного аккорда.

«Душевный город», ревизор как проснувшаяся совесть — эти религиозные аллегории едва ли были в сознании автора

первой редакции «Ревизора». Но поэтика финала комедии, а стало быть, и поэтика ее целого, несомненно еще в 1835 году были задуманы так, как они очерчены в «Развязке Ревизора». Только тогда Гоголь больше доверял и собственному художественному замыслу, и чуткости своих зрителей. Это доверие не оправдалось. Теперь, на новом этапе он уже не хотел оставлять публике никакой свободы восприятия. Теперь он считал, что сам, лично должен позаботиться о том, чтобы его организовать.

Кардинальные попытки совершить это были предприняты дважды, и оба раза в моменты отнюдь не случайные, по много лет выжидаемые, в моменты, когда Гоголь рассчитывал, что его писательский авторитет «утроился», «усемерился» в глазах публики. «Театральный разъезд», писавшийся в 1836 году и переделанный в 1842-м, появился в печати, когда читатели познакомились с Гоголем как с автором «Мертвых душ» (вышли в мае 1842 г.). «Развязка Ревизора» должна была, как уже говорилось, появиться вслед за «Перепиской с друзьями». Провал «Переписки» предопределил и судьбу «Развязки»: широкая публика даже не узнала о ее существовании, ибо без работы, предварительно произведенной «Выбранными местами», этот текст уже не мог выполнить своего предназначения.

Другой, не менее утопичный проект преобразования мира с помощью замкнутой формы связан с замыслом «Мертвых душ».

Если в повестях замкнутый мир был предметом описания, а в «Ревизоре» замкнутая форма должна была стать эстетической формой театрального действия, то в «Мертвых душах» Гоголь предпринял попытку замкнуть мир в слово. «Шинель», написанная в 1839–1841 годах, содержит шаржированный автопортрет Гоголя: это Акакий Акакиевич, вмещающий мир в букву.

В неравной борьбе с реальностью, начавшейся с постановки «Ревизора», Гоголь столкнулся с необходимостью отыскания какого-то особого средства, равномогущего реальности, подобного ей, способного тягаться с ней самой и оказывать прямое воздействие на нее, *преобразать* ее. Слово и стало таким средством. Именно в пору создания «Мертвых душ» на гоголевское слово

легла совершенно небывалая нагрузка. Во всяком случае идея сакрализации собственного слова возникла у него задолго до появления «Выбранных мест...». «Властью высшею облечено отныне мое слово» «...и горе кому бы то ни было не слушающему моего слова» (XI, 343, 342) — это сказано в августе 1841 года, еще до выхода в свет «Мертвых душ», и сказано в частном письме близкому другу.

Все предшествующее гоголевское творчество создавало предпосылки для возникновения замысла, связанного с преображением мира в слове. В стиле его ранних повестей, где власть слова над предметом изображения безгранична, заложена возможность реализации этой идеи. Вовлекаясь в орбиту повествования, мир становился плавким, податливым, готовым на любые метаморфозы.

Для создания «Мертвых душ» это качество гоголевского слова имело решающее значение. Оно позволяло одну и ту же реальность предъявить в разных ипостасях: в ее искажении и в ее просветленности, — извлечь из нее разные смыслы, от сатирического до эпического; оно позволяло воплотить современность так, чтобы внутри нее же самой высвечивались и ее прошлое, и ее будущее.

Если Багратиону эпического предания в современности места нет — можно нарушить неприкосновенную значительность героической фигуры, урезать ее масштаб, включить в иронический контекст, и «Багратион, тощий, худенький, с маленькими знаменами и пушками» появится «между крепкими греками» с «толстыми ляжками и неслыханными усами» на картинах у Собакевича (VI, 95). Ирония разрушит цельность, самотождественность эпического образа — но заодно разрушит и дистанцию, отделяющую его от современности, и тем самым включит его в неизмеримо большее целое: в живую и подвижную систему связей мира несовершенного, но становящегося, готовящегося к преображению.

По отношению к героям поэмы: мечтательному Манилову, кряжистому Собакевичу, нахрапистому Ноздреву, скопидомке Коробочке, безумному накопителю Плюшкину и самому предприимчивому Павлу Ивановичу Чичикову — может быть предпринято обратное.

Собравшие в себя все пороки российской действительности, закосневшие в своих обычаях и привычках, они, тем не менее, могут быть выведены из того низменного состояния, которое зафиксировано авторским словом, ибо слово это подвижно, свободно, непредсказуемо.

Вот знаменитый пример. Подъезжая к крыльцу Собакевича, Чичиков заметил «выглянувшие из окна почти в одно время два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское, круглое, широкое, как молдаванские тыквы, называемые горлянками, из которых делают на Руси балалайки, красу и потеху ухватливого двадцатилетнего парня, мигача и щеголя, и подмигивающего, и посвистывающего на белогрудых и белошейных девиц, собравшихся послушать его тихоструйного треньканья. Выглянувши, оба лица в ту же минуту спрятались» (VI, 94). Музыкальная тема вводится изображением двух обывателей, ничего общего с музыкальным даром не имеющих. В отступлении от предмета выражено то, что в непосредственное его описание войти не может. Но отступление, развернувшееся как самостоятельный эпизод, вовсе не прерывает хода повествования: оно все помещается в промежуток времени между тем, как два лица выглянули из окна и затем скрылись, а скрылись они «в ту же минуту», как выглянули. Повествование о предмете и отступление от него стремятся совместиться друг с другом во времени, вместив в одну единицу текста бездарность и дар, низведение человека в ранг овощей, растительного царства и возведение его к стихии музыки, соответствующей, согласно эстетическим воззрениям Гоголя, высшей степени одухотворенности.

Сравнения, метафоры, обширные лирические отступления неустанно готовят почву для превращения, пресуществления изображаемого мира. Лирические интонации взрывают эпический рассказ, не позволяя ему дать последних и окончательных определений происходящему. Вот Чичиков удирает из города NN — читатель не успевает заметить, как уже не Павел Иванович, а сам автор уносится в пропадающую даль, и не погоняемая Селифаном тройка, «не хитрый, кажись, дорожный снаряд», а сама

Русь молнией, сброшенной с неба, разрывая воздух, мчится, «вся вдохновенная Богом» (VI, 246–247).

Действительность, воплощаемая словом, от слова получает всю доступную ему многомерность, всю доступную ему свободу движения от измерения к измерению — главный залог преобразования. И все же Гоголь не справился со своей задачей, хотя именно *его* слово было инструментом, идеально соответствовавшим ее решению.

Как известно, он задумал свою поэму по образцу Дантовой «Божественной комедии»: первая, дошедшая до нас часть — ад, вторая — чистилище, третья — рай. Пройти через чистилище и достигнутьрая должна была та же самая николаевская Россия, которая в первом томе рисовалась как ад. Задачей этой утопии было осуществление магически-очистительного действия. Гоголь писал, что отбирает в свою книгу самые отвратительные пороки, отбирает в книгу — словно отнимает от действительности. Человек, узнавший себя в Собакевиче, уже не сможет быть Собакевичем. Собакевич останется в книге, а в действительности его не будет. Но и в книге реальность первого тома преобразится в чистилище тома второго и в томе третьем достигнет, очевидно, райского состояния. Дантово творение подтверждало, казалось бы, возможность такого движения.

Но в «Мертвых душах» столкнулись, метафорически, условно говоря, архетипы Данте и Гомера.

У Данте все подчинено терцине, тройке, триаде: в общем строении и в каждой локальной его точке. Политика, воплощенная терциной, порывает с измерением земной суетности и уходит в сферу небесного. Грызть землю, пожирать собственных детей, захлебываться в нечистотах — даже это в терцине поднято от земли, вознесено в область небесного. С самой первой строфы, с самой первой терцины герой, заблудившийся в сумрачном лесу, еще не зная об этом, уже взят самой строфой в сферу небесного. Можно сказать так: человек с его земной жизнью комичен в качестве предмета для терцины, но триадичная форма, трижды пройдя через самое себя, справляется с этим несоответствием.

Гоголь задумал троичную форму: ад, чистилище, рай. Но, взятая у Данте, форма эта в гоголевской реализации не соблюдалась

внутри себя. Терцина у Данте была не только внешним формальным признаком, но и духовным принципом устройства, организации каждой точки его поэмы. У Гоголя же троичность была обымающей всю композицию в целом и не соблюденной в каждой локальной точке, ибо каждая точка гоголевской поэмы включала в себя четвертый, самодовлеющий, элемент земли и материи.

Аксаков верно почувствовал гомеровский архетип в поэме Гоголя, но он-то и воспрепятствовал осуществлению в ней дантовской формы. Гомеровский архетип — архетип космической полноты, космической всеохватности, всевовлеченности. Включена материя, включена земля. Без этого Гоголь и не мог, ибо он чаял преобразования этого четвертого, земного элемента. Отсюда — колоссальное место, отведенное материи и плоти в его творчестве. Потуга гоголевского творчества — замкнуть ее в эстетической форме и преобразить. Но этот четвертый элемент земли и материи имеет двойную, двуликую природу: одним своим лицом он обращается внутрь замкнутой формы, другим всегда смотрит вовне, тем самым размыкая ее в каждой точке.

И само гоголевское слово имело точно такую же двойственную природу. Его спонтанная, стихийная смеховая жизнь не позволяла замкнуть контуры им же воплощаемого предмета, придавала предмету полную меру осязаемой определенности — и тут же лишала его какой бы то ни было однозначности.

Гоголевская попытка замкнуть мир в *слово* кардинально отлична от формы «Божественной комедии», где замыкающим принципом служил *стих*. Слово у Гоголя, властвуя над предметом, не отпускает его от себя, не предоставляет ему самостоятельной жизни. Как только предмет попадает в зону повествования, он оказывается сращенным со словом, ведет с ним единое существование. Гоголевское слово не дистанцировано от предмета, а потому и не может выполнить роль замыкающего начала. Иное дело стихотворная форма, особенно такая, как дантовская. Она имеет собственное, не словесное и не предметное, «музыкально-математическое» измерение, которое и становится принципом, способным подчинить себе как предмет, так и слово.

Переход Гоголя к проповеди имел множество весьма разнообразных причин. Но одна из них безусловно связана с тем, что форма проповеди предполагает совсем иные отношения между словом и миром, чем те, что сложились в художественной прозе Гоголя. Если там мир становился вовлеченным в орбиту повествования *предметом* словесного воплощения, то Гоголю — автору «Выбранных мест...» — мир предстает как *адресат* проповеднического слова. Адресация же обязательно предполагает дистанцию — ту самую дистанцию между словом и миром, которая исчезала в гоголевской художественной прозе. Повышенная значимость адресации как формы выражения для позднего Гоголя видна уже из того, какое место занимают в его творческой деятельности письма. Его сверхобширная эпистолярная практика сороковых годов естественным образом подготовила почву для «Переписки с друзьями».

Но коль скоро адресация становилась основной формой отношения слова к миру, эта форма уже не могла тяготеть к замкнутости. Во всяком случае, слово не могло более замкнуть в себе мир, ибо адресат необходимо должен быть внеположен обращенному к нему слову. Ситуация адресации, обращенности — абсолютно *открытая* ситуация. Попадая в нее, автор высказывания властен над собственным словом — но не над реакцией адресата.

Между тем, еще работая над «Вечерами на хуторе близ Диканьки», Гоголь знал, как важно организовать восприятие аудитории: «Да что ж эдак рассказывать? Один выгребает из печки целый час уголь для своей трубки, другой зачем-то побежал за комору. Что, в самом деле!... Добро бы поневоле, а то ведь сами же напросились. Слушать, так слушать!» (I, 309). Но то были выяснения отношений с воображаемой аудиторией, созданной самим повествовательным словом и только внутри него существующей. Когда уже не воображаемые, а реальные зрители «Ревизора» повели себя совсем иначе, чем того ожидал автор, он и их поспешил заключить в словесные оболочки — так возник «Театральный разъезд...».

Читателей «Мертвых душ» Гоголь тоже надеялся уловить словом, прибегнув к весьма необычному способу. В новом издании

«Мертвых душ», появившемся в 1846 году и предварившем публикацию «Выбранных мест...», Гоголь поместил предисловие «К читателю от сочинителя», смысл которого заключался в том, что читателям предлагалось стать на стезю сочинительства. Автор признавался, что продолжение поэмы может быть написано лишь коллективно — «всей толпой читателей» (VIII, 287), как сказано о том же в «Переписке с друзьями». Советы, сведения, наблюдения, замечания читателей, принадлежащих ко всем сословиям, — без них автор не мыслит продолжения своего труда. С таким же успехом Гоголь мог бы предложить зрителям «Ревизора» сыграть самих себя на сцене — и тогда уж наверняка оказаться включенными в очерченный комедией круг. Только в случае с «Мертвыми душами» речь шла о том, чтобы читатели причастились *слову*.

Адресуя своей аудитории «Выбранные места из переписки с друзьями», Гоголь выступил с книгой, которая, в отличие от «Ревизора» и «Мертвых душ», должна была произвести действие за пределами эстетического как такового. Он совершил шаг, сопряженный с полным отказом от замкнутой формы, — и в ответ на эту открытую ситуацию получил поистине непредсказуемую, немислимую для него читательскую реакцию: возмущение, негодование вместо признательности, благодарности. Эта ошеломляющая неожиданность явилась подлинной катастрофой. Выраженные еще в «Миргороде» предчувствия той опасности, с которой связан прорыв замкнутости, оправдались сполна.

Что же такое для нас эти титанические усилия Гоголя, чем явилось в истории его творчество, вершины которого суть громадные провалы авторских замыслов?

Гоголь положил невероятные, героические по своей природе усилия на то, чтобы разрешить поставленные перед ним проблемы. Именно в *разрешении* видел он свою задачу. На деле же великая миссия, им действительно совершенная, заключалась в *предъявлении* некоей мировой ситуации, в его время еще только зарождавшейся, складывавшейся — и лишь много позже развернувшейся во всех своих последствиях. Она связана с поиском универсальных законов, которые бы гарантировали доступность,

подчиненность мира, управляемость его. Этот поиск не прекращен и поныне. Он происходит на уровне научного, философского, художественного, обыденного, наконец, сознания. Он выражается в стремлении замкнуть мир, вовлекая и космос в эту замкнутость. Природные мировые силы мстят нам за это в куда более буквальном смысле, чем в гоголевские времена. Замкнутая универсальность в ее возможностях и в ее катастрофах — вот что было пророчеством Гоголя.

И универсальности этой, пока продолжалось художественное творчество Гоголя, противостоял — его смех. Самой своей избыточностью, неуправляемостью, физиологичностью он размыкал выстраиваемые эстетической мыслью замкнутые миры. Тотальность гоголевского смеха, его архаическая сращенность со «всеми, что есть» в мире, была полюсом, противоположным единству, к которому устремлено универсалистское сознание. Думается, Гоголь сознавал эту архаику, сознавал, что его «светлый», очищающий смех сходится в общем корне с тем диким смехом, каким смеется в «Страшной мести» не человек — конь, с тем смехом, от которого «дыбом поднимаются волоса» (I, 276). Возможно, еще и поэтому, а не только в силу ортодоксальной серьезности христианства, боролся он со своим смехом. Но вновь и вновь возводимые универсалии рушились, рассыпались — смех же оказался неистребимым, неисчерпаемым. Гоголь отрекся от ранних своих произведений; он сжег второй том «Мертвых душ»; он сумел воистину умертвить свою плоть — но со смехом, которым наполнены страницы его повестей, «Ревизора» и «Мертвых душ», он ничего поделать не мог.

«...протекли веки, города и народы снеслись и исчезли с лица земли, как дым унеслось все, что было...» (V, 170). Гоголя уже 150 лет нет на свете — а люди, зараженные его смехом, все продолжают и продолжают смеяться, как смеялся когда-то Пушкин, как смеялись наборщики, печатающая «побасенки» Рудого Панька... «Слышат ли это в могиле истлевшие его кости? Отзывается ли душа его, терпевшая суровое горе жизни?» (V, 170).

1982, 1994

Мифы города в мире Гоголя

Семь городов формируют гоголевскую мифологию города. Шесть из них — реальные города. Это Петербург в оппозиции к Москве, Рим в оппозиции к Парижу, Миргород и Иерусалим. Но лишь тот город, который выведен в «Ревизоре», тот *русский* город, какого «нет во всей России» (IV, 130), дает основания говорить о том, что у Гоголя действительно был миф города.

В «Развязке Ревизора» Гоголь заявил о том, что место, где правит умный плут Сквозник-Дмухановский, город, где чиновники все до одного уроды, — это наш душевный город, наш внутренний мир, «в котором бесчинствуют наши страсти, как безобразные чиновники, воруя казну собственной души нашей» (IV, 130). «Развязка Ревизора» писалась одновременно с «Выбранными местами из переписки с друзьями» и отражает умонастроения позднего Гоголя. Десятилетием раньше, через год после создания «Ревизора», в «Театральном разезде» Гоголь иначе охарактеризовал город, изображенный в комедии. Он сказал, что это «сборное место», куда из всех углов России стеклись исключения из правды, злоупотребления и заблуждения.

Две эти характеристики полярно противоположны: одна указывает на внутренний мир, другая — на мир внешний, но обе они сходятся в том, что город, представленный на сцене, обладает качеством всеобщности. Душевный город определяется как *наш* душевный город. Наш — то есть всех нас. Второе определение — «сборное место» — указывает на то же самое. Город, изображенный в «Ревизоре», представляет за весь мир — по крайней мере, за весь русский мир. Таким образом, автокомментарии Гоголя к «Ревизору» отсылают нас к названию второго сборника его повестей, озаглавленного «Миргород»: город-мир. Нам предстоит убедиться в том, что это не просто словесная ассоциация.

М. Вайскопф показал, что в сочинениях Григория Сковороды, послуживших, по-видимому, одним из важнейших источников го-

голевского творчества¹, название украинского города Миргорода превращается в аллегорическое богословское понятие. Сковорода пишет, что нагорный замок, где обитает Отец Небесный, называется «Миргород». Как и «душевный город» Гоголя, это модификация библейского «града Божия» — обители Господня, куда должны вернуться души праведников. Давая такое название граду Божию, Сковорода ориентируется на неверную, но популярную этимологию, согласно которой название «Миргород» — это перевод слова Иерусалим, истолкованного как город мира². Гоголь, впрочем, и в «Миргороде», и в «Ревизоре», и в других случаях изображает не небесный, а земной город. Но остающийся за рамками изображения град небесный составляет второй, неявный план, как бы потенциальное второе измерение земного города. Само соизмерение с градусом небесным расширяет масштаб земного города до масштабов земного мира, ибо ни один частный земной город, за исключением единственного — Иерусалима — не может быть сопоставлен Граду Божию. Город-мир всегда предстает у Гоголя как своеобразный космос, устроенный по определенным законам.

Между космосом «Ревизора» и космосом «Миргорода» есть весьма существенное сходство. Как было показано во второй части статьи, каждый из них (но каждый по-своему) представляет собой *замкнутый мир*. Очищение и преображение — такова была сверхзадача «Ревизора», главная цель, ради которой писалась комедия. Средством же, которым эта цель должна была достигаться, становился замкнутый круг, из которого никто не должен был ускользнуть, не пройдя через катарсис. От 1835 года, когда был написан «Ревизор», до 1846 года, когда создавались последние связанные с ним тексты, идеология Гоголя претерпела весьма существенные изменения. Но неизменным остался эстетический принцип замкнутой формы, с помощью которого Гоголь надеялся осуществить свою сверхзадачу.

¹ Об этом см. также: Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. СПб., 1997. С. 121–145; Бочаров С. Г. Вокруг «Носа» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 114–117.

² См.: Вайскопф М. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М., 1993. С. 213–216. На тему «Гоголь и Сковорода» см. там же, по указателю.

Итак, замкнутый город, огороженный город, не один из городов — но сборный город, город, в котором собрано все, город-мир, город-универсуум, очерченный единой чертой. Гоголю очень нравился один из «Исторических афоризмов» Погодина: «...история должна из всего рода человеческого сотворить одну единицу, одного человека, и представить биографию этого человека чрез все степени его возраста» (VIII, 191). Сборный город «Ревизора» и был, собственно, одной единицей, заключившей в себе если не все человечество, то всю Россию. Город бесчинствующих земных страстей, пройдя через очищение, должен был если не уподобиться граду небесному, то во всяком случае удостоиться его.

Замыкая и огораживая свой город, возводя вокруг него кольцо за кольцом, Гоголь и Божественное начало поместил внутри ограды, а не за пределами ее. В немой сцене, которая служит переходом от изображенных на сцене безобразий земной жизни к просветлению и очищению в зрительном зале, есть один удивительный образ, на который никто почему-то не обращал внимания. Возможно, автор и не хотел, чтобы на него обратили внимание, потому что его ни за что не пропустила бы цензура. Но показательно, что Гоголь нуждался в нем, хотя бы как в скрытом символе, введенном во вторую, позднюю редакцию пьесы. В первой редакции «Ревизора» ремарка к немой сцене указывала, что все застывают с разинутыми ртами и вытянутыми лицами. В ремарке второй редакции подробно описаны общая расстановка фигур и поза каждой из них. В центре — городничий «в виде столпа с расprostертыми руками и закинутою назад головою. По правую сторону его: жена и дочь с устремившимся к нему движеньем всего тела» (IV, 95). Фигура с запрокинутой головой и расprostертыми руками напоминает не что иное как распятие, а две женские фигуры, горестно устремленные к нему, соответствуют изображаемому у распятия фигурам Святой Девы и Марии Магдалины. Именно такая группа описана, между прочим, в стихотворении Пушкина «Мирская власть» (1836). Гоголь уже варьировал сходный образ, работая над «Владимиром третьей степени». По воспоминаниям одного из современников Гоголя, в той комедии бы-

ла сцена, где сумасшедший чиновник, вообразив себя владимирским крестом, «становится перед зеркалом, поднимает руки так... что делает из себя подобие креста и не насмотрится на изображение»¹. Как и в «Ревизоре», сцена эта была финальной, важную роль в ней играло зеркало, в «Ревизоре» вынесенное в эпиграф; сумасшедший чиновник надолго задерживался в своей крестоподобной позе, как и городничий в немой сцене. Строго говоря, обсуждаемый образ — безусловно кощунный, он прочитывается как пародия на распятие, но и в поздние годы это не мешало Гоголю прочитывать своего «Ревизора» в мистическо-моралистическом ключе.

Таким образом, сам Спаситель неявно присутствует внутри замкнутого круга. И там же, внутри него, расположены град земной, изображенный на сцене, и град Божий, которые должны населить раскаявшиеся и очистившиеся грешники-зрители. Город как мир, с самим Господом нашим Иисусом Христом, заключен в замкнутой круг, очерченный эстетической формой комедии и материально укрепленный стенами театра, отгородившими от остального пространства сцену и зрительный зал. Такой «город», парадоксально вместивший в себя даже и трансцендентное начало мира, абсолютно самодостаточен. Он не нуждается ни в каких внешних связях. Он действительно тождествен «всему» миру.

Между тем Гоголь хорошо знал, что жизнеспособность любого мира, как бы полон и совершенен он ни был, обеспечивается его способностью к взаимодействию с другими мирами.

В четвертую повесть миргородского цикла введен один, казалось бы, боковой сюжет: о незадачливой жизни Антона Прокофьевича Пупопуза-Голопуза. Рассказ о нем построен по классической модели сказки о мене: Антон Прокофьевич обменял свой дом на тройку гнедых лошадей и бричку, затем новое приобретение обменял на скрипку и дворовую девку, затем скрипку продал, а девку обменял на сафьянный кисет, который и остался единственным его достоянием. История эта служит важнейшим

¹ Дневниковая запись А. Н. Афанасьева, сделанная со слов П. В. Анненкова в мае 1861 г. Приведена в кн.: Вишневская И. Л. Гоголь и его комедии. М., 1976. С. 60.

комментарием ко всему миргородскому циклу: в каждой из его повестей изображен мир, неспособный к обмену.

Великая ссора двух Иванов произошла из-за того, что Иван Никифорович ни за что не пожелал отдать Ивану Ивановичу свое старое ружье в обмен на бурюю свинью и два мешка овса. Особенно же выразительны дублирующие друг друга ситуации «Старосветских помещиков» и «Тараса Бульбы». Обе они имеют свадебный характер. Кошачий роман травестирует, как уже говорилось, любовную историю Андрия и полячки. В обоих случаях взаимодействие замкнутого мира с миром внешним ведет к катастрофе. Однако пересечение границ своего и чужого мира, осуществление обмена между ними — обязательный компонент как свадебного обряда, так и отражающего этот обряд сказочного сюжета. И Гоголю это было прекрасно известно, свидетельством тому — фабула «Ночи перед Рождеством». Вакула должен совершить путешествие в чужой мир — Петербург, — чтобы добыть там царицыны черевички и тем самым обеспечить возможность свадьбы и брачного благополучия. В миргородском же цикле никакое благополучное пересечение границ замкнутого мира, никакой обмен между этим миром и ему внеположным оказывается невозможен: он разрушителен, он несет гибель. Быть может, и в Гоголе жил страх подобного разрушения — страх, усиливавшийся с годами и заставлявший его возводить все новые и новые ограды вокруг сборного города «Ревизора».

Как видим, в вопросе о замкнутости и пересечении границ Гоголь был в высшей степени противоречив. Страх перед разрушением замкнутости сопровождался у него — и на биографическом, и на творческом уровне — острейшей потребностью пересечения границ. Биографически это выражалось в его страсти к передвижениям, переселениям, путешествиям — будто сама смена пространств способствовала осуществлению его творческих замыслов. Он словно испытывал на себе действие древнейшего закона, отраженного народной обрядностью, — закона, согласно которому обеспечение плодородия (продуктивности) — неважно, земли, скота или человека — неизменно образом связано с пересечением границ между своим, домашним, защи-

щенным и чужим, иным, потусторонним миром, с той или иной формой обмена между этими мирами.

По признаку замкнутости/открытости границ Миргороду и сборному городу «Ревизора», построенным как замкнутые миры, противостоят в творчестве Гоголя Петербург и Рим.

Открытой перспективы — этой альтернативы замкнутой формы — Гоголь поначалу совершенно не принял. Ее он нашел в Петербурге, самый градостроительный план которого резко противостоял традиционному кольцевому, концентрическому устройству населенного людьми места. На петербургском пространстве открытых перспектив Гоголь обнаружил переодетую в цивильное платье нечисть, которая свободно гуляет на просторе. Каждая точка этого пространства чревата бездной, пропастью — но не пропастью, уходящей вглубь земли, а зияющей в городской атмосфере. Здесь бескрайние, словно потерявшие свои границы площади, на которых человек обречен лишиться шинели, здесь гуляет сквозняк петербургский — эта крайняя противоположность уюту замкнутого мира. В своих петербургских повестях Гоголь объявил петербургское пространство выморочным и призрачным.

Но нельзя не заметить и прообразующей роли, которую сыграл Петербург в творческой судьбе Гоголя. Петербург был особым миром, по-особому устроенным культурным пространством, и законы этого пространства предопределили многие черты поэтики Гоголя. Ю. М. Лотман писал, что петербургское культурное пространство «подразумевает наличие некоего внешнего, не-петербургского наблюдателя. Это может быть „взгляд из Европы“ или „взгляд из России“ (= „взгляд из Москвы“). Однако постоянным остается, что культура конституирует позицию внешнего наблюдателя на самое себя. Одновременно формируется и противоположная точка зрения: „из Петербурга“ на Европу или на Россию (= Москву)»¹. Этот двойной, двунаправленный взгляд: из Петербурга — вовне, и извне — на Петербург, был усвоен Гоголем как универсалия, заставляющая осваивать

¹ Лотман Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Лотман Ю. М. Избр. статьи: В 3 т. Таллинн, 1992. Т. 2. С. 14–15.

каждый предмет исходя из двух точек отсчета, рисовать его на пересечении двух взглядов, один из которых направлен изнутри вовне, другой — извне внутрь. Именно так сформировалась в его творчестве украинская тема, возникшая на пересечении взглядов с Украины — на Петербург, из Петербурга — на Украину.

В какую бы сторону ни был устремлен двунаправленный взгляд, он всегда пересекает границу своего и чужого мира. И поэтому в «Миргороде» не случайно предъявлена опасность двойного взгляда. В «Старосветских помещиках» взгляд из Петербурга на малороссийское поместье напрямую скрещивается со взглядом из этого поместья на Петербург. Вот две фразы из этой повести. «Жизнь их скромных владетелей так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и те беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют, и ты их видел только в блестящем, сверкающем сновидении» (II, 13). «Их лица мне представляются и теперь иногда в шуме и толпе среди модных фраков, и тогда вдруг на меня находит полусон и мерещится былое» (II, 14). Взгляд из старосветского поместья превращает столичную жизнь в сверкающее сновидение. А среди модных фраков старосветский мир предстает в полусне. Два противопоставленных далеких мира оспаривают реальность друг друга, обращают друг друга в сон, полуявь. Черта, разделяющая эти два мира, проведена очень резко.

И тем не менее Гоголь нуждается в этой границе, само пересечение которой вновь и вновь рождает живительную творческую энергию.

Все это возвращает нас к проблемам единства и двоемирия, о которой говорилось во второй части статьи. Поиски единства интуитивно приводят Гоголя к необходимости двух точек отсчета — на расположенных уже иначе, чем в средневековой картине мира, где одна из них была имманентна миру, другая — трансцендентна. У Гоголя они обе принадлежат пространству культуры, но взятому в различных своих измерениях: русского и украинского, русского и европейского, столичного и провинциального. «Географический» параметр здесь вовсе не обязателен. Возможны любые другие оппозиции: прошлое — современность, веселое — страшное, бытовое —

фантастическое и т. д. Главное, чтобы целое оформлялось с двух (или более) противопоставленных позиций одновременно.

На уровне мифологии городов именно так организованы у Гоголя отношения между Петербургом, Москвой, Римом и Парижем. Петербург, эта новая столица империи, мыслится Гоголем (как и всем образованным русским обществом) в оппозиции к Москве — старой столице старой, дореформенной Руси. Не оригинален Гоголь и в том, что рисует Рим — могучий некогда центр древнего мира — в оппозиции к блистательному, но суетному Парижу — новой столице Европы. Но у Гоголя эти две оппозиции дублируют друг друга, составляя новую контрастную пару: Рим — Петербург.

В каждом из этих двух городов Гоголь разыгрывает один и тот же сюжет, извлекая из повторения эффект зеркального, перевернутого отражения. Речь идет о сюжете Благовещения, разыгранном в «Носе» и в «Риме».

На то, что 25 марта, когда развернулись события повести «Нос», — это день Благовещения, в исследовательской литературе уже указывалось¹. Не отмечалось, однако, сюжетное соответствие гоголевской повести евангельскому эпизоду. А между тем, имевший устойчивую метафорически эротическую окрашенность, «носологический» сюжет², приуроченный Гоголем к церковному празднику, становился не чем иным как новой петербургской «Гавриилиадой». В минуту прозрения майор Ковалев постигает, что в исчезновении носа виновата штабс-офицерша Подточина: путем волхвований она попыталась прилучить его нос к собственной дочке, дабы затем вынудить майора жениться. Ситуация оборачивается откровенной травестией, карнавальная изнанкой сакрального сюжета: место Святого Духа занимает нос

¹ См.: *Ермаков И. Д.* Очерки по анализу творчества Н. В. Гоголя: (Органичность произведений Гоголя). М.; Л., 1924. С. 207; *Дилакторская О. Г.* Фантастическое в «Петербургских повестях» Н. В. Гоголя. Владивосток, 1986. С. 86–92. Ср. указание на пасхальную и литургическую символику в повести: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 228–235.

² См.: *Виноградов В. В.* Натуралистический гротеск: Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос» // *Виноградов В. В.* Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 5–21.

(скрытый каламбур очевиден¹), место Пречистой Девы — штаб-офицерская дочка, место Бога-Отца — Платон Ковалев, чье имя подчеркивает его платоническое участие в замысле, осуществляемом злодейкой Подточиной.

«Рим» представляет собой начало большого и никогда не дописанного произведения. Обширная экспозиция подводит лишь к исходной точке фабульного развития. В экспозиции рассказано о детстве, юности и годах учения в Париже молодого итальянского князя, потомка старинного рода, который пришел в полный упадок. Приехав в Париж из Италии — этого европейского захолустья, — молодой князь сначала приходит в необычайный восторг от столицы Франции. Здесь все блистает живостью, остроумием, разнообразием и, главное, каждодневной новизной. Но по прошествии некоторого времени князь переживает тяжелое разочарование. Те качества парижской жизни, которые по первоначальному прельстили его, теперь оборачиваются легкомыслием, поверхностностью, суетностью. Семейные обстоятельства вынуждают князя вернуться в Рим. Он глядит на Италию новыми глазами. Здесь все *ветхое* — этот эпитет Гоголь настойчиво повторяет. Но в этой ветхости дремлет могучая некогда сила, готовая вновь пробудиться. Во время римского карнавала князь видит в толпе красавицу Аннунциату, прекрасную настолько, насколько может быть прекрасна совершеннейшая из женщин. Князь поражен, потрясен — но Аннунциата исчезает в толпе, и князь бросается на поиски. Он хочет разыскать ее с помощью вездесущего Пеппе, который знает всех и каждого в Риме. На этом повесть обрывается.

Указание на сюжет Благовещения содержится в имени героини: *Annuntiatio* — «благовещение». Встреча князя с Аннунциатой означает, что «ветхий» Рим содержит в себе залог обновления, что

¹ См. об том: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. С. 228. Ср. также: «„Нос-дух“ — это обширная тема мистической литературы. В частности, у Пордеджа этой теме отведено значительное место <...>, встречается мистическое истолкование „носа“, „ноздрей“, „запах-духа“ у Сведенборга <...>. Так выстраиваются метафорические ряды и у Сковороды (человек — нос — дух — дом — церковь — Библия)...» (*Гончаров С. А.* Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. С. 154).

«благая весть» уже пришла к нему. Но отыщет ли князь свою красавицу, затерявшуюся в шуме и блеске римского карнавала?

Если в «Носе» карнавализация сакрального сюжета является внутренним законом организации текста, то в «Риме» карнавал служит внешним контекстом действия. На связь «Носа» и «Рима» указывает и то, что во второй повести Гоголь тоже не может обойтись без «огромного запачканного носа»¹ — так появляется в «Риме» тот самый Пеппе, которого князь посылает на поиски Аннунциаты, который служит посредником между князем и Аннунциатой (подобно тому как в петербургской повести нос, по подозрению Ковалева, должен сыграть роль брачного посредника между ним и Подточиной-младшей). Но в «Риме» это всего лишь рудимент карнавализации сюжета, и нос Пеппе напоминает прежде всего именно карнавальную носатую маску.

В целом же карнавальная Рим очищает сюжет, в то время как чинный Петербург карнавализирует его. Две повести отражаются друг в друге — но с обратным знаком, как и надлежит отражению. Видимо, не случайно названия обеих повестей представляют собой мини-палиндромы: «Нос — сон», «Рим — мир». Это не только игра звука, но и игра смысла. В первой редакции «Носа» фантазмагорический сюжет оборачивался сном героя; Рим же в известном смысле представляет за мир, жаждущий обновления. В последнем случае мы снова сталкиваемся с городом-миром.

Соотношение сюжетов «Носа» и «Рима» означает нечто большее, чем неприятие Гоголем Петербурга и его любовь к вечному городу, в котором он обрел вторую родину. Заданная в повести об Аннунциате антитеза «Рим — Париж» была скрытой параллелью антитезы «Москва — Петербург». Начатый в Италии, «Рим» не случайно дописывался в Москве и был отдан в славянофильски ориентированный «Москвитянин». Не Парижу — столице Европы, и не Петербургу — новой столице России — сулит Гоголь будущность. Благовест обновления слышится ему в «ветхом» Риме и в «ветхой» России.

¹ Ср.: «В это время выглянул из перекрестного переулка огромный запачканный нос <...>. Это был сам Пеппе» (III, 254).

Такой историософский оптимизм Гоголя в большой степени обеспечен именно тем, что его построения основаны на альтернативах, на противопоставлениях, на скрещении встречных взглядов. Беда Гоголя заключалась в том, что этот конструктивный и творческий принцип полагался им лишь как один из моментов движения внутри остающегося по-прежнему замкнутым мира.

Гоголь придавал большое значение выбору наиболее удачных моментов для знакомства публики с теми или иными своими произведениями. В 1842 году, когда был напечатан «Рим», Гоголь предстал перед публикой автором монументальных творений: первого тома «Мертвых душ» и первого четырехтомного собрания сочинений. Публикация «Рима» в «Москвитянине» слегка опережала выход этих изданий. Как кажется, главное назначение «Рима» заключалось в том, что он служил комментарием к «Мертвым душам». Гоголю очень важно было, чтобы первый том «Мертвых душ» не был воспринят как целое. Читатель должен был помнить, что книга не завершена, что изображенной в ней России предстоит преобразование. Как сюжет, так и незавершенная форма «Рима» составляли отчетливую параллель к этому замыслу. В обоих случаях форма оставалась открытой, а продолжение предполагало преобразование *ветхой* реальности.

Этой открытой, разомкнутой форме соответствовала и открытая перспектива Рима и его окрестностей, какой она обрисована в повести Гоголя. В отличие от петербургского открытого пространства, она не раздражала, а скорее восхищала Гоголя. Через параллель с «Мертвыми душами» становится, однако, понятно, что открытая форма повести, посвященной Риму, — лишь фрагмент того целого, которое должно быть абсолютно замкнуто и завершено. По написании третьего тома «Мертвых душ» перспектива должна была замкнуться, реальность, прошедшая через все стадии очищения и преобразования, должна была полностью исчерпать все возможности своей эволюции.

Однако удача сопутствовала Гоголю лишь постольку, поскольку форма оставалась открытой. Замкнутая форма сборного города «Ревизора» обернулась «провалом», замкнутая фор-

ма «Мертвых душ» не состоялась вовсе: произведение осталось незавершенным.

Последним городом в ряду гоголевских городов-мифов оказался Иерусалим. И именно здесь противоречие между неприступно замкнутым миром и потребностью в пересечении границ обернулось для Гоголя катастрофой. История его путешествия в Иерусалим удивительным образом повторяет сюжет «Ночи перед Рождеством».

Паломничество в Иерусалим Гоголь предпринял в 1848 году. Он готовился к нему в течение шести лет, все это время планируя вернуться в Россию из-за границы, где жил уже многие годы. Теперь именно в России он думал осуществить свое главное предназначение, подвести итог своего жизненного пути. Но возвращение в Россию он мыслил не иначе как через Иерусалим. Паломничество к святым местам должно было дать ему силы для осуществления задуманного. Иерусалим оказывался одновременно и священным городом, сакральным средоточием мира, — и тем тридесатым царством, путешествие в которое необходимо ради обеспечения заветной цели на родине. Это двойственное отношение Гоголя к поездке в Иерусалим видно из его многочисленных писем. С одной стороны, пребывание в Иерусалиме должно было стать для него достижением главной духовной цели — он надеялся пережить там то самое преображение, которое пытался обеспечить для зрителей «Ревизора». С другой стороны, он думал проехать через него как транзитный пассажир, для которого Иерусалим является лишь необходимым пересадочным пунктом на пути в Россию, и главным здесь оказывался сам факт пересечения границ Святой земли — как тридесатого царства, в котором необходимо добыть и из которого необходимо вывезти заветный дар.

«Ночь перед Рождеством» построена, как уже говорилось, на контаминации двух сюжетов: житийного и сказочного. Путешествие Иоанна Новгородского верхом на черте в Иерусалим — житийный прообраз путешествия Вакулы в Петербург. Но Петербург-Иерусалим — одновременно и тридевятое государство, откуда, в соответствии со сказочным сюжетом, вывозится свадебный подарок.

В Иерусалиме Гоголь пережил жесточайшее разочарование. Он не смог молиться у Гроба Господня. Причастился святым дарам — но не получил того дара, на который уповал. Эта катастрофа имела, конечно, и чисто психологические причины — но не ими одними она объяснялась.

Самое откровенное признание о том, что случилось с ним в Иерусалиме, Гоголь сделал в письме к Жуковскому. Это большое письмо, и в нем есть один фрагмент, имеющий прямое касательство к нашей теме. Оказывается, Гоголь был чрезвычайно разочарован тем, что Голгофа, Гроб Господень и место, на котором Пилат представил Христа народу, объединены теперь под крышей одного храма. Но ведь это значит, что попав под своды храма, в котором собраны воедино все главнейшие христианские святыни, Гоголь оказался наконец внутри того замкнутого мира, в котором представлена вообще вся полнота мира. В этом замкнутом мире находился и град земной, и град небесный — потому что то была та единственная точка земли, где сами земные реалии — скала Голгофа, пещера с гробом — были в то же время и реалиями небесными. Попав в этот замкнутый мир, Гоголь не только не пережил преображения — он почувствовал себя запертым, он признавался Жуковскому, что ему не хватало здесь расстояния между сакральными точками, не хватало дистанции, которая разделяла бы их и которую мог бы преодолеть паломник. И он стал достраивать эту дистанцию, объясняя Жуковскому, что для того, чтобы представить себе Святую Землю, нужно вообразить звезду над Вифлеемом, голубя над Иорданом... Ему необходимо было ввести еще одно измерение, внеположное, трансцендентное реальному священному Иерусалиму, чтобы вырваться из того замкнутого мира, огороженного города, который на протяжении всей его творческой жизни представлялся ему идеалом эстетической формы, способной преобразить мир.

Впервые: Пушкин и другие: Сборник статей к 60-летию профессора Сергея Александровича Фомичева. Новгород, 1997.

БОГОБОРЧЕСТВО БАЙРОНА В ТРАНСКРИПЦИИ ДОСТОЕВСКОГО

Байронизм <...> был <...> великим, святым <...>
явлением в жизни европейского человечества.

Достоевский

Байрон — жалкая хромоножка.

Достоевский

В 1876 году в тетради Достоевского появляются записи: «Каин — причина: Байрон хромой»; «Каин, Байрон хром»; «Байрон хром, будь его нога пряма — он был бы спокойнее»; «Байрон — жалкая хромоножка»; «Лорд Байрон (хромая нога)»¹. По дважды упомянутому здесь «Каину» — драматической мистерии, в которой нашла свое выражение квинтэссенция байронического богоборчества, — видно, что именно с богоборческой темой связаны процитированные высказывания. Буквальный их смысл прокомментирован В. Д. Раком (XXIV, 409): хромота, с детства отравлявшая жизнь Байрона, была коренной, хотя и неявной причиной бунтарского неприятия им Божьего творения. В подобной трактовке Достоевский не был оригинален: она повторялась в различных сочинениях об английском поэте и, в частности, — в статье И. Шерра, предпосланной собранию сочинений Байрона, имевшемуся в библиотеке Достоевского².

Но хромота Байрона получает в приведенных записях характер постоянного эпитета. Гений, преподавший России урок

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1982. Т. 24. С. 75, 82, 102, 133. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.

² Сочинения лорда Байрона в переводах русских поэтов, изданных под редакцией Н. В. Гербеля. 2-е изд. СПб., 1874. Т. 1. С. XI.

богоборчества, хром — к этому обстоятельству мысль Достоевского возвращается так настойчиво, словно оно содержит в себе некий глубинный, выходящий за пределы буквального смысл. И сюжет богоборчества не просто подсказывает — он навязывает этот смысл. «И остался Иаков один. И боролся Некто с ним, до появления зари; и, увидев, что не одолевает его, коснулся состава бедра его, и повредил состав бедра у Иакова, когда он боролся с Ним. И сказал: отпусти Меня; ибо взошла заря. Иаков сказал: не отпущу Тебя, пока не благословишь меня. И сказал: как имя твое? Он сказал: Иаков. И сказал: отныне имя тебе будет не Иаков, а Израиль; ибо ты боролся с Богом, и человеков одолевать будешь <...>. И благословил его там. И нарек Иаков имя месту тому: Пенуэл; ибо, говорил он, я видел Бога лицом к лицу, и сохранилась душа моя. И взошло солнце, когда он проходил Пенуэл; и хромал он на бедро свое» (Быт. 32, 24—31). Странно было бы предположить, что, делая записи о хромом богоборце Байроне, Достоевский не помнил о хромом богоборце Иакове.

Но, сопоставив теперь этот символический смысл со смыслом буквальным, мы увидим, что они явно противоречат друг другу: буквальный смысл унижает Байрона, символический возвеличивает его.

Думается, что это очевидное противоречие указывает на одно очень важное качество новоевропейского богоборчества — на принципиальную двойственность этого явления.

Чтобы полнее уяснить себе смысл записей о хромом Байроне, обратимся к роману «Бесы». К нему отсылает нас слово «хромоножка», которым обозначена одна из центральных героинь романа, Марья Тимофеевна, тайная жена Ставрогина.

Богоборческий мотив, причем именно в байроническом его варианте, входит в число главнейших мотивов романа. Это и бунт Кириллова, его самоволие в смерти — вариация протеста байроновского Каина против Божией воли, обрекающей каждого человека смерти. Это и комплекс бесовских идей, предвосхищающих идею Инквизитора о том, как вернуть человечеству отнятое у него Богом райское блаженство. Это и образ Ставроги-

на, подводящий своеобразный итог веренице русских байронических героев. Главе «Хромоножка» предшествует глава «Чужие грехи», а следует за нею глава «Премудрый змий» — и это еще раз возвращает нас к «Каину» Байрона, к мотиву грехопадения и унаследованного «чужого греха», который отказывается принять на себя Каин.

На этом фоне становится несомненным, что хромота Марьи Тимофеевны — деталь глубоко символическая, — имеет касательство к тому эпитету, которым награжден Байрон. Какова же смысловая нагрузка этой детали?

Образ хромоножки целиком построен на двоении «святого — нечистого». С одной стороны, Марья Тимофеевна — убогая, юродивая, ясновидящая. Более того — в ее обрисовке намечаются даже богородичные мотивы: девица, она постоянно твердит о каком-то своем ребеночке¹. Но тут-то и начинается двусмысленность. Марья Тимофеевна все белится да сурьмится, все вертится перед зеркальцем, и все ее существование — какое-то промежуточное, колеблющееся между аскезой и едва ли не блудливыми мечтаниями.

Если по линии «святого» хромота Марьи Тимофеевны может быть соотнесена с библейским контекстом, то по линии «нечистого» она отчетливо соотносится с контекстом фольклорным, в котором отношение к хромоте заявлено однозначно: хромает нечисть, хромают черти и ведьмы. В романе этот аспект символического значения хромоты подчеркнут в образе хромого учителя — одного из «бесов», приверженца «шигалевщины» (обращения девяти десятых человечества в стадо, которое путем безграничного повиновения придет к состоянию первобытной невинности и первобытного рая, то есть к восполнению той самой утраты, с которой не может смириться байроновский Каин).

Выделив хромоту как мотив, как повторяющийся образ, мы не вправе будем пройти мимо того обстоятельства, что другая центральная героиня «Бесов» — Лизавета Николаевна —

¹ И. П. Смирнов возводит ее черты к образу Марии Египетской. См.: Смирнов И. П. Древнерусские источники «Бесов» Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. Л., 1979. С. 212–220.

в бесчинствующем воображении капитана Лебядкина тоже на мгновение предстает охромевшей:

Краса красот сломала член
И интересней вдвое стала,
И вдвое сделался влюблен
Влюбленный уж немало.

(X, 210)

Вот стишки, посвященные им Лизавете Николаевне и озаглавленные «В случае, если б она сломала ногу». Сочинение этих стишков связано с шутовскими матримониальными планами Лебядкина — планами, которые не могут иметь под собой никакого основания, кроме одного: если Ставрогин — муж Марьи Тимофеевны, то почему бы не быть и другому, столь же несообразному, браку между Лебядкиным, братом Марьи Тимофеевны, и Лизаветой Николаевной, «предметом» Ставрогина? Претензии на такой брак, заявляемые Лебядкиным, — это претензии на то, чтобы еще полнее утвердиться в качестве двойника Ставрогина, двойника его «в низком жанре». Для Лизаветы же Николаевны отводится возможность двойничества с Марьей Тимофеевной — вплоть до присвоения одной героине воображаемой хромоты как отличительного качества другой. Так или иначе, но, попадая в стихи капитана Лебядкина, Лизавета Николаевна оказывается немедленно втянутой в круг бесовства.

Мотив хромоты выходит за пределы романа «Бесы». Мы сталкиваемся с ним — на первый взгляд весьма неожиданно — и в «Братьях Карамазовых», где «отчего-то вспухла нога» у госпожи Хохлаковой, и по случаю этого несчастья чиновник Перхотин слагает стихи, отчасти родственные по своей поэтике творчеству капитана Лебядкина. Весь этот эпизод выделен в особую главку, названную «Большая ножка», — и сразу за нею следует глава «Бесенок», где описан страшный искус, через который проходит Лиза Хохлакова. Из соотнесения двух глав становится ясно, что мамаша хромает как раз тогда, когда дочка борется с бесовским одержанием. Все это очень близко к «Бесам» и по символической нагрузке, и по внешнему оформлению, которое выглядит как

откровенная автоцитата, как отсылка, указывающая на корреспондирующие смыслы.

Самое, однако, удивительное заключается в том, что этот мотив искалеченных ног и нелепых стихов, им посвященных, впервые возникает в связи с именем Байрона. Это происходит в «Дядюшкином сне»: «Лорда Байрона помню. Мы были на дружеской но-ге...» (II, 313). Обыгранная здесь хлестаковская фраза «С Пушкиным на дружеской ноге» получает благодаря общеизвестному факту хромоты Байрона безусловно каламбурный оттенок. И дальше весь эпизод развивается по этой каламбурной линии: «Восхитительно танцевал краковяк на Венском конгрессе.

— Лорд Байрон, дядюшка! помилуйте, дядюшка, что вы?

— Ну да, лорд Байрон. Впрочем, может быть, это был и не лорд Байрон, а кто-нибудь другой. Именно не лорд Байрон, а один поляк! <...> Но только вос-хи-ти-тельно танцевал краковяк и наконец сломал себе ногу. Я еще тогда на этот случай стихи сочинил:

Наш по-ляк
Танцевал краковяк...

А там... а там, вот уж дальше я не припомню...

А как ногу сломал,
Танцевать перестал».

(II, 313–314)

Итак, фантазмагорический мотив сломанной или искалеченной ноги, тут же воспетой в дурацких виршах, генетически связан у Достоевского именно с Байроном, а затем вписывается в контекст бесовщины и одержания, к которым прямо или косвенно оказывается причастной хромоножка. Нарочито автоцитатный характер оформления этого мотива служит указанием на смысловое единство повторяющихся образов.

Из описанного здесь круга наблюдений отчетливо следует, что хромота — этот постоянный эпитет, примененный к Байрону в записной тетради Достоевского, — по своей символической нагрузке оказывается двусмысленным определением,

отсылающим к двум противоположным полюсам: к «священной» хромоте Иакова и к «нечистой» бесовской хромоте.

Вернувшись к роману «Бесы», мы обнаружим, что явление байронического богоборчества получает в нем двойственную оценку и по линии «высокое — низменное». Вспомним заявление Степана Трофимовича Верховенского: «Базаров это <...> смесь Ноздрева с Байроном» (X, 171). Не касаясь сейчас вопроса о Базарове¹, остановимся на этом, казалось, бы, эксцентрическом, но, как далее выясняется, отнюдь не случайном соседстве Байрона и Ноздрева. Они действительно составляют здесь пару, и смысл этой сдвоенности обнаруживается в разговоре Шатова со Ставрогиным:

«— Ваше же подлое выражение, — злобно засмеялся Шатов, усаживаясь опять, — „чтобы сделать соус из зайца, надо зайца, чтобы уверовать в Бога, надо Бога“, это вы в Петербурге, говорят, приговаривали, как Ноздрев, который хотел поймать зайца за задние ноги.

— Нет, тот именно хвалился, что уж поймал его. Кстати, позвольте, однако же, и вас обеспокоить вопросом, тем более, что я, мне кажется, имею на него теперь полное право. Скажите мне: ваш-то заяц пойман ли аль еще бегаёт?

— Не смейте меня спрашивать такими словами, спрашивайте другими, другими! — весь вдруг задрожал Шатов» (X, 200).

Заметим, что в обыгранном здесь гоголевском тексте ни о каких божественных материях нет и помину, он вообще к предмету беседы Шатова со Ставрогиным отношения не имеет:

«Вот на этом поле, — сказал Ноздрев, указывая пальцем на поле, — русаков такая гибель, что земли не видно; я сам своими руками поймал одного за задние ноги.

— Ну, русака ты не поймаешь рукою! — заметил зять.

¹ Об интерпретации Достоевским образа Базарова см.: Фридендер Г. М. К спорам об «Отцах и детях» // Русская литература. 1959. № 2. С. 136–138; Тюнькин К. И. Базаров глазами Достоевского // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 108–119; Никитин А. В. Типологическое строение и содержательные функции персонажей в романе Ф. М. Достоевского «Бесы» // Русская литература 1870–1890 годов. Свердловск, 1981. С. 90–93.

— А вот же поймал, нарочно поймал! — отвечал Ноздрев»¹.

Отсылка к Гоголю нужна лишь затем, чтобы вновь всплыла фигура Ноздрева, недавно поименованного рядом с Байроном, отсылка нужна для того, чтобы показать, что богоборческий мотив может развиваться по ноздревской линии с таким же успехом, как и по линии байронической. Ведь «поймать зайца за задние ноги» — эта ставрогинская метафора означает ни много, ни мало, как «поймать Бога», — чтобы удостовериться в его бытии и в своей связи с ним. Так «поймал» его богоборец Иаков, сказавший: «Не отпущу тебя, пока не благословишь меня». Здесь есть и гротескный каламбур-перевертыш: тот, кто боролся с Иаковым, тоже коснулся его ноги — «и хромал Иаков на бедро свое». Эта «ноздревщина» словесной игры указывает на то, что богоборчество «сверхчеловека» имеет свою тень, свою пару, свою низменную и глумливую версию: богоборчество «недочеловека». Этой-то версии и не в силах перенести Шатов, который, срываясь, требует от Ставрогина, чтобы тот говорил «другими словами». Но слово уже сказано. Рядом с Байроном помещен Ноздрев, заменивший Иакова.

Высокий и низменный, святой и нечистый — таков богоборческий акт в оценке Достоевского. Но почему возникает это двоение смыслов? Ведь признано же канонически праведным единоборство Иакова с Богом, и культурная традиция об этой оценке помнит. (Показательно, что, опираясь на Ветхий Завет, Вячеслав Иванов в связи с Байроном и Д. С. Мережковский в связи с Лермонтовым уверенно говорят о святости богоборчества².)

Сопоставление предшествующих Достоевскому русских версий богоборческого сюжета с их байроническим прообразом, как кажется, демонстрирует культурно-историческую причину происхождения этой двусмысленности.

Обратим внимание на одну удивительную закономерность: байроническая богоборческая линия наиболее беспрепятственно

¹ Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1951. Т. 6. С. 74.

² См.: Иванов Вяч. Байронизм как событие в жизни русского духа // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 295–296; Мережковский Д. С. Лермонтов — поэт сверхчеловечества. СПб., 1909. С. 52.

прививается к русской традиции там, где из отношений человека с Богом устранен посредник. Прежде всего, разумеется, это происходит в творчестве Лермонтова.

Мережковскому принадлежит очень важное наблюдение: говоря о Боге, Лермонтов избегает заговаривать о Христе¹. Вспомним: по слову апостола Павла, «Христос Иисус» — «посредник между Богом и человеками» (1 Тим. 2, 5). Там же, где Лермонтов принимает посредника, богоборческий мотив устраняется совершенно. Один из самых выразительных примеров тому — стихотворение «Я, мать Божия, ныне с молитвою...». Показательно, что Мережковский, видевший возможность двух противоположных (!) исходов лермонтовского богоборчества: богоотступничество или богосыновство, — находил залог последнего в том вечно-женственном начале, к которому апеллировал Лермонтов. О том же, богородичном и Софийном начале (оно по своей природе суть начало посредническое) пишет в связи с Лермонтовым и Вячеслав Иванов, указывая, что именно оно является антитезой лермонтовскому байронизму.

В русской полемике с байронической богоборческой линией значение роли посредника оказывается принципиальным. Ярче всего это видно из сопоставления финала «Манфреда» с финалом «Пира во время чумы», где явно содержатся и ориентация на «Манфреда», и полемика с ним. Оба произведения кончаются попыткой священника вмешаться в судьбу бунтующего против мироздания героя. Но вмешательство аббата в «Манфреде» никак не влияет на предрешенный ход событий — оно скорее лишь демонстрирует бессмысленность его миссии. Казалось бы, пушкинский священник тоже бессилен прервать чудовищное пированье, — но не забудем, что именно он приводит Вальсингама к тому состоянию, когда ему открывается небесное видение. И если последние слова байроновского аббата лишь констатируют факт смерти героя, не внося в сюжет никакой новости, то последние слова священника в «Пире во время чумы» в некотором роде переворачивают сюжет. Слова эти: «Прости, мой сын».

¹ См.: Мережковский Д. С. Лермонтов — поэт сверхчеловечества. С. 81.

В источнике «Пира...» — английском тексте Вильсона — стояло: «Farewell, farewell!». В пушкинском тексте слова эти обретают другой оттенок: посредник, не сумевший в полной мере исполнить свое предназначение, в котором мир так нуждался, обращается к герою с просьбой о прощении, с признанием своей вины. И именно эти слова посредника, эти покаянные его слова повергают того, кто всего лишь несколько мгновений назад воспевал богоборческое бунтарство, — в глубокую задумчивость¹.

Итак, отсутствие посредника (или отрицание значения его миссии) является, как правило, отличительной чертой богоборческого сюжета в его байроническом варианте. Появление же посредника либо устраняет богоборческий мотив, либо в корне трансформирует богоборческий сюжет. Эта закономерность в высшей степени не случайна: она связана с одним чрезвычайно важным фактом истории культуры.

Иудаизм не признает посредников в отношении человека с Богом — они строятся лишь напрямую и непосредственно. Именно в такие отношения и вступил Иаков, боровшийся с Богом. Христианство же, напротив того, отношения с Богом выстраивает на посредничестве. Посредником явился Христос, посредниками являются Церковь, святые, Богородица, священники и т. д. Канонизировав книги, которые составили Ветхий Завет, христианство оставило это кардинальнейшее конфессиональное различие между собою и иудаизмом вне зоны специальной рефлексии и культурной проработки. Это и сказалось на судьбе богоборческого сюжета. На европейской почве он обрел полную меру двусмысленности, ибо возник в той точке, где одна культура, усвоив и приняв в свое лоно другую, допустила элемент эклектизма. Порожденный смешением культур, сюжет богоборчества оправдан религиозным каноном, с одной стороны, и противоречит ему — с другой. Не случайно вследствие этого богоборчество в равной степени может быть истолковано и как безусловное признание Того, с кем идет борьба, и как безусловное Его отрицание, как опровержение сакрального смысла Библии, как атеизм. Эта-то

¹ Подробнее см. наст. изд., с. 232–233.

двойственность и была зафиксирована в повествовательном слове Достоевского.

Но одной лишь фиксацией подобного рода его взаимодействие с байроническим богоборческим сюжетом, разумеется, не ограничивалось. А для того, чтобы полнее определить характер этого взаимодействия, нужно прежде всего ответить себе на вопрос о том, обозначена ли в творчестве Достоевского столь важная, как мы выяснили, роль посредника, и если обозначена — то где и как?

В художественном мире, созданном Достоевским, мы найдем и священников, и святых, и Церковь, и Христа. Но думается, что искать в данном случае нужно не среди персонажей, не среди образов или даже прообразов: посредническая функция была возложена Достоевским не на что иное, как на само повествовательное слово. Именно оно служит в его романах уникальным и мощным посредником между грехом, обыденностью, страстями земной жизни и ее сакральным смыслом. Именно оно обеспечивает принципиальную двуплановость повествования.

Приведем хотя бы один пример. Роман «Братья Карамазовы» всею своей громадой движется к точке суда над Митей. Устами Алеши высказывается чаяние, что то будет Божий суд. Чаение это, казалось бы, не оправдывается ни в малейшей степени: вершители правосудия оказываются фигурами гротескными и приговор выносят несправедливый. Но парадокс заключается в том, что этот же самый несправедливый суд в некоем другом измерении все же воистину является Божиим судом, ибо в признанной им неправде заключена высшая правда: Митя осужден на страстной путь, на то, чтобы под землей, в рудниках «Бога сретить» (XV, 31), он приговорен к шансу на искупление.

Подобная двуплановость повествования имеет совершенно определенную традицию. Самый близкий аналог мы, пожалуй, найдем в творчестве протопопа Аввакума. Слово призвано в его писаниях праведным образом соединять высокий план жизни вечной и низменный, бытовой план ущербной и несовершенной временной жизни (то есть выполнять ту посредническую миссию, которую перестала, по его мнению, праведно выполнять официальная церковь). Подчеркнем: речь идет не о символиче-

ской нагрузке на слово как таковое, но о способности слова соотносить, увязывать, сопрягать два измерения, традиционно различаемые в христианской картине мира¹.

Сакральный смысл человеческой жизни в ее индивидуальных, но также и социальных, и национальных масштабах — вот главное свидетельство, которого добивается от реальности Достоевский и которое он закрепляет в повествовательном слове, воссоединяя в нем эмпирически разрозненные реалии и смыслы.

С этой двуплановой картиной мира, с этими двумя его измерениями, между которыми посредничает повествовательное слово, связан один из принципиальных ответов Достоевского на богоборческий иску.

Вернемся еще раз к «Каину» Байрона. Каин не может смириться с заведомой ущербностью своего бытия: с тем, что жизнь его обречена смерти, — а также с тем, что эта ущербность и обреченность являются наказанием за вину, к которой лично он не причастен. Бунт против Творца, а стало быть, неизбежно — и против мира, им сотворенного, как неприятие незаслуженной, несправедливой и неоправданной ущербности бытия — вот смысл воплощенного в этой мистерии богоборчества. С ним-то и связаны записи Достоевского типа: «Каин — причина: Байрон хромой» и сопутствующие им записи о другом богоборце — Лермонтове: «Направление Лермонтова — причина: урод, кочергу ломал»; «Лермонтов, дурное лицо» (XXIV, 75, 102). Едва ли, указывая на физическую ущербность Байрона и Лермонтова как на причину их богоборческих настроений, Достоевский был склонен объяснить высокий духовный порыв низменным мотивом. Скорее он сгущал краски, заострял проблему, ставил вопрос в самом простом, примитивном его выражении — тем более неотступно требующем простого и однозначного ответа.

Ответ этот содержится уже в самих записях о хромом Байроне и обеспечен работой слова, посредничающего между двумя

¹ Подробно об этом см.: *Герасимова Н. М.* К предыстории реалистической символики: (Символ и метафора в «Житии» протопопа Аввакума) // Вопросы историзма и реализма в русской литературе XIX — начала XX в. Л., 1985. С. 121–135.

измерениями бытия. Превращаясь в постоянный эпитет, хромота перестает обозначать один только эмпирический факт. В ней проступает другое качество, она обнаруживает себя как печать избранности, как напоминание об Иакове. Но этим символическим смыслом Достоевский не соблазняется, не забывает ради него смысла буквального. Сохраняются оба смысла, корректируя и дополняя друг друга. А поскольку тяготеют они к противоположным полюсам бытия, неудивительно, что они противоречат друг другу. И главное в этом противоречии состоит в том, что смысл символический и сакральный с избытком компенсирует, восполняет ущербность, обозначенную буквальным, эмпирическим смыслом.

Разумеется, та же работа слова осуществляется и в художественных произведениях Достоевского, как это видно было уже на примере суда над Митей.

Хочется подчеркнуть, что принцип компенсации ущербности бытия, выдвигаемый Достоевским, не следует путать с идеей воздаяния в загробной жизни. Сакральный смысл высветляет значение именно земной жизни, земной судьбы, земного страдания, которые оказываются вплетенными в священную историю человечества. «...Что вы свяжете на земле, то будет связано на небе; и что разрешите на земле, то будет разрешено на небе» (Мф. 18, 18). Но эта «власть вязать и решить» (так Достоевским перефразированы евангельские слова¹) единственно в слове может быть засвидетельствована.

Если Мережковский и Вячеслав Иванов, говоря о Байроне и Лермонтове, склонны были едва ли не к непосредственному отождествлению ветхозаветной сакральной истории и новоевропейского богоборчества и соответственно стремились сакрализовать жизнь великих поэтов, то Достоевский такого буквального непосредственного наложения двух планов не допускает. Они всегда соотносятся у него не прямо, а опосредованно: через слово, которое, увязывая их, непременно тут же напоминает и об их отстоянии друг от друга, об их противоположности. И только

¹ См. речь адвоката в «Братьях Карамазовых» (XV, 167).

благодаря этому Достоевскому удается сохранить каноническую двуплановую картину мира, ибо всякая попытка отождествления и наложения двух планов, будь то сведение небес на землю или возведение земного в степень небесного, реализует принцип Вавилонской башни и влечет к выпадению из данных религией координат мироздания.

Такова указанная Достоевским и противопоставленная им богоборческому бунтарству возможность восполнения ущербности бытия. Но ответ его Байрону этим не исчерпывается.

Каин Байрона не может смириться не только с обреченностью смерти: он восстает против Бога, ибо тот наказывает его за грех родителей, за грех, не Каином совершенный. Он оказывается жертвой «чужого греха», невинно осужденной на страдание. Каин восстает против Бога, причиняющего страдания невинным. В сущности, Байрон касается здесь вопроса, ключевого как для теологической мысли, так и для сознания, склоняющегося к атеизму. Это вопрос о том, как возможно зло в мире, в котором есть Бог, или иначе, со стороны противоположной: как возможно существование Бога, если в мире есть зло, причиняемое невинным? У Достоевского вопрос этот поднимает Иван Карамазов, указывая в главе «Бунт» на страдание детей, на страдание невинных, безгрешных, которое никак и ничем оправдано быть не может. Как и Байрон, Достоевский задает этот вопрос в самой резкой и крайней форме. Не менее резко, не менее определенно он отвечает на него, и здесь с Байроном в полной мере расходится.

Как тезис, как идеологическая аксиома, ответ сформулирован старцем Зосимой: каждый живущий «за всех и за все виноват» (XIV, 262). Но вовсе не на уровне идеологемы, абстракции оставляет свой ответ Достоевский. Аксиома становится чувством, не вмещаемым рассудком, но властно, императивно направляющим судьбу Мити, готового принять и благословить кару за то, в чем он неповинен, — ибо он уверен: «Все за всех виноваты <...>. За всех и пойду» (XV, 31). И только в силу этого суд над ним — все же Божий суд. А история вины Ивана Федоровича, не убившего, но в убийстве повинного, — это история, опровергающая основания его бунта. Таковы сюжетные ходы,

которыми доказывает Достоевский свой тезис, но сюжетными ходами он не ограничивается.

Давно отмечена одна характерная черта поэтики Достоевского: его герои словно бы отражаются друг в друге, протагонист и антагонист могут выступать двойниками, вокруг центрального персонажа располагаются носители сходных черт, то пародирующие героя, то разоблачающие его качества. Думается, что этот перенос качеств, это обнаружение между людьми системы сообщающихся сосудов непосредственно связаны с уверенностью Достоевского в общей, круговой, родовой вине и ответственности. Потому во всех троих братьях, включая Алешу, многократно подчеркнуто сходство с их отцом, Федором Павловичем. Потому хромает мамаша Хохлакова в то время, как бесовскому искушению подвергается не она, но ее дочь. Потому хромоту — свойство Марьи Тимофеевны — можно приписать Лизавете Николаевне. Как в фокусе, это качество мироустройства сконцентрировано в образе юродивой хромоножки. Задержимся на нем чуть подробнее, чтобы до конца расставить акценты.

В докладе «Гора родила мышь (Лев Мышкин как нравственный оксюморон)» А. М. Панченко сказал, что «Идиот» — это роман о женихах и невестах: там все хотят жениться или выйти замуж¹. «Бесы» в этом смысле — роман о Женихе и невестах. Ставрогин появляется в романе как выгодный жених, и у него множество невест в прямом и переносном смысле. В каком-то отношении в их число попадает и Марья Тимофеевна, ибо, хотя она и венчанная жена Ставрогина, девичество ее не нарушено, и она пребывает в ожидании его как невеста в ожидании жениха. Символический подтекст этой ситуации достаточно прозрачен. Семантика фамилии «Ставрогин» содержит в себе, как известно, значение «креста», а следовательно, и ожидание его как жениха соотносено с евангельским смыслом, а невесты его — с невестами Христовыми. Но Ставрогин — и это главное в романе — не Тот, он не тот Жених. А имеющий приметы Того, но являющийся другим, согласно Новому Завету, соприроден врагу человеческому.

¹ Доклад прочитан на Достоевских чтениях в 1986 г.

И символические невесты Ставрогина, включая сюда и Марию Тимофеевну, — невесты *не того* жениха и неизбежно разделяют с ним не только его судьбу, но и его природу. Отсюда — и отметина богоборчества, к которому сама по себе Мария Тимофеевна как будто бы отношения не имеет, отсюда же — и дурной, нечистый смысл этой отметины.

Подводя итоги, можно сказать, что в ответ на заданный в «Камине» вопрос о безвинном страдании, о невосполнимой ущербности бытия — на вопрос, лежащий в основе богоборческого бунта, — Достоевский говорит о родовой вине как о том основании, на котором долженствует быть принято безвинное страдание (ибо масштаб вины неизмеримо шире масштаба личности), и свидетельствует в своем слове принципиальную двуплановость бытия как залог грандиозного восполнения того, что, будучи взято лишь в одном измерении, кажется непоправимо ущербным.

В этом контексте и подлежат окончательному рассмотрению записи Достоевского о хромом Байроне. В этих записях для себя, в этих фрагментах мысли, ищущей ключевого слова, уже исходно задана многомерная сопряженность смыслов. Здесь содержится и указание на реальный, буквальный факт хромоты поэта, и проходящая сквозь призму «Бесов» отсылка к богоборцу Иакову, и противопоставленность ему, а также противопоставленность русской юродивой хромоножке — словом, то сплетение судеб земных и небесных, в которых участвует Байрон, создавший Камину. И потому запись о «жалкой хромоножке» вовсе не входит в противоречие с программным публичным высказыванием Достоевского о Байроне: «Байронизм хоть был и моментальным, но великим, святым и необходимым явлением в жизни европейского человечества, да чуть ли не в жизни и всего человечества. Байронизм появился в минуту страшной тоски людей, разочарования их и почти отчаяния. После иступленных восторгов новой веры в новые идеалы, провозглашенной в конце прошлого столетия во Франции, в передовой тогда нации европейского человечества наступил исход, столь не похожий на то, чего ожидали, столь обманувший веру людей, что никогда, может быть, не было в истории Западной Европы столь грустной минуты. И не от

одних только внешних (политических) причин пали вновь возведенные на миг кумиры, но и от внутренней несостоятельности их, что ясно увидели все прозорливые сердца и передовые умы. Новый исход еще не обозначился, новый клапан не отворялся, и все задыхалось под странно понизившимся и сузившимся над человечеством прежним его горизонтом. Старые кумиры лежали разбитые. И вот в эту-то минуту и явился великий и могучий гений, страстный поэт. В его звуках зазвучала тогдашняя тоска человечества и мрачное разочарование его в своем назначении и в обманувших его идеалах. Это была новая и неслыханная еще тогда муза мести и печали, проклятия и отчаяния. Дух байронизма вдруг пронесся как бы по всему человечеству, все оно откликнулось ему. Это именно было как бы отворенный клапан, по крайней мере, среди всеобщих и глухих стонов, даже большею частью бессознательных, это именно был могучий крик, в котором соединились и согласились все крики и стоны человечества» (XXVI, 113–114). Сопрягая исторические события XIX столетия со Священной историей, Достоевский почерпнутыми из Ветхого Завета метафорами возвращает богоборчество Байрона в ветхозаветный контекст, в котором на сей раз оно находит законное место — находит благодаря тому, что о нем засвидетельствовано словом, в новозаветном смысле трактующим свою посредническую миссию.

Впервые: Великий романтик: Байрон и мировая литература. М., 1991.

ФОМА ОПИСКИН И ИВАН ГРОЗНЫЙ

(Архетип ухода)

Тынянов блистательно и неопровержимо доказал, что пародийным прототипом Фомы Опискина в «Селе Степанчикове» Достоевского является Николай Васильевич Гоголь — поздний Гоголь с его «Выбранными местами» и письмами, прозрачно узнаваемыми в поучениях Фомы¹.

Между тем сюжетные перипетии, через которые проходит Фома Фомич, мало согласуются с биографией Гоголя — даже если признать, что склонность к духовной тирании над ближними была ему свойственна. Известно, что у Опискина имелся еще и другой, чисто литературный прообраз, и им был мольеровский Тартюф². Сама расстановка фигур в «Селе Степанчикове» во многом следует пьесе Мольера. Однако, в отличие от Тартюфа, Фома совершенно чужд как любовных похождениям, так и материальной корысти. Он, собственно, имеет лишь одну претензию — на власть и одну страсть — к тиранству, страсть, раздражаемую всякой попыткой чем-либо ее ограничить. Чистота этой претензии Фоמוю доказана — отказом от огромной суммы в 15 тысяч рублей серебром. Опискин действительно ищет не материальных благ — он поэт тиранства ради тиранства,

¹ См.: Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь: (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 212–226.

² См., напр.: Алексеев М. П. О драматических опытах Достоевского // Творчество Ф. М. Достоевского. 1821–1881–1921 / Сб. статей и материалов. Одесса, 1921. С. 56–62.

и эта страсть в нем беспримесна¹. На этом поприще всякая посторонняя корысть ему чужда. Нарисованный таким образом, Опискин не совпадает ни с Гоголем, ни с Тартюфом.

Несводимой к этим прототипам является и центральная перипетия Фомы, которую можно назвать перипетией ухода. Уход из Степанчиковова, осуществляемый в заключительной части повести, замыслен Фомой еще в самом ее начале — и замыслен затем, чтобы вернуться с вящей славой, с удесятеренной властью. Как кажется, эта перипетия тоже имеет свой прообраз, на первый взгляд, несколько неожиданный.

Речь идет о том эпизоде русской истории, который предшествовал введению опричнины — эпизоде, подробно описанном Карамзиным в «Истории государства Российского», бывшей, по воспоминаниям А. М. Достоевского, «настолярною книгою» его брата, он перечитывал ее «всегда, когда не было чего-либо новенького»². Кстати, «История государства Российского» упоминается, и, вероятно, не всуе, в «Селе Степанчикове» (III, 69).

В декабре 1564 года вся Москва была повергнута в необычайное смятение: погрузив в сани свое имущество, золото и серебро, кресты и иконы, Иван Грозный вместе с семьей и специально призванными для того людьми покинул столицу, выехав в неизвестном направлении. Лишь месяц спустя была получена царская грамота, в которой сообщалось, что Иоанн оставил государство и поехал, куда Бог укажет ему путь. «Столица пришла в ужас, — пишет Карамзин, — безначалие казалось страшнее тиранства»³. Обратим внимание на характерное словечко «тиран-

¹ Мизинчиков говорит о Фоме: «... сомневаюсь, чтоб у Фомы был какой-нибудь расчет. Это человек непрактический; это тоже в своем роде какой-то поэт» (*Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972. Т. 3. С. 93–94; далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страниц). Эта сторона характера Фомы акцентирована Тыняновым (*Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). С. 216). М. П. Алексеев также подчеркивал, что сходство между «Селом Степанчиковым» и «Тартюфом» связано не столько с характерами героев, сколько с композиционной схемой произведений (*Алексеев М. П.* О драматических опытах Достоевского. С. 56).

² *Достоевский А.* Воспоминания. М., 1999. С. 70.

³ *Карамзин Н. М.* История государства Российского. СПб., 1821. Т. 9. С. 76.

ство» — его использует применительно к Фоме и Достоевский. «Проливая слезы», вся Москва требовала от митрополита, «чтобы он умилостивил Иоанна, никого не жалея и ничего не страшась»¹. К царю было направлено посольство, молившее его вернуться. Царь снизошел на просьбы, но сказал, что вернется на государство лишь при особых условиях². «Условия состояли в том, чтобы Иоанну невозбранно казнить изменников, опалую, смертью, лишением достояния, без всякого стужения, без всяких претительных докуч со стороны духовенства. В сих десяти словах Иоанн изрек гибель многим боярам, которые перед ним стояли: казалось, что никто из них не думал о своей жизни; хотели единственно возвратить царя царству — и все со словами благодарности славил Иоаннову милость»³. Царь вернулся в столицу — и на другой день по возвращении учредил опричнину. Начался террор, уже ничем более не ограничиваемый.

Самое удивительное во всей этой акции заключалось в том, что затеяна она была Иоанном, чтобы сломить боярскую оппозицию и проведена так, что бояре сами молили царя применить над ними безграничную власть.

Сходных целей и сходными средствами добивается Фома Опискин. «Всей жизни моей, всей крови моей не достанет, чтобы удовлетворить твою обиду», — со слезами на глазах говорит ему только что оскорбленный им полковник Ростанев, — «...если когда-нибудь тебе понадобится моя голова, моя жизнь, <...> то повелевай» (III, 152). «Пусть царь казнит своих лиходеёв», — восклицают у Карамзина покинутые Иваном московские бояре, сановники, приказные люди, — «в животе и в смерти воля его <...>. Мы все с своими головами едем <...> бить челом государю и плакаться»⁴.

Многословие Фомы, неиссякаемость поучений и попреков, обращенных к собственным жертвам, тоже имеет характероло-

¹ Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 9. С. 76.

² Ср. слова Ростанева в «Селе Степанчикове»: «...меня простили, совсем простили, с разными условиями, конечно» (III, 106).

³ Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 9. С. 78–79.

⁴ Там же. С. 76. Ср. то же слезное моление, обращенное к Фоме: «...его упрашивали, его оплакивали...» (III, 153).

гическую параллель в обрисовке Карамзиным Иоанна. На мольбы вернуться, пишет Карамзин, «царь отвечал с своим обыкновенным многоречием: повторил все известные упреки боярам в их своевольстве, нерадении, строптивости»¹.

Объявляя свой уход, Фома обещает прислать «наставление письменное, в особой тетрадке» (III, 138) — Иван Грозный через месяц по отъезде посылает митрополиту грамоту, полную упреков и наставлений.

Гневаясь на бояр, духовенство и приказных, Иоанн особой грамотой сообщает, что опала и гнев его не простираются на народ, которому он объявляет свою милость. Фома, уходя, прерывает поток инвектив, адресованных полковнику, чтобы с ласковым словом обратиться к Гавриле и Фалалею.

Царскому скарбу, уложенному на сани при отъезде, соответствует положенный на телегу узелок Фомы. Стихийное бедствие сопровождает оба отъезда. Грозный покидает Москву в декабре — но начинается необыкновенная оттепель, реки вскрываются, идут проливные дожди. Отбытие Фомы происходит под грозные раскаты, которые потрясают все здание, а «вслед за громом полился такой страшный ливень, что, казалось, целое озеро опрокинулось вдруг над Степанчиковым» (III, 142).

Вернувшись, Грозный до конца жизни получает неограниченные полномочия, которых прежде у него не было. По возвращении Фомы становится ясно, что он «воцарился в этом доме навеки и что торжеству его теперь уже не будет конца» (III, 158).

Приведя множество сходных подробностей, не будем настаивать на том, что в поисках деталей Достоевский обращался к рассказу Карамзина. Быть может, сходство мелких штрихов возникло случайно. Неслучайным кажется другое: в уходе Грозного из Москвы, в отречении им от царства, предпринятом перед учреждением опричнины и, можно думать, ради учреждения опричнины, Достоевский усмотрел некую архетипическую ситуацию, которую и использовал в «Селе Степанчикове», сведя историческое событие до масштабов семейной истории.

¹ Карамзин Н. М. История государства Российского. Т. 9. С. 78.

Уместно ли тут говорить об архетипе — или же речь должна идти только об историческом прототипе и его пародийном отражении в персонаже?

Перипетия ухода сильно занимала Достоевского: много лет спустя он вернулся к ней в «Бесах», где чрезвычайно значим в финале уход Верховенского-старшего, тоже, кстати, осуществленный в дождь и под отсветы пожара, в которых можно усмотреть некоторый эквивалент грозы, бушующей над Степанчиковым по отбытии Фомы. Самое удивительное в истории Верховенского то, что она оказалась пародийным предвосхищением ухода Льва Толстого, и детали обоих уходов, обстоятельства которых ни в коей мере не могли быть ориентированы друг на друга, сходятся поразительно¹.

Важнее другое: самый факт подобного сходства, по-видимому, указывает, что во всех случаях мы имеем дело с ситуацией архетипической. Фома Фомич, как и царь Иоанн, осуществляет свою затею ради получения безграничной власти. Ни к Верховенскому-старшему, ни к Толстому эта цель отношения не имеет. И тем не менее сама перипетия ухода имеет во всех четырех случаях некоторое общее основание. Чтобы выявить его, обратимся еще раз к уходу Ивана Грозного.

Итак, он выехал из Москвы, бессильный совладать с боярской оппозицией, а вернулся в нее всевластным правителем. Речь шла не более и не менее как о перемене статуса: безвластный царь становился царем всевластным. Характер отношений его с подданными, вручавшими ему в результате предпринятой акции право на террор, в корне менялся. Иными словами, менялось его положение в социуме, хотя дело и не касалось в данном случае перемены титула (которая сама по себе могла составить вполне определенный внутренний опыт Ивана IV).

Ради искомой перемены статуса царь совершенно сознательно прошел через ряд процедур, содержательно очень близких к тому, что происходит в лиминальной фазе переходных обрядов. Прежде всего мы имеем в виду отказ от самоидентичности:

¹ Подробности см. в наст. изд., с. 450—451.

он перестал быть царем (то есть самим собою), объявив о своем отречении и покинув Москву как тот локус, пребывание в котором было связано с его самотождественностью. При этом переезд из Москвы в Александровскую слободу не был оформлен как простое перемещение из одного места в другое. Расстояние в несколько дней пути было преодолено почти за месяц, и причиной тому — не только оттепель и связанное с ней бездорожье, задержавшее царский поезд в Коломенском. С самого начала царь двинулся в направлении, противоположном Александровской слободе¹, так что цель его оставалась неясной: он уезжал из своей столицы «неведомо куда». Именно это и зафиксировано летописью, которая сообщает, что великий и необычайный государев подъем и «путное его шествие не ведомо куды бяше»². Царь уходил неведомо куда, оставляя вместе с царством и всякую определенность своего дальнейшего пути, отказываясь от качественной определенности как в настоящем, так и в будущем, шел «куда глаза глядят», а там — «что Бог пошлет». В грамоте об отречении от престола Грозный писал, что «поехал, где вселится, идеже его, государя, Бог наставит»³. В черновике нового духовного завещания царя, по-видимому, составленного около того же времени⁴, говорилось: изгнанный боярами «от своего достоинства <...> скитаюся по странам, а може Бог когда не оставит»⁵.

Точно так же, «куда глаза глядят» (III, 136), решил идти и Фома. Такая же неопределенность предстоящего пути возникает при уходе Верховенского и Льва Толстого⁶.

Эта неопределенность имеет принципиальный характер. Уход — если это уход ради перемены статуса (а во всех четырех случаях он таков) — сопровождается полной утратой прежнего положения, равной утрате самотождественности, а потому

¹ Подчеркнуто Р. Г. Скрынниковым в кн. «Начало опричнины» (Л., 1966. С. 233).

² Полное собрание русских летописей. СПб., 1906. Т. 13. С. 392.

³ Там же.

⁴ См.: Скрынников Р. Г. Начало опричнины. С. 234–237.

⁵ Духовные и договорные грамоты великих и удельных князей XIV–XVI вв. М.; Л., 1950. С. 427.

⁶ См. наст. изд., с. 450–451.

и следующая затем фаза пути должна быть лишена всякой заведомой определенности. Подлинная перемена статуса невозможна как бессобытийный и бесконфликтный переход от одной определенности к другой. Она требует жертвы определенностью, и прежде всего — определенностью, самоидентичностью собственной личности. Судя по всему, Иван Грозный все это хорошо понимал. Склонный к спектаклям всякого рода, в 1564 году он, по-видимому, вовсе не разыгрывал представления и, оставляя царство, готов был к «полной гибели всерьез», хотя и надеялся на победу. Доказательство тому — произошедшая за время отъезда разительная перемена во внешности Иоанна, указывающая на пережитое потрясение. Карамзин приводит свидетельство Таубе и Крузе. Они сообщают, что по возвращении в Москву царь так изменился, что многие не могли узнать его, все волосы на голове и из бороды вылезли. Это мера подлинного переживания, скрывавшегося за продуманно оформленными действиями.

Уход Верховенского и уход Льва Толстого, повторим, с внешней целью Иоанна ничего общего не имели. Ни о политике, ни о власти тут речь не шла. Общим было стремление к перемене статуса и готовность жертвовать ради этого всем. Верховенский и Толстой совершают уход ради рождения к новой жизни, отрываются от себя, то есть от собственной самоидентичности, вступают в зону неопределенности, подобную лиминальной зоне, — и встречают здесь отнюдь не символическую смерть, так и не выбравшись, в отличие от Иоанна, на другой берег.

Уход Фомы, сходствуя с уходом Иоанна по целям, не имеет этой меры серьезности. Фома не столько воплощает архетип, сколько искажает его. Прежде всего потому, что актерствует. Намереваясь совершить торжественно обставленный уход, он умудряется так хватить через край в своем наигранном пафосе, что оказывается позорно изгнанным — и тем не менее по возвращении вполне добивается поставленной цели. К искаженным архетипам Достоевский обращался неоднократно — достаточно вспомнить Ставрогина, этого несостоятельного Ивана-царевича.

Тынянов обратил внимание на то, что горбатый нос, которым Достоевский наградил Фому Фомича, имеет нарочитое

сходство с профилем Гоголя¹. Но как сквозь «Выбранные места» просвечивает созданный в XVI веке «Домострой», так за силуэтами Гоголя и Опискина видится еще один орлиный профиль — царя Ивана Васильевича, принадлежащего истории того же XVI столетия.

И все-таки: Фома Опискин и Иван Грозный — не слишком ли странное сближение? По-видимому, не более странное, чем между графом Нулиным и Тарквинием. И, кстати, вовсе не исключено, что именно пушкинская заметка о «Графе Нулине», в 1855 году опубликованная П. В. Анненковым², — заметка, обнаружение которой впервые вскрыло тайное задание Пушкина «пародировать историю и Шекспира» в поэме, посвященной ничтожному происшествию из провинциального быта, — стимулировала во многом сходный замысел Достоевского. Две первые повести, написанные им после каторги: «Село Степанчиково» и «Дядюшкин сон» — восходят к первоначально единому замыслу «комического романа», который занимал Достоевского в 1855–1856 годах³. Известно, что в герое «Дядюшкиного сна» варьированы черты графа Нулина⁴. Вполне вероятно, что на более глубинном уровне с пушкинской поэмой связан и замысел «Села Степанчикова».

Существенно, что фигура Ивана Грозного служила Достоевскому прототипическим основанием не только при создании Фомы Опискина. Она составляет один из внутренних планов образа Свидригайлова, что зафиксировано в рабочей тетради с подготовительными материалами к «Преступлению и наказанию»: «Страстные и бурные порывы, клочкотание вверх и вниз; тяжело носить самого себя (натура сильная, неуправляемые, до ощущения сладострастия, порывы лжи (Иван Грозный))» (VII, 156).

При создании «Села Степанчикова» Достоевского, по-видимому, чрезвычайно интересовала природа духовной власти под-

¹ См.: *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь: (К теории пародии). С. 217.

² См.: *Анненков П. В.* Материалы для биографии А. С. Пушкина // Пушкин. Соч. СПб., 1855. Т. 1. С. 167.

³ См.: *Перлина Н. М.* Примечания (II, 510).

⁴ См.: *Альтман М. С.* Этюды по Достоевскому. <...>. 4. Двойники «дядюшки» // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1963. Т. 22. Вып. 6. С. 494–495.

лого над благородным, который сам же своему тирану эту власть и вручает. И, исследуя механизм власти, парадокс власти, Достоевский спроецировал на домашнего деспота ситуацию, связанную с величайшим тираном русской истории. Небезразлично, вероятно, и то, что тиран этот в начале жизненного пути прошел через страшные унижения. То же обстоятельство в биографии Фомы подчеркивается в «Селе Степанчикове»: «...представьте же себе, что может сделаться из Фомы, во всю жизнь угнетенного и забитого <...>, из Фомы, втайне сластолюбивого и самолюбивого, <...> из Фомы — в душе деспота, несмотря на все предыдущее ничтожество и бессилие, <...> из этого Фомы, вдруг попавшего в честь и славу <...>?» (III, 13).

Впрочем, и другие власть предрежащие тенью проходят по страницам повести о Фоме. Сам он, подвыпив, пытается сравнить себя с Цезарем и Александром Македонским¹, а сочинивший его автор заставляет его насаждать европейское просвещение, насильственно обучая французскому языку катастрофически не готовых к тому Гаврилу и Фалалея — и тем самым наводит читателя на мысль о трагестивированной фигуре Петра Великого. Кроме того, читателю сообщается, что полковник Ростанев, «по приказанию Фомы, принужден был сбрить свои прекрасные, темно-русые бакенбарды» (III, 15) — это тоже ассоциируется с императором-брадоборцем, однако параллель проведена уже не только к петровскому, но также и к николаевскому царствованию, к изданному в 1837 году указу Николая I, запретившему чиновникам гражданского ведомства носить усы и бакенбарды².

¹ С Иваном Грозным Фома открытым текстом себя не сравнивает, но мужикам, между прочим, внушает, что «жалованье свое государственное <...> на погорелых жителей Казани пожертвовал» (III, 16). И если величайшая слава Грозного связана с завоеванием Казани, то и Фома в глазах мужиков тоже оказывается благодетелем отечества именно в связи с Казанью: «Так то ты Казань-то обстроил, батюшка?» (Там же). Позднее критики, писавшие о «Селе Степанчикове», сопоставляли Фому с сильными мира сего, явившимися на исторической арене десятилетия спустя после появления повести (см. об этом: *Архипова А. В. Из сценической истории «Села Степанчикова» // Достоевский и его время. Л., 1971. С. 317*).

² См.: *Архипова А. В. Примечания* (III, 508).

Разумеется, все эти исторические проекции пародийны. Но исчерпываются ли они понятием пародии? Существуют разные представления о том, что составляет у Достоевского второй, не-явный план повествования. Тынянов дал пример описания его как литературной и идеологической реальности, которая становится предметом пародии. Вячеслав Иванов интерпретировал этот не-явный план как пра-миф, как архетипическую основу злободневных сюжетов¹. Существует и третья точка зрения, высказанная Н. Я. Берковским в заметках, которые остались лежать в его архиве. В 1969 году он записывал: «У Вяч. Иванова взят миф космический. А весь Достоевский лежал не столько в космосе, сколько в истории, и в особенности — в истории национальной. Миф из глубин времени, интерпретирующих для нас воочию происходящее». «Достоевский — это скрытость мифа, визуально он отсутствует, он подразумевается, ходит тенью и тенями». «Исторические прототипы, прототипы-мифы, стоящие у колыбели людей, делающих современность — они присутствуют в картине, но они, как выражается сам Достоевский, в ней стушеваны». Нам предъявлена «маска жизни только часа сего — между тем как охвачены здесь большие протяжения времени». «Шевелящаяся Древняя Русь, принявшая образы современной цивилизации — это *тайное* открытие Достоевского». «Современники писаны аль фреско на стенах незримого собора».

Итак, вот три точки зрения на то, что составляет подводное течение сюжетов Достоевского. Одна из них указывает на реальность литературную, другая — на реальность мифологически-архетипическую, третья — на реальность историческую. Вполне очевидно, что эти точки зрения не альтернативны, но взаимодополнительны.

В статье «Миф—имя—культура» Ю. М. Лотман и Б. А. Успенский писали о различиях мифологического и немифологического сознания. Одно из различий заключается в следующем. Немифологическое сознание выделяет дифференциальные признаки, которые характеризуют то целое, к которому они относятся.

¹ См.: Иванов Вяч. Достоевский: Трагедия—миф—мистика // Иванов Вяч. Собр. соч. Брюссель, 1987. Т. 4. С. 483—588.

Мифологическое сознание выделяет не признаки, а части, которые не характеризуют целое, а отождествляются с ним¹.

Чем же являются черты Гоголя или Ивана Грозного, сообщенные Достоевским Фоме Опискину: признаками, которые характеризуют его как художественную фигуру, или частями, этой фигуре тождественными?

Фома настолько несомасштабен ни Гоголю, ни Грозному, что перенесение на него их черт как дифференцирующих признаков создает только пародийный эффект, замечательно описанный Тыняновым. Но представим себе, что черты Гоголя и Ивана Грозного присваиваются Фоме как части, тождественные, по законам мифологического сознания, некоему целому. Таким целым будет, по-видимому, русская история. Фома тоже является частью этой истории, взятой в словесной ее ипостаси. Недаром Достоевский считал его очень удавшимся ему русским типом. Механизм отождествления частей и целого, действующий в мифологическом мире, связывает Фому и Гоголя, Фому и Ивана Грозного уже не пародийной, а серьезной сущностной связью.

Иван Грозный, Гоголь, Петр I живут в Фоме, потому что все они — части мифологизированной национальной истории, связанные разными степенями тождества. Великие мира сего — создатели и носители того же исторического субстрата, который воплощается в людях масштаба Фомы. Отсюда — столь важный для идеологии Достоевского тезис: всяк «за всех и за все виноват» (XIV, 262).

Значит ли это, что интерпретация Фомы как фигуры пародийной неверна? В той же статье Лотмана и Успенского специально подчеркнута гетерогенность человеческого сознания, способного одновременно создавать и мифологическую, и условно-логическую картину мира. В «Селе Степанчикове» эти картины существуют на разных уровнях текста, и на одном из них Фома предстает фигурой пародийной, на другом — мифологизированной.

Впервые: Pro memoria: Сб. статей памяти академика Г. М. Фридендера. СПб., 2003.

¹ Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф—имя—культура // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 1. С. 299—300.

МИМИКРИЯ РЕЧИ

(«Евгений Онегин» Пушкина и «Ада» Набокова)

Восхищавшая Набокова способность бабочки уподобляться окружающей среде очевидным образом родственна миметической природе искусства и, в частности — миметической природе художественной речи. Человеческая речь призвана быть двойником реальности. Слово, называя фрагмент мира, претендует на тождество с ним — иначе речи не выполнить свою коммуникативную функцию. Но уподоблению постоянно сопутствует расподобление. Речь и мир сотканы из разных субстратов. Казалось бы, указание на их разность является чистейшим трюизмом, а между тем эта разность постоянно забывается не только по ходу бытовой речи — есть типы культур, которые забывают о ней.

Рефлексия по поводу этих качеств художественной речи сопровождает все творчество Набокова так же, как его естественно-научные интересы постоянно сопровождают его интерес к искусству. В «Аде» такая рефлексия наиболее интенсивна, а постоянные отсылки к пушкинскому роману в стихах связаны именно с предметом этой рефлексии. Подобно тому как старый Ван на исходе своей вековой жизни глядится в незабвенную, исчезающую пору детства — в ту пору, когда, собственно, и сложился весь последующий сюжет, — подобно этому набоковский поздний роман постоянно глядится в зеркало «Евгения Онегина» — в то зеркало, в рамках которого, собственно, и сложилась вся последующая традиция русского романа.

Отсылки к «Евгению Онегину» в «Аде» множество. Они замаскированы насмешливо и небрежно, в большинстве случаев их обнаружение не требует филологической работы — они поданы так, что сами бросаются в глаза. Существенно, однако, что дело не ограничивается множественными пародийными отсылками, явными и скрытыми цитациями, прямым и инверсированным повторением сюжетных ходов. Главное заключается в том, что между «Евгением Онегиным» и «Адой» происходит глубинное взаимодействие на уровне поэтики. На этом уровне «Ада» уподобляется «Онегину» сразу по многим направлениям. Как роман в стихах включает в свой текст прозу, так «Ада» включает в себя стихи. Подобно «Онегину», набоковский роман имеет авторские примечания, одновременно навещающие на неявный смысл и уводящие от него. Оба произведения построены как романы возможностей¹, фабула в них пунктирна, а сюжет не движется по одной траектории, он допускает сразу несколько своих собственных версий и вариантов.

«Онегин» — не единственный русский роман, отразившийся в тексте «Ады». Набоков апеллирует и к Льву Толстому, и к Достоевскому — «Ада» обращена к русской романной традиции в целом, но «Евгений Онегин» занимает в этом ряду совершенно особое место. Принявший гротескные очертания в стилистическом контексте «Ады», «Онегин» в то же время выступает в нем как архетипическое основание романного повествования. Набоков выделяет его на фоне последующей традиции, и основанием такого выделения служит характер отношения текста — к миру.

В рамках той литературы, которую мы называем классической, «Евгений Онегин» — действительно первый русский роман, сразу отодвинувший в зону литературной архаики нраво-описательные, авантюрные, сатирические и прочие образцы жанра. Хотя Пушкин называл «Капитанскую дочку» романом, мы не случайно скорее склонны воспринимать ее как повесть: из «Онегина», а не из нее выводится дальнейшая традиция русского

¹ См.: Бочаров С. Г. О возможном сюжете: «Евгений Онегин» // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 17–77.

романа. Онегин, а не Петруша Гринев задал классический романский тип постбайронического героя, наделенного демоническим прошлым — не по линии его внутрисюжетной биографии, но по линии его литературной генеалогии. Этот тип героя, предопределяющий и характер сюжета, модифицируясь, пройдет через всю классическую традицию русского романа, вплоть до «Ады», где отца героя зовут Демоном — не случайно этим именем маркировано *родительское* поколение.

Интеграция романа в стихи в основание позднего прозаического романа Набокова обращает русскую романную традицию к ее исходной точке, к ее родовому началу — к тому началу, которое обладает некоторыми ключевыми чертами, традицией утраченными. И прежде всего это относится к миметической природе речи. Чтобы оценить значение «Евгения Онегина» для поэтики «Ады», необходимо предпринять краткий исторический экскурс.

Вспомним хрестоматийно известную фразу Пушкина: «Не роман, но роман в стихах — дьявольская разница!»¹. Эта разница едва ли не в первую очередь связана с принципиальным отличием поэтической речи от прозаической. Поэтическая культура первой четверти XIX века — та поэтическая культура, из которой вырастает «Евгений Онегин» — это культура условности. Она не призвана выражать, отражать, отображать реальность, она не подражает реальности, не мимикрирует под нее — она призвана воплощать свой особый поэтический мир, который соотносится с жизненной эмпирией через систему опосредований — и никогда непосредственно. Поэтическая речь — это язык внутри языка, это суверенный мир со своей системой значений, действительной только в рамках этого мира. Так, поэтическая лень не равна лени эмпирической и т. д. Золотой век русской поэзии — это время, когда поэтическая и прозаическая речь находятся в отношениях, которые полуметафорически, полутерминологически можно определить как отношения диглоссии. Б. А. Успенский характеризует диглоссию как «такой способ

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 13. С. 73.

сосуществования двух языковых систем в рамках одного языкового коллектива, когда функции этих двух систем находятся в дополнительном распределении»¹, то есть когда они не эквивалентны друг другу и не подлежат взаимному переводу. Так, в Московской Руси церковнославянский и русский язык находятся в отношениях диглоссии: церковнославянский обладает сакральным статусом, который утрачивается при переводе на русский. Система значений церковнославянского языка не может транслироваться за его пределы.

Точно так же поэтическая речь золотого века не подлежит переводу на язык прозы. Примечательно, что мотивы и мотивные комплексы, эти носители поэтической семантики, устойчивые для поэзии золотого века и варьируемые в разных стихах Пушкина, не переходят в его художественную прозу. Исключения есть, но они чрезвычайно редки. «Евгений Онегин» не подлежит пересказу — по той простой причине, что он в принципе не изымаем из поэтической речи. Соотношение стиха и прозы в «Онегине» лишь подчеркивает это его качество: стихи и проза говорят о разном. Бесконечно раздражающая Набокова оперная и театральная версия «Онегина», над которой он не устает издеваться в «Аде», незаконна именно потому, что это «Онегин», изъятый из поэтической речи.

Между тем эпоха, сменившая золотой век, перестала чувствовать незаконность подобной процедуры. «Онегина» с воодушевлением пересказывали и Белинский, и Достоевский, не замечая, что подменяют субстрат пушкинского произведения. Причина заключалась не в эстетической глухоте, а в радикальной смене языковой ситуации. Поэтическая речь разомкнула свои границы, в том числе и семантические. Уже у Лермонтова система мотивов становится общей для поэзии, прозы и драматургии. Пожалуй, можно сказать, что Лермонтов и был тем поэтом, который осуществил шаг в прозу. «Героя нашего времени» можно рассматривать как перевод «Евгения Онегина» на язык прозы.

¹ Успенский Б. А. Языковая ситуация и языковое сознание в Московской Руси: Восприятие церковнославянского и русского языка // Успенский Б. А. Избр. труды. М., 1994. Т. 2. С. 26.

Во всяком случае после Лермонтова поэзия и проза перестали находиться в отношениях диглоссии. Любопытно, что незадолго до этого Библию начинают активно переводить на русский язык, упраздняя тем самым особый статус церковнославянского. Языковое поле становится общим, единым, нивелированным. Художественная проза, поэзия и бытовая речь, конечно, разнятся между собой — но это уже не та разница, которая формирует отношения диглоссии. Именно с этого момента мир и речь, к какому бы роду словесной деятельности она ни принадлежала, вступают в отношения взаимоотражения и взаимоподражания. Конечно, и здесь встречались исключения, но ведущая тенденция была такова.

Русский классический послеонегинский роман всегда создает иллюзию достоверности. Великая тайна русской литературы XIX века с тем и связана, что литература располагается в той же плоскости, что и жизнь, и даже претендует на еще большую степень действительности, чем сама действительность — и эта претензия удовлетворяется. Мимикрия речи, уподобляющейся миру, представлена в этой традиции в максимальной полноте. Романная речь не хочет более быть особой субстанцией, она хочет слиться с миром, выдать себя за него, а его — за себя. Когда мы постигаем символическое значение романских сюжетов, например, такое, которое Вячеслав Иванов эксплицировал в романах Достоевского, то мы воспринимаем его не как смысл художественной речи, а как сокровенный смысл самой жизни. Погружаясь в чтение русского классического романа, мы погружаемся в жизнь, столь же реальную, как сама реальность. Наташа Ростова, Рудин, Рогожин — все это живые люди, мы знаем их, как окружающих нас, а иногда даже лучше. Но если мы с подобной привычкой восприятия так же отнесемся к Онегину или Татьяне, мы вынуждены будем нарушить авторскую волю, которая постоянно разрушает сложившееся было правдоподобие образа, превращает Татьяну в Музу, Онегина — в автора, читательницу романа — в его персонаж¹ и т. д.

¹ См. об этом: Чумаков Ю. Н. Пространство «Евгения Онегина» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб, 1999. С. 179; Чумаков Ю. Н. Татьяна, княгиня N, Муза: (Из прочтений восьмой главы «Евгения Онегина») // Там же. С. 218–230.

У героев Пушкина нет автономной от воплотившего их слова жизни, их контур не завершен, они — фрагменты поэтической речи и лишь в ее пределах обладают полнотой существования. Погружение в онегинский мир требует вхождения в поэтическую речь.

Казалось бы, серебряный век восстанавливает языковую ситуацию золотого века. В поэзии символистов заново вырабатывается комплекс значений, не транслируемых в общее поле языка. Однако пафос символистов направлен именно на то, чтобы распространить поэтические смыслы за пределы поэтической речи — и в прозу, и в жизнь. Возможно, именно эта ситуация смоделирована в «Защите Лужина»: Лужин, носитель шахматного, то есть особого (в семиотическом смысле) языка, экстраполирует его значения далеко за его пределы, в собственную жизнь — и погибает вследствие этой ошибки, опять-таки семиотической по своей природе.

Подчеркнем всего на одном примере разность отношений, выстраиваемых между речью и миром золотым и серебряным веком. Почти обязательным мотивом дружеского послания 1810-х годов является мотив пира-симпозиция, культурный топос, восходящий к древнейшим временам. Он имеет свое соответствие в рамках литературного быта: это дружеские пирушки поэтов. Но быт и поэзия соотносятся здесь лишь косвенно, дистанцированно. Бытовое и поэтическое принадлежат к разным зонам действительности, которые разграничены и не вступают в отношения взаимного подражания¹. Граница между ними будет снята в начале XX века, когда пиры-симпозиции будут затеяны на башне Вячеслава Иванова². Здесь пир как жанр и пир как жизнь, уподобляясь друг другу, сольются в общей зоне.

Именно эту общность разрушает Набоков. Обладая несомненным даром создавать иллюзию правдоподобия, он постоянно и намеренно разрушает ее, разграничивая речь и мир. Эту

¹ Подробнее см. об этом наст. изд., с. 309.

² См. об этом: Шишкин А. Симпозион на петербургской Башне в 1905–1906 гг. // Канун: Альм. Вып. 3: Русские пиры. СПб., 1998. С. 273–352.

особенность Набокова уже ранняя критика подчас трактовала как согласие на чистейшую условность, на игру ради игры, порывающей связи с миром¹. Между тем в подобном отношении Набокова к речи была не только высокая мировоззренческая серьезность, но и попытка восстановить те черты поэтики золотого века, которые были утрачены, стерты последующей традицией. По прошествии более чем вековой истории русского романа Набоков создает «Аду», возвращаясь именно к тем особенностям «Онегина», которые не были унаследованы прозаическим романом. Прежде всего — к тому феномену, который обозначен здесь как диглоссия, предполагающая принципиальную выделенность особого типа речи, не эквивалентного никакому другому.

Весь послепушкинский XIX век занимался устроением единого смыслового континуума, в рамках которого речь и мир находились в отношениях взаимного подобия и взаимоотражения, мимикрии. В начале XX века вектор как будто сменился, но инерция предшествующих десятилетий продолжала действовать. Спротивление Набокова этой инерции выражается в том, что он разрывает единство смыслового континуума, заново выделяя романную речь на фоне общего языка и на фоне мира. Не случайно «Ада» — это русский роман за пределами русского языка. Далеко не первый англоязычный роман Набокова, но зато подчеркнуто *русский* англоязычный его роман. С русскими героями и с постоянной апелляцией к русской романной традиции. С постоянными вторжениями русской речи в речь английскую. (Вопрос о французской речи оставляем сейчас в стороне.) Эти русские слова находятся с помещенным рядом с ними в скобках переводом их на английский язык в отношениях той самой взаимодополнительности, неэквивалентности, которые и характеризуют ситуацию диглоссии. Такие отношения подобны отношениям стиха и прозы, опять же восходящим к роману в стихах. Русские слова служат постоянными сигналами разрывов повествовательной речи, не дают ей даже внутри романа пре-

¹ См., напр.: Адамович Г. Владимир Набоков (Из книги «Одиночество и свобода») // В. В. Набоков: Pro et contra. СПб, 1997. С. 255–266.

вернуться в единое поле. В «Аде» множество способов разрыва сплошного континуума. Так, русские герои помещены в нерусскую страну, которая в то же время является родной средой их обитания — но и она не едина, ибо в ней обнаруживаются фрагменты русского мира.

Наиболее существенно то, что традиция романа в стихах обновляется в рамках прозаического повествования. Той бездны, которая разделяла поэзию и прозу для Пушкина, для Набокова уже не существует. В его собственных стихах и прозе повторяется общий мотивный комплекс. Линию водораздела Набоков проводит иначе. Он пытается придать художественной речи, и прозаической и стихотворной, тот статус, каким некогда обладала речь поэтическая. Создать ее особую конвенциональность. Повышенная условность, реминисцентность, цитатность Набокова служат одной общей цели: заново выделить художественную речь из реальности, создать внутри нее свою систему конвенций, подобную той, которая существовала в рамках поэтического языка золотого века, когда мотив наращивал свои значения через многократные вариации, переходя от поэта к поэту и утрачивал их за пределами поэзии.

Повышенная реминисцентность характеризует, разумеется, не только прозу Набокова. Достаточно вспомнить хотя бы «Петербург» Андрея Белого. Но при всей своей революционной новизне «Петербург» продолжает общую тенденцию русской романной традиции: отразить мир, хотя бы и самыми необычными средствами поэтики. Набоков же неустанно подчеркивает разность речи и мира.

«Ада» оказывается последним русским романом, глядящимся в зеркало первого русского романа, «Онегина». Последним, конечно, не в эмпирическом смысле, означающем, что после «Ады» романы писаться не будут. «Онегин» и «Ада» смыкаются как начало и конец традиции, как рамка, окольцовывающая русский романский текст.

Между прочим, точно так же при посредстве «Онегина» замыкается кольцо между «Адой» и «Машенькой», эпиграф к которой взят из «Онегина»: «Вспомня прежних лет романы, / Вспомня

прежнюю любовь...». «Машенька» и «Ада» в контексте собственного набоковского романного творчества тоже оказываются отраженными друг в друге первым и последним романом, хотя Набоков вовсе не собирался отложить перо, написав «Аду».

Располагаясь на границах романной традиции, «Онегин» и «Ада» с их подчеркнутой, повышенной степенью условности, несоотнесенности с эмпирией, отграничивают русский романский текст одновременно от мира и от общеконвенционального языкового поля.

И последнее замечание — о парадоксальности мимикрии. Когда речь, разрушая созданную было иллюзию достоверности, разоблачает себя как речь, такое обнажение приема можно трактовать как соскальзывание в чисто игровую плоскость, как разрыв серьезных отношений с миром. Но это же самое можно трактовать и прямо противоположным образом: как еще один шаг в сторону достоверности. Ведь речь между прочим, это, и правда, — только речь.

Впервые: А. С. Пушкин и В. В. Набоков: Сборник докладов Международной конференции 15–18 апреля 1999 г. СПб., 1999.

ИНОБЫТИЕ РЕЧИ

«СДЕЛАЕМ СЕБЕ ИМЯ»

(Миф числа у Михаила Погодина
и Велимира Хлебникова)

«В Истории идет Геометрическая прогрессия. Найдя среднее пропорциональное число, можно предвидеть и будущее, как теперь прорекается прошедшее. Вот пример подобной пропорции: Если Крестовый поход *так* относится к реформации, то *как* реформация относится к Z и проч.? $K. П. : P. = P. : Z$. Таким образом можно отыскивать и первый, и четвертый члены».

«Пусть время есть некоторый ряд точек $a, b, c, d... m. <...>$...дальние точки могут быть более тождественны, чем две соседние, и $<...>$ точки m и n тогда подобны, если $m-n$ делится без остатка на y . В законе рождений $y = 365$ годам, в лице войн $y = 365 - 48 = 317$ годам. Начала государств кратны 413 годам, то есть $365 + 48...>$ »

Вот две цитаты. Одна — из «Исторических афоризмов» М. П. Погодина¹, другая — из «Нашей основы» Велимира Хлебникова². Вторая содержит в себе ответ на задачу, сформулированную в первой. Только вычислено не среднее пропорциональное, а среднее арифметическое число, ибо построена не геометрическая, а арифметическая прогрессия. Но выдержан тот же мате-

¹ Погодин М. Исторические афоризмы. М., 1836. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением литерой П и указанием страницы.

² Хлебников Велимир. Творения. М., 1986. С. 631. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с обозначением литерой Х и указанием страницы.

матический принцип, отнюдь не сводимый к простым цифровым выкладкам: параграф третий «Нашей основы», откуда взята цитата, называется «Математическое понимание истории. Гамма бюджетян» и отсылает читателя к пифагорейской традиции.

Перед нами, таким образом, не что иное как миф числа. У Погодина он дан лишь в потенции, лишь в намеке. Для Хлебникова, как известно, он составлял одну из постоянных компонент сознания.

Соединение Хлебникова и Погодина в общем сюжете не только на первый взгляд кажется парадоксальным. Они не связаны преемственностью, психологически и творчески они полярно противоположны друг другу. Погодин — хотя и мечтательный, но эмпирик, любитель надежных оснований, крепкого быта, представитель трезвого, рационального, консервативного склада, хранитель и собиратель фактов. Хлебников — безытничный странник, утопист и бунтарь, взаимодействующий с фактом лишь в точке его взрыва.

Оказывается, однако, что миф числа в том его русском изводе, который здесь будет прослежен, содержит в себе нечто такое, перед чем эти противоположности отступают на задний план.

«Исторические афоризмы», которыми Погодин явно гордился, не получили высокой оценки в русской культурной традиции. Их давно уже принято квалифицировать как необоснованную претензию на создание философии истории, все опорные положения которой вторичны, ибо заимствованы из немецких источников¹.

¹ Впрочем, в пушкинском «Современнике» (1836. Т. 1. С. 296—302) был помещен весьма благожелательный отзыв на книгу, написанный Гоголем и отредактированный Пушкиным, смягчившим некоторые едкие замечания, первоначально содержащиеся в гоголевской рецензии. Из этого, однако, не следует, что Пушкин разделял взгляды Погодина. По предположению И. М. Тойбина, знаменитое пушкинское высказывание: «...провидение не алгебра. Ум <человеческий> <...> не пророк, а угадчик, он видит общий ход вещей и может выводить из одного глубокие предположения, часто оправданные временем, но невозможно ему предвидеть случая — мощного, мгновенного орудия провидения» (Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 11. С. 127), — является ответом на погодинские афоризмы, иные из которых Погодин читал Пушкину еще в декабре 1826 г. (см.: Тойбин И. М. Пушкин и философско-историческая мысль в России на рубеже 1820-х и 1830-х годов. Воронеж, 1980. С. 26—28).

Погодин печатал свои афоризмы в «Московском вестнике», затем выпустил их отдельным изданием в Московской университетской типографии, но трудно предположить, чтобы они читались и перечитывались во второй половине XIX и в начале XX века. Тем более интересен тот факт, что в погодинской книжечке содержатся и зерна философии истории Льва Толстого¹, и предвестия учения Вернадского о ноосфере², и вопросы, на которые ответит гумилевская теория пассионарности³. Этот

¹ Ср.: «Каждый человек действует для себя, по своему плану, а выходит общее действие, исполняется другой высший план, и из суровых, тонких, гнилых нитей биографических слетается каменная ткань Истории» (II, 64). Существенно, что этот фрагмент был процитирован в гоголевской рецензии. Вероятнее всего, впрочем, что в данном случае перед нами совпадение, а не заимствование идей (см.: Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972. С. 193–194).

² Ср.: «Один думает в тиши своего кабинета над книгой, другому мысль мелькнет в церкви среди молитвы, третий встретится с нею в дружеском разговоре. Кажется — сии мысли остаются без всякого следствия и, одинокие, погребенные в душах, забываются, погибают. Нет, они сообщаются между собою через тайные каналы по воздуху, складываются вместе на невидимых счетах природы, и итог их обнаруживается иногда через девяносто девять лет в сотое» (II, 62). Погодин то и дело возвращается к уподоблениям природного мира (минерального, растительного, животного) — миру социальному (телесному и духовному), движения атомов — движению духа человеческого, природных катаклизмов — прорыву мысли через вековые плотины предрассудков. Он соотносит эти явления скорее метафорически, чем буквально — и все же слишком настойчиво, так что за этим прочитывается нечто большее, чем поэтическое уподобление (см.: II, 53, 74, 76–77, 80, 91, 100, 123). Мысль, дух человеческий — такая же составляющая единого мира, как неживая и живая природа — вот что стоит в подтексте его сравнений. И если из поэтики художественных произведений нам хорошо известен феномен реализации метафоры в сюжет, то, вероятно, реализация метафоры в научную мысль (Вернадского, например) менее известна лишь потому, что еще не существует поэтики науки.

³ Ср.: «Взгляните на реку весной за минуту перед вскрытием: как спокойны и неподвижны ее скованные воды! Но вдруг треснул лед, поднялась вода и взорванные глыбы бурной чередой, одни через другие, понеслись в далекое устье. Вот всеобщее движение народов в IV и V веках. — Но кто им дал этот первый толчок? От чего они, дотоле спокойные на своих местах, вдруг, кольца электрической цепи, прониклись одной силой и устремились куда глаза глядели, как будто не владея собою? И потом все уселись, успокоились! Ловить такие минуты — мудреная задача для Историков-Философов; изображать их прекрасная задача для Художников-Историков» (II, 84–85); «Внимательно рассматривая великие происшествия, видишь, что не одни люди действуют, — например, личность человеческая как будто исчезает, и дух какой-то носится и возбуждает» (II, 48; см. также с. 63, 72).

факт можно бы объяснить существованием общего круга источников, с которыми так или иначе связаны упомянутые идеи и концепции. И такое объяснение будет вполне справедливым, но оно заслонит другую сторону дела: настойчивость, с которой возвращалось к этим идеям русское культурное сознание. Видимо, нечто очень типичное для него оказалось выраженным в погодинских афоризмах.

Личностное несходство Хлебникова и Погодина, а также почти равная нулю вероятность заимствования Хлебникова у Погодина — вот два обстоятельства, которые позволяют проследить *типическое* в поразительном множестве совпадений, встречающихся на путях мысли этих двоих. А потому те же совпадения могут прояснить и то, на какой почве (умственной и психологической) сложился русский вариант мифа о числе.

* * *

И Погодин, и Хлебников относились к кругу мыслителей, одержимых идеей единства. Оба они понимали ее одновременно и в обобщенно-философском смысле (единство как связь всего сущего), и в смысле, так сказать, арифмологическом¹: единство = единице. Для каждого из них принцип единства виделся главным ключом к пониманию судьбы человечества.

Хлебников: «По мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны» (X, 630). Погодин: «История должна из всего рода человеческого сотворить одну единицу, одного человека, и представить биографию этого человека чрез все степени его возраста» (II, I; см. также

¹ То есть наделяющем число понятийно-логическим содержанием. Так оперировали числом и пифагорейцы, и каббалисты, и неоплатоники, и средневековые схоласты, и более поздние мистики разного толка.

с. 80, 89). Погодинская мысль звучит еще более заостренно, чем хлебниковская, числовой аспект в ней акцентирован¹.

Прозреть в видовом — родовое. Такой пафос естественно возникает при трактовке человечества как одной единицы. Хлебников: «Пусть на могильной плите напишут: он боролся с видом и сорвал с себя его тягу. Он не видел различия между человеческим видом и животными видами» (X, 577; см. также с. 587). Погодин: «...все они (то есть истории религий, образов правления, искусств, наук, отдельных народов, отдельных человеческих жизней и т. п. — М. В.) суть виды одного рода и находят себе разительное подобие в развитии царств природы» (II, 3; см. также с. 115).

¹ Еще раз подчеркнем: нас интересует сейчас не оригинальность, а типичность воззрений. Афоризм Погодина, не только по мысли, но и по самой своей формулировке восходит к Шлецеру и Гердеру, которые переводили и пересказывали на страницах редактируемого им «Московского вестника». Вот эта мысль, как ее выразил Шлецер: «Род человеческий есть одна единица. <...> Всемирная история должна быть одною картиною, должна составить одно continuum» (Московский вестник. 1827. Ч. 5, № 18. С. 173). Вот она же повторяется в шевыревской трактовке Гердера: «Мысль его философии истории: собрать многообразные черты народов, чтобы составить из них всеобщую физиогномию человечества» (Шевырев С. Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 269). Человечество, представленное как человек, и оно же, представленное как единица, — эта формула подхвачена и Гоголем: «Шлецер, можно сказать, первый почувствовал идею об одном великом целом, об одной единице, к которой должны быть приведены и в которую должны слиться все времена и народы» (Гоголь Н. В. Шлецер, Миллер и Гердер // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. [Л.], 1952. Т. 8. С. 85). О Гердере: «Везде он видит одного человека как представителя одного человечества» (Там же. С. 88). И, наконец, о Погодине: «Он первый у нас сказал, что „история должна из всего рода человеческого сотворить одну единицу, одного человека...“» (Гоголь Н. В. Исторические афоризмы Михайла Погодина // Там же. С. 191). Одним словом, налицо и немецкие источники, так или иначе в свою очередь восходящие к средневековой мистике, налицо и русская традиция, одновременно с Погодиным и вслед за ним подхватившая этот круг идей, оставшийся актуальным и в хлебниковскую эпоху. Подобными комментариями можно было бы снабдить каждый шаг дальнейших рассуждений. Но, как уже было сказано, сейчас нас интересуют не источники, не преемственность, и тем более не оригинальность воззрений — и потому к ним мы уже возвращаться не будем. Нас интересует то типическое, что заставило совершать движение по одному и тому же кругу двух столь не схожих и не связанных между собою людей, как Хлебников и Погодин. Только за этим типическим мы и будем в дальнейшем следовать.

Человечество как одна единица (а не множество единиц), как род (а не множество видов) Погодиным уподобляется природному царству (II, 54), Хлебниковым воссоединяется с ним.

Но почему так важна эта идея единства? Выдвигаемая самыми различными культурами, она далеко не всегда имела один и тот же смысл. Для того типа сознания, который является предметом рассмотрения в настоящей статье, сверхактуальность этой идеи состояла в том, что она обеспечивала возможность постижения единого закона. Погодин заявлял об этом на первой же странице «Исторических афоризмов»: «Есть один закон, по которому образуется человечество»¹. По преимуществу историк, он искал единства и единого закона прежде всего в истории. Хлебников — по преимуществу поэт — искал их прежде всего в языке. Но это различие лишь подчеркивает сходство, ибо каждый из них избрал для себя ту реальность, которую полагал наиболее универсальной. Как для Погодина будущая идеальная история должна была собрать воедино всю практику человечества, так для Хлебникова ту же функцию призван был выполнить единый заумный язык. Его цель — «создать общий письменный язык, общий для всех народов третьего спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды <...>. Думая о соединении человеческого рода, но столкнувшись с горами языков, бурный огонь наших умов, вращаясь около соединенного заумного языка, достигая распылением слов на единицы мысли в оболочке звуков, бурно и вместе идет к признанию на всей земле единого заумного языка» (X, 620–621, 623). И не случайно, захваченный идеей создания единого языка, Хлебников в то же время одержим историческими штудиями, а Погодин уподобляет задачу историка преодолению Вавилонского смешения языков: «Мне кажется, все веки, народы, гении, поднявшись из глубоких могил своих, собираются над головою моею и грозно спрашивают на всех языках

¹ Ср. также: «Лойола начал действовать почти в одно время с Лютером, в разные стороны. Иезуиты и лютеране пустились в крайности. <...> Какие великие итоги! И между тем они суть не что иное, как транспорты, входящие в состав одной единицы» (II, 34).

Вавилонских: понимаешь ли ты нас?» (II, 113—114); «История для нас есть еще поэма на иностранном языке, которого мы не понимаем, и только чаем значение некоторых слов» (II, 77)¹.

Единый закон равным образом ищется и в языке, и в истории. И этот закон должен охватить не только всю область знаемого — он должен подчинить себе и область незнаемого, стать средством превращения непознанного в познанное.

Законосообразно заполняемые пустоты таблицы Менделеева — таков идеал Хлебникова: «Вся полнота языка должна быть разложена на основные единицы „азбучных истин“, и тогда для звуковеществ может быть построено что-то вроде закона Менделеева...» (X, 584). Но и задолго до явления Менделеева Погодин формулирует задачу историка сходным образом: «Историк своей мыслью дополняет иногда пропуски в Истории и не ошибается» (II, 90); «Ищите хотя соответствия — один здесь, другой там. Потом заместятся промежутки» (II, 99).

Хлебников как будто выполняет завет Погодина: он ищет соответствий, математических закономерностей. Он открывает «закон рождения подобных людей», гласящий, что «луч, гребни волн которого отмечены годом рождения великих людей с одинаковой судьбой, совершает одно свое колебание в 365 лет» (X, 630). Он изучает «правила, которому подчинялись народные судьбы», и утверждает, что «года между началами государств кратны 413» (X, 587). Он доказывает, что «через 28 лет поколение вступает в борьбу с задачами поколения на 28 лет более раннего» (X, 647). И эти свои открытия Хлебников считает важнейшими событиями собственной биографии. Он отмечает их в кратких ответах на анкету С. А. Венгерова (X, 642), он указывает на них в сжатой автобиографической заметке: «...в 365±48 дал людям способы предвидеть будущее, нашел закон поколений» (X, 641)².

¹ Ср. также: «В языке происходят изменения, кажется, случайные, а взгляните на всю его Историю — это развитие правильное, по общему закону» (II, 68).

² Ср. в первой приведенной цитате из Погодина: «Найдя среднее пропорциональное число, можно предвидеть и будущее, как теперь прозрекается прошедшее». Погодин и сам не чуждался подобных же (правда,

Расчеты Хлебникова касаются и географии. Он утверждает, что «города возникают по закону определенного расстояния друг от друга, сочетаясь в простейшие чертежи <...>. Таким образом, столицы и города возникают кругом старого, по дуге круга с лучом $\frac{R}{2p}$, где R — земной радиус. Людскому порядку не присуща эта точность, достойная глаз Лобачевского. Верховные силы вызвали к жизни эти города, расходясь многоугольником сил» (X, 586)¹.

Во всех этих расчетах несомненно содержится нечто большее, чем попытка привить гуманитарному знанию естественно-научную и математическую точность. Они порождены стремлением произвести более кардинальную трансформацию: придать числу (и алгебраическому языку) некий верховный статус сверхъязыка, способного служить выражением искомого единого закона.

Смутные мечтания об этом намечаются уже у Погодина и не только в его афоризме о геометрической прогрессии. Слишком часто он прибегает к математическим метафорам: «История <...> имеет свои логарифмы, дифференциалы и таинства, доступные только для посвященных» (II, VII); «...Все сии различные формы складываются, так сказать, между собою во времени и пространстве, и в суммах их, малых и больших, частных и общих, проявляется опять тот же закон, и везде порядок, согласие, гармония. И вот задача Истории: разобрать сии слагаемые, найти их суммы, понять их соответствия, причины, действия, правила, законы, почуять Бога» (II, 21)²; «В воздухе всегда одна соразмерность составных частей: на 78 долей азота 22 кислорода. Не бывает ли подобной соразмерности и в нравственном мире?» (II, 71–72).

более робких) исчислений: «Пятьдесят третий год примечателен в жизни великих людей: на оном кончили жизнь Альфред, Петр, Ломоносов, Наполеон, Валленштейн, Тасс, Кромвель, Шекспир, Виргилий, (Франциск I), Иоанн Грозный, Борис Годунов» (II, 82).

¹ Ср. у Погодина: «Есть магнитные линии на земле; есть линии, по которым идет образование» (II, 82).

² Обратим внимание на последние слова: задача истории = найти законы = почуять Бога.

Хлебниковым же однозначно заявлено: «Слова суть лишь слышимые числа нашего бытия. Не потому ли высший суд славобича всегда лежал в науке о числах?» (X, 579). Отсюда и возникает его идея «построения азбуки понятий, строя основных единиц мысли — из них строится здание слова» (X, 621). Эта азбука должна сопрячь единым законом словесный и бессловесный мир, природное и социальное начало: «О звуке написано море книг по имени Скучное. Среди них одинокий остров мнение маньчжурских татар: 30—29 звуков азбуки суть 30 дней месяца и что звуки азбуки есть скрип Месяца, слышимый земным слухом. Маньчжурские татары и Пифагор подают друг другу руку. Сквозь прозрачную азбуку виден месяц» (X, 646—647).

Построение азбуки понятий, основных единиц мысли, трактуется Хлебниковым как прозрение в слове — числа. Флоренский, чья концепция языка во многих своих положениях сближалась с хлебниковской¹, учил, что *слово* есть содержащее магическую потенцию молниеносное энергетическое совпадение познающего и познаваемого, что оно есть единство говорящего с высказываемой реальностью. Сверхконцентрацию словесной субстанции, ее бытийственный сгусток Флоренский видел в *имени*². Следуя этим определениям, можно сказать, что хлебниковское число претендует на то, чтобы стать *универсальной формой имени, верховной и последней степенью концентрации магической словесной энергии.*

* * *

В мечте Хлебникова об универсальном, едином для всего человечества языке не было ничего экстраординарного. На исходе XIX столетия Йоганном Мартином Шлейером был создан

¹ См. об этом: Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука // Пути в неизвестное: Писатели рассказывают о науке. М., 1986. Сб. 20. С. 411—412; Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990. С. 239, 241. Некоторые принципиальные расхождения во взглядах Хлебникова и Флоренского на слово будут отмечены ниже.

² Флоренский П. Мысль и язык // Флоренский П. Соч. М., 1990. Т. 2: У водоразделов мысли. С. 252—338.

волапук, Людвигом Заменгофом — эсперанто. От этих языков, построенных на конвенциональной основе, хлебниковская утопия отличалась прежде всего той ролью, которую играло в ней число. Но это же качество сближало ее с проектами универсальных языков, разрабатывавшимися в XVII веке Фр. Бэконом, Лейбницем, Декартом, Ньютоном и др.¹ Классическими основаниями для их создания служили тогда логика и математика. Декарт писал, что в универсальном языке «порядок между всеми мыслями, которые только могут возникнуть в человеческом уме», должен быть подобен тому, который «естественно установлен между числами. И как можно усвоить в один день наименования всех чисел до бесконечности и их написание на неизвестном языке, хотя они и составляют бесконечное количество различных слов, — то же самое можно было бы сделать со всеми прочими словами, необходимыми для выражения всех других вещей, пришедших на ум человеку»². Лейбниц искал знакового выражения универсального языка в математических символах. Хлебников намеревался «свести все понятия к немногим чисто геометрическим операциям на логическом поле»³.

Но если Декарт подчеркивал, что «изобретение этого языка тесно связано с истинной философией, ибо иначе невозможно исчислить все человеческие мысли и установить их порядок»⁴, то есть делал ставку на гиперрационализацию, то Хлебников —

¹ Сравнительный анализ языковой теории Хлебникова и лингвистических проектов Декарта, Дж. Вилькинза и Лейбница см.: Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова // Звезда. 1935. № 6. С. 216–223. По мнению Гофмана, «эти порожденные философским рационализмом ярко утопические поиски универсального „алгебраического“ языка „реального выражения“ как полноценного орудия „логики открытий“ и как „всеобщей характеристики“ проливают свет на подлинные замыслы Хлебникова и объясняют внутреннюю связь его языковой теории с его попытками исчисления „законов времени“, математического объяснения истории, сведения ее закономерности к числовым законам, исторической логики — к логике чисел» (Там же. С. 216).

² Там же. С. 216 (письмо Декарта аббату Мерсенну от 20 ноября 1629 г.)

³ Цит. по: Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 24.

⁴ Цит. по: Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова. С. 217.

дита своей эпохи — не мог не зависеть от одной из ведущих ее особенностей: смешения рационализма с мистикой¹.

Конец XIX — начало XX века ознаменованы поистине неуемным извлечением тайных знаний из сакральных источников, обнажением содержавшихся в них культурных механизмов. В какой-нибудь «Энциклопедии оккультизма» можно было встретить фрагменты и пифагорейского, и орфического, и масонского, и каббалистического учения, каждый раз изъятых из своего законного контекста и потому соблазняющего своей доступностью. Из того или иного подобного источника несомненно была извлечена, например, идея Хлебникова о соответствии одного из его ключевых чисел — 317 — тремстам семнадцати парам мышц человеческого тела (X, 631–632)².

Оккультизм, претендующий на умение взаимодействия с трансцендентным, был, в сущности, попыткой чисто позитивистского обращения с ним (то есть, собственно, исключением его). Построение арканов, основанное на числовых значениях букв, служило не чему иному, как уловлению Божественной воли, управлению ею: «Теургической операцией называют достаточно авторитетную, планомерную и целесообразную попытку воздействия на ментальные точки Вселенной <...> в целях производства или ускорения определенных астральных функций или физических реализаций»³. Не о том ли мечтает Хлебников, видя «грядущий удел человечества» в способности изменять «лучи судьбы» (X, 632)? И случайно ли совпадают его иероглифы с иероглифическим письмом оккультной энциклопедии?⁴

¹ Факт этой зависимости, конечно, не отменяется тем, что сам Хлебников не трактовал свое мировоззрение как мистическое.

² В иудейской традиции число заповедей — 613 — истолковывается как соответствующее числу членов (248) и суставов (365) в человеческом организме.

³ Курс Энциклопедии Оккультизма, читанный Г. О. М. в 1911/12 году в городе С.-Петербурге. Вып. 1 / Составила ученица № F. F. R. С. Р. СПб., 1912. С. 83.

⁴ Хлебниковское «Ч — в виде чаши» (X, 623) воспроизводит фигуру, помечающую червовую масть (Курс Энциклопедии... С. 93); у Хлебникова «Зэ — вроде упавшего К, зеркало и луч: ∨» (X, 622) — в «Энциклопедии Оккультизма»: «∟ — 1-е отражение» (С. 76). На связь определенных идей Хлебникова с переведенной на русский язык в 1909 г. книгой

Мистический позитивизм оккультного знания резко отличает его от тех источников, которыми он оперирует. Здесь не место анализировать эти источники. Приведем лишь один пример из средневековой схоластики. Николай Кузанский, выстраивая иерархию «единичное — видовое — родовое — универсальное», пишет, что «вид подобен числу в упорядоченной прогрессии, по необходимости конечной, потому что иначе в разнообразии вещей не было бы порядка, гармонии и пропорции»¹. В поисках принципа, гарантирующего конечность числа, он приходит к понятию единицы (*unitas*), существование которой обеспечено единством (*unitas*) Всевышнего. Он же не есть ни число, ни имя — но основание всякого имени и всякого числа, им самим трансцендентное². Видя в числе, трактуемом как понятие, и в этом смысле — как имя, инструмент миро- и Богопознания, инструмент взаимодействия интеллектуального с трансцендентным, Николай Кузанский ни на мгновение не предполагает совпадения и тождества одного с другим. Принцип христианского двоemiрия не допускает тотального универсализма и связанного с ним мистического позитивизма. То, что есть основание имени и числа, им самим неподвластно. Препграда трансцендентного встает между ними.

В хлебниковскую эпоху ощущение этой препграды (этого абсолютного прерыва в ткани бытия) еще не было утрачено. Именно такое ограничение магической власти имени, способного отождествляться с именуемым, звучит в комментарии Флоренского к богословской формуле имеславия «Имя Божие есть сам Бог»: «Более расчлененно оно должно говориться: „имя божие есть бог и именно Сам Бог, но Бог не есть ни имя Его, ни Самое Имя Его“»³.

Папюса «Человек и вселенная. Общий обзор оккультных знаний» указывает А. Т. Никитаев (*Никитаев А. Т.* К интерпретации 2-го паруса «Детей выдры» // Хлебниковские чтения. С. 72–74). Содержательный анализ этой проблемы см. в статье: *Силард Л.* «Зангези» Хлебникова и Большие Арканы Таро // *Силард Л.* Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 312–323.

¹ *Николай Кузанский.* Об ученом незнании // Николай Кузанский. Соч.: В 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 146.

² См.: Там же. С. 56, 58.

³ *Флоренский П.* Мысль и язык. С. 300.

Но это и есть точка решительного расхождения Хлебникова и Флоренского, ибо одно из главнейших устремлений Хлебникова заключалось как раз в том, чтобы преодолеть антиномию двух миров, преодолеть ее в радикальном и абсолютном смысле. «Понять волю звезд — это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы. Они висят над нами слишком черной ночью, эти доски грядущих законов, и не в том ли состоит путь деления, чтобы избавиться от проволоки правительств между вечными звездами и слухом человечества. Пусть власть звезд будет беспроволочной. Один из путей — Гамма Будетлянина, одним концом волнующая небо, а другим скрывающаяся в ударах сердца» (X, 623).

В этом высказывании Хлебникова, как и во многих других, видна ориентация на библейский источник и неукротимое желание его опровергнуть.

История о строительстве Вавилонской башни начинается словами: «На всей земле был один язык и одно наречие» (Быт. 11, 1). И вот однажды люди сказали друг другу: «Построим себе город и башню высотой до небес (ср. у Хлебникова: «...одним концом волнующая небо»¹), и сделаем себе имя» (Быт. 11, 4). Вавилонская башня строилась затем, чтобы преодолеть отстояние земного от небесного. Ради магического совпадения человеческого и Божественного носители единого языка решили «сделать себе имя»². Когда на иврите говорят о Боге в третьем лице, то есть не обращаясь к нему, не вступая во взаимодействие с ним, его называют «hachem», где «ha» — определенный артикль, «chem» — имя³. Таким образом, идея «сделать себе

¹ Ср. также в стихотворении «Зверь + число» (1915):

И если смертный морщит лоб
Над винно-пенным уравнением,
Узнайте: делает он, чтоб
Стать роста на небо растением (X, 100).

Первый публикатор этого стихотворения А. Е. Парнис комментирует: «„Уравнение времени“ ассоциировалось у Хлебникова с деревом. <...> Универсальность идеи числа связана с образом „мирового дерева“» (Звезда. 1975. № 11. С. 204).

² Ср. учение Флоренского о совпадении в имени именуемого с именуемым.

³ См.: Соломоник А. Язык как знаковая система. М., 1992. С. 6.

имя» в известном смысле тождественна идее «сделать себе Бога». Этот смысл раскрывается другой библейской историей — о поклонении золотому тельцу. Вот как звучит ее начало: «Когда народ увидел, что Моисей долго не сходит с горы, то собрался к Аарону и сказал ему: встань, и сделай нам Бога» (Исх. 32,1). Третья библейская параллель этой же ситуации — искушение змея: «Будете как Боги» (Быт. 3, 5).

Удовлетворению этого архетипического искуса и служат, по мнению Хлебникова, открытые им законы. Вычислив свое среднее арифметическое, он подчеркивает, что теперь «собрание свойств, приписывавшихся раньше божествам, достигается изучением самого себя, а такое изучение и есть не что иное, как человечество, верующее в человечество» (X, 631). Именно эту цель и преследовали строители Вавилонской башни¹.

И эту же цель должен был обслужить универсальный язык оккультизма: «Если язык не есть произвольный набор условных сигналов, а составился по определенным законам, каждый корень этого языка будет аналогией определенного объекта во вселенной. Совокупность всех корней окажется аналогией полного мирозерцания говорящего. Законы, связывающие корни и определяющие их сочетания, будут аналогичны законам, которые определенный Микрокосм находит возможность формулировать об объектах Вселенной. Элементами Вселенной для этого Микрокосма служат мажорные арканы. Элементами языка будут буквы Посвятительного алфавита <...>. Если я переставлю буквы, корни, слова, то эта перестановка отразится определенным образом на области Мировых событий. Вот активная стороны Каббалы»². Понятно, на чье место встает человек (ми-

¹ Конструкции Вавилонской башни уподобляет идею мира-оркестра, города-хора в поэме Хлебникова «Настоящее» Л. Л. Гревер (см.: *Гревер Л. Л. Партитуры в текстах Велимира Хлебникова // Хлебниковские чтения*. С. 89). В поэме читаем:

Бог! Говорят, на небе твоя ставка!
Сегодня ты — получаешь отставку!
На вилы,
Железные вилы подыдем
Святое для всех господ имя! (X, 315)

² Курс Энциклопедии оккультизма... С. 105.

крокосм), творящий и пересоздающий мир словом. Хлебников отличается тем, что говорит об этом вполне откровенно: «И хитроумные Евклиды и Лобачевский не назовут ли одиннадцатую нетленных истин корни русского языка? В словах же увидят следы рабства рождению и смерти, назвав корни — божьим, слова же — делом рук человеческих. И если живой и сущий в устах народных язык может быть уподоблен доломерию Евклида, то не может народ русский позволить себе роскошь, недоступную другим народам, создать язык — подобие доломерия Лобачевского, этой тени чужих миров? На эту роскошь русский народ не имеет ли права? Русское умничество, всегда алчущее прав, откажется ли от того, которое ему вручает сама воля народная: права словотворчества? <...> И не станем ли мы тогда народом божичей, сами розовея вечностью, а не пользуясь лишь отраженным?» (X, 580, 581)¹.

В этом высказывании звучит еще один лейтмотив, теснейше связанный с хлебниковской «азбукой понятий» — мотив «доломерия», геометрии.

Звукам азбуки как основным единицам мысли Хлебников дает чисто пространственные характеристики², а для нового начертания их ищет соответствующие этим характеристикам геометрические фигуры³, которые со времен пифагорейства соотносимы с числом. Хлебников утверждает: «Звуки азбуки суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни.

¹ Летом 1920 г. Хлебников дважды записывает: «Боги как обожествленная азбука» (цит. по: Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука»... С. 30–31). Об обожествлении азбуки см. там же, с. 34.

² Например: «В на всех языках значит вращение одной точки кругом другой или по целому кругу, или по части его, вверх и назад» (X, 621). Или: «Н значит отсутствие точек, чистое поле» (X, 622). Тот же пространственный принцип лежит в основе трактовки гласных, выдвинутой в гипотезе о внутреннем склонении слова: «Если родительный падеж отвечает на вопрос „откуда“, а винительный и дательный — на вопрос „куда“ и „где“, то склонение по этим падежам основы должно придавать возникшим словам обратное по смыслу значение. <...> Вот слова, обратные по значению: *вес* и *высь* (*вес* никогда не бывает направлен *ввысь*) — в них <...> звуки *ы* и *е*, придающие разный смысл» (X, 585).

³ Например: Зэ — √, Вэ — ⊙ (X, 622).

Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира» (X, 622)¹.

«Геометричность» такой азбуки обладала тем же преимуществом всеобщности, что и число. Но не забудем, что Хлебников строил азбуку понятий, для которой пространственный принцип обеспечивал еще и другое: вмещаемость всего мироздания (и неба, и земли) в одно (пространственное) измерение.

Собственно, с этим и было связано безумство и бунтарство Хлебникова: он посягал на преодоление времени². Здесь языковые его штудии опять смыкаются со штудиями историческими, а также с поэтикой истории, какой она явлена в его художественном творчестве. По наблюдению Н. Я. Берковского, «у Хлебникова инстинктивное восприятие истории как чего-то лежащего собственно не во времени, а в пространстве; переход от столетия к столетию для Хлебникова является собственно переходом от места к месту»³. И не что иное, как число, снимало в его глазах качественное различие пространства

¹ В незаглавленной статье 1913 г. Хлебников давал несколько иные характеристики букв, оперируя языком не только пространственного, но и более широко понимаемого физического мира: «Н — обращение в ничто весомого <...>. В — проникновение малым большим» (*Хлебников Велимир*. Собрание произведений. Л., [1933]. Т. 5. С. 189). Анализируя эволюцию идей Хлебникова, связанных с разработкой азбуки, М. С. Киктев выделяет два типа определений им букв. В одном доминирует чувственный образ, в другом — физико-геометрические категории. Последний тип категорий становится итоговым: он преобладает в более поздних текстах (см.: *Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука»...* С. 27–28). В. Гофман отмечает глубочайший архаизм, проявившийся в стремлении Хлебникова построить классификационную «азбуку ума» на основе пространственных отношений. Он видит здесь аналогию представлениям описанных Леви-Брюлем диких народов, для которых категория расположения в пространстве и расстояние имеют такое же основное значение, как для нас — категории времени и причины (см.: *Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова*. С. 224).

² Между тем, по замечанию В. Гофмана, сами «интуиции, „раскрываемые“ Хлебниковым в языке слов — и в „языке“ чисел, математике, — носят всегда рационалистический характер в конечном счете» (*Гофман В. Языковое новаторство Хлебникова*. С. 229).

³ *Берковский Н. Велимир Хлебников // Берковский Н. О русской литературе*. Л., 1985. С. 351.

и времени: «...по существу нет ни времени, ни пространства, а есть два разных счета, два ската одной крыши, два пути по одному зданию чисел»¹.

Итак, единое человечество с единым языком, выражающим единый закон единого (пространственного) измерения бытия. И число как сверхуниверсалия, способная служить выражением и каждого из этих единств, и того общего «имени», в котором они сливаются², а также и единственным средством различения, в котором все же нуждается сознание, единое с этим единством. «Многие соглашались: бывающее едино. Но никто еще до меня не воздвигал своего жертвенника перед костром той мысли, что если все едино, то в мире остаются одни только числа, то есть числа и есть не что иное, как отношения между единым, между тождественным, то, чем может различаться единое. Став жрецом этой мысли, я понял, что одинаково безумно сводить единое к веществу или духу, камень или пение делать краеугольным камнем здания»³.

«Число есть чаша»,⁴ а, согласно теории Хлебникова, в начальном Ч, управляющем значением этих слов, «заклучен смысл полного объема, вместилища»⁵.

Вселенная как единство, схваченное числом, — в таком резюмировании хлебниковской мысли как будто слишком много мета-

¹ Хлебников *Велимир*. Слово о числе и наоборот // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 177. Ср.: «Стройный город числовых башен заменил прежние пятна времени» (Там же. С. 173).

² «И звезды это числа, и судьбы это числа, и смерти это числа, и нравы это числа. Счет бога, измерение бога» (цит. по: *Дуганов Р. В.* Велимир Хлебников: Природа творчества. С. 49) — так прочувствован Хлебниковым миф числа. По Хлебникову, исчисляемые законы времени «должны управлять всем, что протекает во времени, безразлично, будет ли это душа Гоголя, „Евгений Онегин“ Пушкина, светила солнечного мира, сдвиги земной коры и страшная смена царства змей царством людей...» (*Хлебников Велимир*. Предисловие к «Доскам судьбы». С. 178).

³ Хлебников *Велимир*. Отрывок из «Досок судьбы». М., 1922–1923. С. 40.

⁴ Хлебников *Велимир*. Предисловие к «Доскам судьбы». С. 173.

⁵ См.: *Арензон Е.* К пониманию Хлебникова: Наука и поэзия // Вопросы литературы. 1985. № 10. С. 164.

физической статики и метафизической отвлеченности, которые кажутся несовместимыми с художественным миром Хлебникова. Ведь это мир первозданного стихийного становления, в нем взаимопроницаемы слова, взаимопроницаемы и предметы, в нем нет границы между словом и предметом, слово, переплавляясь само, переплавляет предмет, и сам поэт, слитый со своими словами и предметами, тождественный им, существует в том же потоке непрерывного становления¹. Это мир постоянного обновления, в каждой точке своей взятый заново, и упразднение времени в нем трактуется как новая физика, порывающая с Ньютоновыми законами в пользу четырехмерного пространства-времени Минковского². Лобачевский—Чебышев—Минковский—Эйнштейн. Имя Хлебникова прочно встроено в этот ряд³. Хлебниковский «мыслезем» осмыслен как эквивалент «пневматосферы» Флоренского, «психосферы» Чижевского или «ноосферы» Вернадского и Тейяра де Шардена⁴, его космология — как новая космология XX столетия, космология энергий, в которой нет и не может быть ничего застывшего, ибо снимая противопоставленность вещественного и духовного⁵, энергия не может содержать в себе ни косности материи, ни косности мысли.

В сущности, поэтика Хлебникова содержит в себе космологический миф XX века, новой эпохи, определяемой Вернадским как «энергетическая эпоха жизни человечества»⁶. Энергия становится ключевым определением этого мифа; мирописание в нем исчерпывающе переводимо на язык энергий, универсаль-

¹ Эти качества хлебниковского мира ярче всего описаны в кн.: Башмакова Н. Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. Helsinki, 1987.

² В конце 1900-х гг. Хлебников записал: «Минковский и некоторые другие (я) <...> думали объединить время с пространством, понимая его как пространство 4-го измерения» (цит. по: Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука»... С. 38–39).

³ См.: Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука. С. 410–413; Кедров К. А. Поэтический космос. М., 1989. С. 164–202. О значении единого пространства-времени будет сказано ниже.

⁴ См.: Дуганов Р. В. Велимир Хлебников: Природа творчества. С. 284–297.

⁵ См. об этом там же, с. 123.

⁶ Вернадский В. И. Философские мысли натуралиста. М., 1988. С. 132.

ный в силу того, что уровень энергии способен в снятом виде содержать в себе все качества любого участка мира.

Тотальная пространственность хлебниковского мира в высшей степени родственна энергетическому универсализму прежде всего тем, что одно измерение мира в обоих случаях истолковано как единственное, в снятом виде содержащее остальные. Эта единственность делает его доступным счету; через счет — управлению. Система счисления не так уж важна, она может отрабатываться, варьироваться, усовершенствоваться. Это может быть даже не обязательно числовая, но и какая угодно другая система поименования, поскольку число здесь выступает как форма имени, как *форма совпадения названия с называемым*. Важен прежде всего сам принцип универсальной счислимости (считываемости), ибо он есть гарант досягаемости всех уровней бытия. Между ними более нет абсолютного отстояния, их качественное различие снято, задача вавилонских строителей решена, земля и небо равно доступны для посвященных.

Истолкование сквозной пространственности художественного мира Хлебникова в духе единого пространства-времени новой физики не корректирует, а усугубляет все вышесказанное. Целокупность пространства-времени устраняет еще один «прерыв» бытия, еще одно антиномическое противостояние в нем: противостояние пространственного и временного принципов.

Перед лицом этой новой реальности, единой и непрерывной, состоящей из взаимопревращаемых, взаимопереплавляемых, «сорвавших с себя тягу вида» форм бытия, представление об истории, воспитанное библейским архетипом, становится обветшалым, рутинным. Та ветхая история осуществлялась через событие, которое было актом человеческой свободы и в котором непременно участвовал «случай — мощное орудие провидения», к коему некогда апеллировал Пушкин. Событие было перекрестком трансцендентных друг другу воль: человеческой и высшей, либо человеческой и человеческой. Встреча и перекрестие абсолютно раздельного, неслиянного, разведенного по разным полюсам бытия составляла чудо, содержавшееся в каждом подлинном событии.

Все это оказалось исключено из нового, энергетического, прочтения мира, и хлебниковская космология свидетельствует о том с куда большей откровенностью, чем учения математиков, физиков, философов и естественников.

Физическое представление о пространстве-времени связано с идеей временной обратимости. Перенесенная из физики в сферу истории (а в мире всеобщей взаимопроницаемости такой перенос совершается с абсолютной легкостью), эта идея укрепляет и обосновывает убеждение в цикличности исторического времени. (Хлебников, собственно, и вычисляет законы исторических циклов.) Обратимое же, или циклическое, время есть противоположность «библейскому» историческому времени, в котором происходят события неповторимые, непросчитываемые и необратимые.

Событие — перемена качества, оно происходит через некий прерыв бытия, и потому в мире непрерывно длящейся текущей протяженности взаимопроницаемых качеств нет места событиям и сюжетам, какими их знала ветхая история. Есть лишь одно, всегда, в любой момент времени первозданное событие творения мира, и ему, как единственному, суждено быть и альфой, и омегой, своего рода эсхатологическим первособытием: раз начавшись, оно может кончиться только вместе с миром. Главным его героем выступает творящая энергия¹.

На место ветхой истории встает сотворчество с миром, понимаемое как родовое деяние, в котором художник не выделен из рода, а человеческий род не выделен из мира. Такое родовое участие в едином родовом событии есть непрерывный акт мирового хозяйствования², проходящий через свои календарные циклы, исчисляемые днями, столетиями и тысячелетиями.

Очевидно, что такая переинтерпретация мира произошла в XX столетии. Но многие ее компоненты явились ответом на

¹ Ср.: «Настоящее время может превращаться в ту единственную темпоральную реальность, куда прошлое и будущее вмещены наподобие пространственных фрагментов» (Смирнов И. П. *Художественный смысл и эволюция художественных систем*. М., 1977. С. 121–122). Ср. также: Дуганов Р. В. *Велимир Хлебников: Природа творчества*. С. 146.

² См. об этом: *Вашмакова Н.* Слово и образ: О творческом мышлении Велимира Хлебникова. С. 38.

запрос, формировавшийся в русской культуре тогда, когда мир был различен еще совсем иначе¹. «Афоризмы» Погодина являются удивительным документом, демонстрирующим это. Особенно показательны содержащиеся в них предвосхищения мыслей Вернадского или Льва Толстого. Прочитированный Гоголем и родственный будущим обширным построениям Толстого фрагмент «Исторических афоризмов» мог быть неизвестен Хлебникову. Зато историософия самого Толстого, как она выражена в «Воине и мире», послужила «непосредственной моделью для разработки Хлебниковым „законов времени“ <...>. Толстовская эпопея была семейным чтением Хлебникова <...>; это культурная почва, на которой поэт был воспитан. Эпилог „Войны и мира“ весь пронизан мыслью, что действия людей

¹ Новое различие произошло, разумеется, не как отмена вкорененных в язык оппозиций: все они, сохраняя смысл противоположностей, продолжают жить в хлебниковской речи. (Примеры и анализ таких оппозиций см., в частности: Григорьев В. П. Велимир Хлебников // Очерки истории языка русской поэзии XX века. Поэтический язык и идеостиль. Общие вопросы. Звуковая организация текста. М., 1990. С. 114–122.) Но отношения между ними не носят более ни антиномического, ни диалектического характера. Так, крайняя хлебниковская оппозиция числу — зверь (см.: Иванов Вяч. Вс. Хлебников и наука. С. 395), программное же стихотворение, этой оппозиции посвященное, называется «Зверь + число». Члены оппозиции оказывается возможным (и естественным) суммировать, что предполагает заведомую однородность (а не противопоставленность) качеств. В этой-то заведомой однородности (а не в отмене разного как такового) и заключается смысл произошедшего переразличения мира. Приведенный пример является к тому же классическим случаем описанного И. П. Смирновым феномена «неразличения естественных фактов и семиотических величин», теснейше связанного с концепцией «пространственного времени. Если всяческий физический объект обладает семиотической (заменяющей) природой, то он оказывается включенным в бесконечную цепь знаковых отсылок, должен отражать в себе историю мира в целом: быть предвосхищением будущего и хранителем информации о прошлом. С другой стороны, если знаки — это не что иное, как эмпирические данности, то они не могут служить средством для замещения и передачи социального опыта, в силу чего бытие лишается истории» (Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 120). Но и в тех случаях, когда члены оппозиции прежде принадлежали к одному ряду, их отношения переструктурируются: традиционное противопоставление лишь оттеняет новый смысл — слиянного единства. Именно таковы, в частности, новые отношения пространства и времени.

подлежат общим, неизменным законам, выражаемым статистикой <...>. По Толстому, математизация науки есть верный путь к пониманию законов природы и человеческого общества»¹.

Но главное здесь — не прямая преемственность, а гораздо более широкий комплекс духовных потребностей и устремлений, которые вырабатываются в культуре и рано или поздно оформляются в один из ее мифов, удовлетворяющих (иногда с лихвой) этим потребностям. Русский XIX век не даст целостного прообраза космологии Хлебникова. Но отдельные, а возможно, и ключевые ее черты уже были знакомы ему. Оставим в стороне Погодина и даже Льва Толстого. Та же умственная почва, которая взрастила Погодина (ориентированные на немецкие источники искания круга «Московского вестника»), сформировала эстетические ориентиры другого писателя, чье наследие мощно определило последующие пути русской словесности, и в частности, того же Толстого. Речь идет о Гоголе, в художественном мире которого мы найдем много штрихов, родственных мировидению Хлебникова.

Тот же пафос единства, настоятельно заявляемый едва ли не в каждой исторической, эстетической или критической статье. Та же склонность к пространственному выражению времени². Тот же эсхатологический оттенок, окрашивающий моменты свершения чаемого³. То же сведение как вообще человеческой,

¹ Дрензон Е. К пониманию Хлебникова: Наука и поэзия. С. 167–168.

² Ср., например, в «Тарасе Бульбе» о будущем: «...стоит оно перед человеком, подобно осеннему туману, поднявшемуся из болот. Безумно летают в нем вверх и вниз, черкая крыльями, птицы, не распознавая в очи друг друга, голубка — не видя ястреба, ястреб — не видя голубки, и никто не знает, как далеко летает он от своей гибели» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 87). События будущего в своей символической динамике почти буквально расположились внутри пространства: «...летают в нем <...> птицы». Другой ярчайший пример — птица-тройка, символизирующая будущий символический взлет России, всю длительность ее будущего исторического развития как головокружительное движение в пространстве.

³ Не случайно немая сцена в «Ревизоре» напомнила современному исследователю картину Страшного суда (см.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. М., 1978. С. 242). С эсхатологическими переживаниями были связаны и пространственные метафоры времени, органичные для Погодина: «История — картина великого мастера: время стерло с нее живые краски, невежество испортило гениальный чертеж, злонамеренность провела

так и собственно писательской миссии в мире к хозяйствованию в нем.

Эта идея хозяйствования, постепенно оттесняющая и вытесняющая для Гоголя все остальные, вообще является одной из доминант русского культурного сознания. Именно она породит самое, быть может, мучительное противоречие, которое окажется не в состоянии разрешить Лев Толстой: невозможность свести воедино работу в духовном и материальном измерении мира, работу по «возделыванию слова» и «возделыванию земли».

Космология XX века устранила это противоречие. Недоступное (и горячее всего желанное) для Гоголя и Толстого преобразование мира словом для Хлебникова становится едва ли не нормой поэтической практики. И обеспечена эта норма той самой единомерностью заново проинтерпретированного бытия, отсутствием в нем разрывов, зияний, трансцендентных друг другу измерений, отсутствием недостижимого. Иными словами, она обеспечена идеалами вавилонского строительства: достигаемостью неба и управляемостью мира словом, именем и числом, которые суть энергетические сгустки единой энергетической субстанции единого космоса. В творчестве Хлебникова эти идеи не угадываются — они прямо заявлены им: «Когда наука измерила волны света, изучила их при свете чисел, стало возможным управление ходом лучей. Эти зеркала приближают к письменному столу вид отдаленной звезды <...> и делают из людей по отношению к миру отдельной волны луча полновластных божеств. Допустим, что волна света населена разумными существами, обладающими своим правительством, законами

свои кривые линии... какой знаток возьмется восстановить ее?» (II, 61); «Может быть, мы узнаем совершенно Историю, когда все узнаем, то есть в минуту светопреставления» (II, 126). В равной мере это окончательное постижение истории связано и с принципом единства, трактующим человечество как одного человека: «Может быть, один человек во всем мире (плод всего мира), шествуя путем Христовым, с чистым сердцем, благою волею, уразумеет Историю в какой-нибудь краткой формуле, достигнет самопознания и поймет: я есмь, во всем смысле... и круг Истории, от вкушения плода Адамова, замкнется» (II, 84). Завершение времени — вот предельное выражение обоих принципов: единства и пространственности. Оно же указывает на их глубокую родственность.

и даже пророками. Не будет ли для них ученый, прибором зеркал правящий уходом волн, казаться всемогущим божеством? Если на такой волне найдутся свои пророки, они будут прославлять могущество ученого и льстить ему: „Ты дхнешь, и двигнешь океаны! Речешь, и вспять они текут!“; будут грустить, что это им недоступно. Теперь, изучив огромные лучи человеческой судьбы, волны которой населены людьми, а один удар длится столетие (речь идет о «среднем арифметическом» Хлебникова. — М. В.), человеческая мысль надеется применить и к ним зеркальные приемы управления, построить власть, состоящую из двояковыпуклых и двояковогнутых стекол <...>. Тогда люди сразу будут и народом, населяющим волну луча, и ученым, управляющим ходом этих лучей, измеряя их путь по произволу» (X, 630)¹.

Тот, кому велит мир, и тот, кто велит миру, оказываются тождественны. Двойной смысл имени Велимир (возможное его двойное прочтение) снимает противостояние субъективного объективному. Вкупе с упразднением трансцендентного это последнее и окончательное растворение всего во всем, решительный шаг к тотальному единству космоса.

* * *

Когда первые люди были соблазнены словами: «Вы будете как боги, знающие добро и зло» (Быт. 3, 5), Господь выслал Адама «из сада Едемского, чтобы возделывать землю, из которой он взят. И изгнал Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранить путь к дереву жизни» (Быт. 3, 23–24).

Когда народ, единый на всей земле, начал строить башню высотой до небес, «сошел Господь посмотреть город и башню, которую строили сыны человеческие. И сказал Господь: вот, один народ и один у всех язык, и вот что начали они делать, и не отстанут они от того, что задумали делать. Сойдем же и смешаем

¹ Ср. выше: «человечество, верующее в человечество».

там язык их, так чтобы один не понимал речи другого. И рассеял их Господь оттуда по всей земле, и они перестали строить» (Быт. 11, 5–8).

Когда Аарон сделал золотого тельца для народа, потребовавшего: «Сделай нам Бога», Моисей умолил Господа не истреблять весь народ. Но, спустившись с горы Синай, «стал Моисей в воротах стана и сказал: кто Господень, (иди) ко мне! И собрались к нему все сыны Левиины. И он сказал им: так говорит Господь Бог Израилев: возложите каждый свой меч на бедро свое, пройдите по стану от ворот до ворот и обратно, и убивайте каждого брата своего, каждого друга своего, каждого ближнего своего. И сделали сыны Левиины по слову Моисея: и пало в тот день из народа около трех тысяч человек» (Исх. 32, 26–28).

Свой финал имела и хлебниковская эпоха, удовлетворившая одну из главнейших духовных потребностей культуры XIX века снятием антиномий, с которыми та не могла совладать. В этом отношении несхожесть двух последних столетий есть оборотная сторона их спаянности между собой: именно отвечая на запрос XIX века, XX век переинтерпретировал координаты мироздания, видимо, не имея другого способа удовлетворить этот запрос в ту историческую минуту, когда ответ на него более невозможно было отлагать. Вот почему за абсолютным несходством Хлебникова и Погодина проступает удивительное типологическое родство.

Осенью 1921 года Хлебников писал: «радио решило задачу, которую не решил храм как таковой <...>. Задача приобщения к единой душе человечества, к единой ежесуточной духовной волне, проносющейся над страной каждый день, <...> — эта задача решена радио с помощью молнии. <...> Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество» (X, 637, 639).

Хлебников приветствовал именно те качества радио, которые отвечали требованиям его космогонического мифа: они обеспечивали единую речь для единого народа и, что не менее важно, — синхронность этой речи, синхронность, которая оборачивалась торжеством пространственного принципа. Она позво-

ляла преодолеть отстояние пространственно отдаленных друг от друга мест без движения через пространство во времени, обеспечивая вневременное пространственное единство.

Нам остается обратить внимание лишь на то, что это и есть те самые качества, благодаря которым радио стало одним из полезнейших инструментов, обслуживавших тоталитарный режим¹.

Впервые: Имя—сюжет—миф. СПб., 1995.

¹ Можно, конечно, возразить, что такая параллель слишком тенденциозна, что одну и ту же вещь можно использовать как во зло, так и во благо, что все зависит от господствующей идеологии, что радио — это еще далеко не телескрин.

РЕЧЬ И МОЛЧАНИЕ У ПУШКИНА

Если сравнить лучшие из современных работ по поэтике с лучшими критическими высказываниями пушкинской поры, возникает очень странное впечатление. Начинает казаться, что такие филологи, как Ю. М. Лотман, С. Г. Бочаров или Ю. Н. Чумаков, способны читать художественные тексты пушкинской эпохи с неизмеримо большей глубиной и тонкостью, чем поэты ближайшего пушкинского окружения, и даже — чем сам Пушкин. Эта странность отчасти объяснима тем, что русская филология за почти два разделяющих нас столетия имела время усовершенствовать свои методы. И все же порой возникает подозрение: не видит ли современная филология в пушкинских текстах то, чего вовсе не было в творческом сознании автора, то, что было не различаемым и, стало быть, не существенным для него?

На этот весьма неприятный вопрос пришлось бы ответить утвердительно, если бы культура, и, в частности, словесная культура, целиком сводилась к зоне озвученного, огласованного, названного, проартикулированного. Но такая зона — назовем ее зоной речи — всегда соседствует с не менее значимой зоной молчания, с полем неназываемого, которое участвует в строительстве культурного целого не менее активно, чем речь. Главное же заключается в том, что соотношение речи и молчания, их способности взаимообмена и взаимодействия не являются некоторой постоянной величиной, константой. Они исторически изменчивы и, кроме того, имеют столь же ярко выраженную индивидуаль-

ность, как и индивидуальная речь того или иного автора. Поэтому соотношение речи и молчания у Пушкина можно изучать так же, как и его поэтический язык.

Взаимодействие речи и молчания у Пушкина прежде всего *событийно*. Эта черта свойственна далеко не всем авторам, ибо сама граница между молчанием и речью ощущается далеко не всеми — следовательно, неощутимым, бессобытийным может быть и переход этой границы. Пушкин — властелин языка, но граница между молчанием и речью для него порог, который требует преодоления. Случайность (может быть, ее следует назвать исторической судьбой) позаботилась о том, чтобы сюжет самого раннего, самого первого из сохранившихся поэтических текстов Пушкина — «Послания к Наталье» — стал сюжетом обретения речи, высказывания того, что высказать бесконечно трудно. Содержание послания составляет признание четырнадцатилетнего мальчика в очень личном, сокровенном и «стыдном»: в том, что он влюблен и в том, что он, так сказать, — «монах». Сюжет задан уже во французском эпиграфе: «*Pourquoi craindrais-je le dire? / C'est Margot qui fixe mon goût* <Почему я должен бояться сказать это? / Марго пленила меня. — *фр.*>»¹. В двух строчках эпиграфа разыгрывается и разрешается конфликт между внутренним, скрытым психологическим состоянием, когда переживание еще не названо и с не преодоленной еще стыдливостью обозначено лишь как «это», — и облегчающим его выговариванием. А само стихотворение есть акт преодоления конфликта между стыдом, скрывающим внутреннее состояние, и свободой его предъявления в слове.

Итак, первый из сохранившихся пушкинских текстов посвящен преодолению зоны молчания. Преодоление ее остается событийным и для зрелого Пушкина. Вот знаменитое описание творческого акта в стихотворении «Осень» 1833 года. Поэт погружается в чтение — и творческие состояния плавно сменяют одно другое. От чтения он переходит к размышлениям, затем на-

¹ *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1937. Т. 1. С. 5. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте, с указанием тома и страницы.

чинается почти невольная работа воображения, рождается творческий импульс, лирическое волнение хочет излиться вовне...

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге,
Минута — и стихи свободно потекут.

(III, 321)

Здесь описаны два антиномически противоположных состояния. До и после минутной паузы — плавное, непрерывно-континуальное движение, прерванное, однако, в некоей кульминационной точке, чтобы снова возобновиться с прежней свободой и плавностью. Ибо перед тем, как зазвучит и польется стихотворная речь, должна случиться минута — особая минута: пауза, прерыв в плавной смене состояний, прерыв, обозначенный также и ритмически. Этой ритмической паузой и отмечен порог, на котором преодолевается граница между молчанием и речью. Значимость этой паузы подчеркнута последующим движением текста, когда уподобление готовящегося творческого акта кораблю, готовящемуся к отплытию, обрывается в двенадцатой строфе стихотворения на полустроке: «Плывет. Куда ж нам плыть?». Следующие затем строки отточий продолжают сюжет стихотворения уже за пределами речи — в зоне молчания. Прерыв последней озвученной строки делает переход от речи к молчанию еще более событийным, чем был описанный чуть раньше переход от молчания к речи. Ибо мгновение, отделяющее возникновение стихотворной речи от ее молчаливого ожидания, было именно описано, а переход от речи к молчанию дан воочию. Они отличаются друг от друга как событие, пересказанное на сцене вестником, и событие, развернувшееся прямо перед зрителем. Между молчащими строками и читателем нет вообще никаких средостений. Молчание автора сообщается читателю непосредственно и безусловно.

Такой обрыв поэтической речи не единичен у Пушкина. Вспомним не менее выразительный финал последнего «19 октября» («Была пора: наш праздник молодой...»):

И новый царь, суровый и могучий,
На рубеже Европы бодро стал,
[И над землей] сошлись новы тучи,
И ураган их

(III, 433)

Рифма последней недописанной строки слишком легко угадывается: «разметал». Но угадываемого слова недостаточно, чтобы строка стала полной, перед ним не хватает стопы, и эта отсутствующая, ломающая возможность сложения строки стопа является тем самым порогом, границей, прерывом, который не позволяет беспрепятственно слить речь и молчание, сказанное и не сказанное. Стихотворение считается незаконченным. Однако тексты, помеченные 19 октября 1836 года, слишком тщательно отделаны, слишком очевидным образом оформляют событийное значение этой даты, чтобы допустить возможность существования приуроченного к ней недописанного стихотворения. Существенно, что, кроме него и письма к Чаадаеву, 19 октября был перебелен эпилог «Капитанской дочки». Пушкину было важно, что повесть закончена в этот день. Эта завершающая активность должна была распространиться и на стихотворный текст. Быть может, обрыв стихотворного текста в данном случае следует рассматривать как такой же, если не еще более выразительный, переход в зону молчания, как и финал «Осени», один из черновигов которой также датирован, между прочим, 19 октября.

Зоны молчания включены и в текст «Евгения Онегина» — это помеченные лишь цифрами с строками отточий пропущенные строфы, о поэтической функции которых прекрасно писали Ю. Н. Тынянов¹ и Ю. Н. Чумаков², который, кроме того, со-

¹ См.: Тынянов Ю. Н. О композиции «Евгения Онегина» // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 59–60.

² «Молчание в „Онегине“, вплоть до строфических и строчных пауз на переносах, можно интерпретировать как специально организованную Пушкиным структуру, которая на уровне текста косвенно является в пробелах стихов и прозы. В этом смысле „Онегин“ написан стихами, прозой и значимой „пустотой“» (Чумаков Ю. Н. Поэтическое и универсальное в «Евгении Онегине» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 63).

поставлял финал «Осени» с финалом «Онегина»¹. Тынников называл их «поэтическими эквивалентами текста»², подчеркивая их равноправность по отношению к другим строфам. Равноправны, таким образом, звучащие и молчащие строфы.

Романтики любили и многоточие, и фрагмент. Незавершенность высказывания подчеркивала его родственность незавершенной и в принципе незавершимой живой действительности, служила знаком того, что границы текста распахнуты в мир, открыты миру в обоих его измерениях: эмпирическом и трансцендентном. Пушкинское многоточие может включать в себя и это значение, но когда многоточием отмечен такой ритмически организованный фрагмент текста, как строфа, его границы перестают быть разомкнутыми. В этом случае перед нами строго ограниченная внутритекстовая лакуна речи, зона молчания, вход и выход из которой отмечен со всей определенностью. Пушкинский фрагмент скорее подчеркивает и саму границу, и событийность ее перехода, чем снимает ее.

В рассуждениях о стихотворении «Осень» не случайно была использована театральная метафора. Въяве представленное на сцене молчание — любимый драматургический прием Пушкина. Безмолвием кончается «Борис Годунов», безмолвной задумчивостью Председателя пира кончается цикл «маленьких трагедий». Пушкин предъявил событие молчания воочию, как последнюю заключительную перипетию пьесы. Гоголь в «Ревизоре» воспользуется этим приемом — но не удержится в зоне чистого молчания, ибо его развернутая ремарка к «немой сцене» переведет событие с языка речи на язык пластической изобразительности.

Для Пушкина подобный перевод немислим.

В русском романтизме, у Жуковского, например, как будто бы тоже силен пафос молчания — пафос несказанного, невыразимого, того, что непередаваемо словом. Тем не менее слову в поэзии Жуковского дозволено касаться несказанного — легкими касаниями, благодаря которым плавность перехода от называемого

¹ См.: Чумаков Ю. Н. Жанровая структура «Осени» // Там же. С. 344.

² Тынников Ю. Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. С. 43.

к неназываемому не нарушается и резкой, как у Пушкина, границы между ними не возникает.

Вообще молчание — одна из любимых тем русской поэзии и XIX-го, и XX века. Достаточно вспомнить такие тексты, как «Silentium» Тютчева или Мандельштама. Но это тексты, *рассказывающие* о молчании — и тем самым нарушающие его. Такой парадокс в поэзии XX века превращается в излюбленный оксюморон. Язык молчания, звучание тишины — это сочетание становится устойчивым топосом, обретающим мистическое содержание. Вячеслав Иванов в поэме «Младенчество» пишет: «Но с той поры я чтить привык / Святой безмолвия язык»¹. Та же тема варьирована им в стихотворении «Тишина»: «И слышать я начал безмолвье»². О «звучной тишине» говорит Блок³, о «звонко-звучной тишине» — Брюсов⁴.

Все это служит контрастом молчанию пушкинскому. Пушкин не сопрягает молчание и речь, его любовь к парадоксам в *эту* область не простирается. Речь и молчание разведены у него на разные полюса, которым не дано соприкасаться, а тем более — проникать друг друга. Благодаря этому разведению, отстоянию, несмешанности каждая сфера получает максимальную полноту собственного объема значения.

Молчание — это зона, которая тоже может быть дифференцирована, как и речь. Так, например, особой фигурой молчания является фигура умолчания, которая возникает тогда, когда нечто подразумевается, но остается не названным. В 1823 году Пушкин писал Вяземскому: «Не надобно все высказывать — это есть тайна занимательности» (XIII, 58). В «Кавказском пленнике», «Бахчисарайском фонтане», «Цыганах» неназванными являются ключевые повороты фабулы⁵. Недосказанность апеллиру-

¹ Иванов В. Стихотворения. Поэмы. Трагедия. СПб., 1995. Кн. 2. С. 16.

² Там же. Кн. 1. С. 256.

³ Блок А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1. С. 81 (стихотворение «Ты отходишь в сумрак алый...»).

⁴ Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. М., 1972. Т. 1. С. 35 (стихотворение «Творчество»).

⁵ См. об этом: Благой Д. Д. Бездна пространства: (О некоторых художественных приемах Пушкина) // Благой Д. Д. Душа в заветной лире: Очерки жизни и творчества Пушкина. М., 1979. С. 221–227; см. также с. 227–240.

ет к читательскому воображению. Позднее поэтика недосказанности у Пушкина меняется: умолчание получает такую же чистоту и полноту выражения, как само молчание. Если в ранних поэмах читатель получал подсказку на путях воображения, то в более поздних вещах он этой помощи совершенно лишается. В «Сцене из Фауста» Мефистофель заставляет Фауста одну за другой вспоминать его кошунственные мысли и наконец подводит к некоей черте, дальше которой Фауст двигаться не желает. «Потом из этого всего / Одно ты вывел заключение...». В этот момент Фауст резко обрывает его: «Сокройся, адское творенье! / Беги от взора моего!» (II, 437). Заключение, к которому пришел Фауст, так и остается не названным — хотя автор несомненно имел в виду что-то очень конкретное. Читателям и исследователям остается перебирать догадки, ни одна из которых не может дать единственно возможного окончательного ответа.

Аналогичная ситуация возникает в одном из кульминационных моментов «Медного всадника». Это момент, когда Евгением овладевает безумие, отмеченный очень четко: «И вдруг, удара в лоб рукою, / Захохотал» (V, 145). «Удара в лоб рукою» это жест, означающий внезапно явившуюся мысль, озарение. Евгений понял в этот момент что-то очень существенное — именно эта мысль и свела его с ума. Но читатель так никогда и не узнает, что это была за мысль. Непроясненность кульминационного момента заставляет читателя домысливать за героя, предполагать кошунственные, невыговариваемые смыслы. Но, как и в «Сцене из Фауста», эти домыслы останутся лишь предположениями.

И, наконец, еще один вид пушкинского молчания, о котором хотелось бы сказать, вернувшись к поставленному в начале статьи вопросу о современных работах по поэтике Пушкина. Этот вид молчания связан с табу на некоторого рода высказывания — и прежде всего с табу на самокомментирование. Здесь Пушкин прямо противоположен Гоголю, неустанно трудившемуся над авторскими комментариями — как к собственным текстам, так и к собственной жизни. У Пушкина мы ничего подобного не найдем — в лучшем случае встретим поэтическую рефлексию, как в «Домике в Коломне». Даже в своих ответах на критики Пушкин

неизменно ограничивается самыми частными вопросами, не затрагивающими художественного целого, например, вопросами о возможности того или иного словоупотребления. Более обстоятельные, программные высказывания по поводу собственных произведений остаются у него ненапечатанными, часто даже недописанными. Таковы предисловие к «Борису Годунову», заметки о стихотворении «Демон», о «Графе Нулине», о Сальери, «<Письмо к издателю „Московского Вестника“>», «<Возражение на статью „Атенея“>», «<Опровержение на критики>». Кажется, что такого рода тексты словно встречаются по ходу своего создания с неким внутренним препятствием, которое оказывается непреодолимым. Едва ли не единственное значительное исключение составляет «<Возражение критикам „Полтавы“>».

Можно по-разному трактовать причины этого. Что-то можно объяснить например, следованием карамзинской установке не отвечать на критики. Но, думается, имелась причина и более фундаментальная.

Думается, что табу на самокомментирование связано у Пушкина с тем, что его художественная речь в принципе не подлежит переводу на иной семиотический язык, не имеет эквивалентов в ином типе речи. Прежде всего это относится к речи поэтической, которая у Пушкина так же абсолютно равна самой себе, как и молчание. Самокомментирование так же невозможно для Пушкина, как экспликация молчания средствами речи. То и другое воплощается абсолютным и потому единственным способом. Разговор о поэзии возможен только средствами самой же поэзии. А потому эквиваленты наиболее глубоких, наиболее изысканных современных филологических работ по поэтике Пушкина следует искать не столько в критических или эпистолярных высказываниях Пушкина или его окружения, сколько в поэтических репликах этих поэтов друг на друга, в той поэтической интерпретации и переинтерпретации, в той чисто поэтической рефлексии, которой подвергалась в их текстах общая для всего круга поэтическая система.

Впервые: Московский пушкинист. М., 2000. [Вып.] 8.

УХОД ИЗ РЕЧИ

1

Утрата как обретение

Ничего не иметь, чтобы все получить — эта идея имплицитно присутствовала в русском сознании еще со времен митрополита Илариона. В той давней тяжбе об исторической участи Русь могла противопоставить духовно могущественной Византии только собственную духовную нищету. Русская святость могла превзойти древнюю праведность на том основании, что в Евангелии говорилось: «есть последние, которые будут первыми» (Лк. 13, 30). Именно к этому аргументу апеллировал Нестор, приступая к Житию Феодосия Печерского. В «Слове о законе и благодати», восславляющем силу и крепость Русской земли, специально подчеркивалось: земля эта пуста и пресуха — и вот на нее потек источник евангельский¹. Придя к наследию Сына Божия одной из последних, когда наследие это уже было распределено между имеющими силу Церквями, Русь объявляла, что именно отсутствие своей части и является ее достоянием. Мы были слепы к свету истинному и глухи к спасительному учению — но отверсты будут именно очи слепых, и услышат именно уши глухих. Мы претыкались на путях погибели, мы гугнили, моля идолов — но поскачет, подобно оленю, хромой и ясен

¹ «Пуст бо и пересохла земли нашей сущи, идольскому зною исушивъши ю, вьнезапу потече источникъ евагельскый, напаяя всю землю нашу» (Иларион. Слово о законе и благодати. М., 1994. С. 62).

будет язык гугнивых¹. В такой ситуации заимствование из чужой культуры, мощное иноземное влияние уже не должно было повести к ассимиляции. Ибо готовность усвоить чужое по причине отсутствия своего могла трактоваться как та нищета, которая и есть главное богатство.

Когда много столетий спустя Достоевский формулировал идею всемирной отзывчивости как определяющего качества русской духовности, эта идея тоже предполагала совершенно аналогичную парадоксальную конструкцию. Удел нашей нищей земли — всемирность, поскольку русская нищета подобна нищете родившегося в яслях Христа. Казалось бы, в речи о Пушкине, где высказана эта мысль, Достоевский мог и не вспоминать о русской нищете — ведь разговор шел о величайшем национальном достоинстве. Тем не менее мотив нищеты оказался необходим. Мотив был унаследован Достоевским от Гоголя, к которому восходят не только знаменитые слова, начинающие пушкинскую речь, но и самая идея всемирной отзывчивости. Это Гоголь сказал о Пушкине: «В Испании он испанец, с греком — грек, на Кавказе — вольный горец...»². На чем же основано, по Гоголю, это «чрезвычайное явление русского духа»? Оказывается, «все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков — удержали свою личность. У одного Пушкина ее *нет*»³. «Что ж было предметом его поэзии?» — спрашивает, кроме того, Гоголь. И отвечает: «Все стало ее предметом, и *ничто* в особенности»⁵.

¹ «Бывъшемъ намъ сл помъ и истиньнааго св та не видащемъ, нъ въ лсти идольсти блудящемъ, къ сему же и глухомъ от съпасенааго учения, помилова ны Богъ — и въсия и въ насъ св ть розума, еже познати его, по пророчьству: „Тыгда отъвързуться очеса сл пныхъ, и ушеса глухыхъ услышать“. И потыкающемся намъ въ путьхъ погыб ли, еже б сомъ въсл довати, и пути, ведушааго въ животь, не в душемъ, къ сему же и гугнахомъ языки нашими, моляше идолы, а не Бога своего и творьца, посети нас чьлов колюбие Божие. И уже не посл дуемъ б сомъ, нъ ясно славимъ Христа, Бога нашего, по пророчьству: „Тыгда въскочить, яко олень, хромьи, и ясьнъ будетъ языкъ гугнивыхъ“» (*Иларион*. Слово о законе и благодати. С. 64).

² Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.], 1952. Т. 8. С. 384. Здесь и далее курсив в цитатах наш.

³ Гоголь Н. В. Несколько слов о Пушкине // Там же. С. 50.

⁴ Гоголь Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. С. 382.

⁵ Там же. С. 380.

Когда в предисловии к «Братьям Карамазовым» Достоевский указывает читателю на Алешу как на главного своего героя, он характеризует его весьма выразительными для нашей темы словами: «...это, пожалуй, и деятель, но деятель *неопределенный, невыяснившийся*»¹. Как видим, здесь тоже брезжит то наше ничто, которое должно стать нашим всем. Перипетия утраты вообще положена в основу «Братьев Карамазовых» с их эпиграфом из Евангелия от Иоанна: «...если пшеничное зерно, падши на землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода»².

Можно было бы сказать, что эта перипетия в принципе характерна для эпических сюжетов и запрограммирована, в частности, моделью волшебной сказки. Но обратим внимание на то, что в сказке утрата (или, по Проппу, недостача) — исходный момент сюжета, а у Достоевского модель перевернута, и утрата является тем итогом, к которому сюжет движется. Митя Карамазов или Раскольников все теряют к *концу* романа, и их грядущее духовное возрождение в романе обещано, но, в сущности, остается за кадром. И именно утрата как таковая становится главным достижением.

Через событие утраты движутся и ключевые перипетии «Войны и мира». Только, в отличие от Достоевского, Толстой делает это событие средним членом трехчленной цепочки: обладание — утрата — новое обладание. Наташа Ростова, потерявшая общественное положение после истории с Анатолом Курагиным, Пьер Безухов, потерявший все, вплоть до личной свободы в плену, умирающий Андрей Болконский — все они рождаются к новой жизни именно в момент этой тягчайшей утраты. В сущности, то же происходит с Россией: залог победы — сожженная Москва. В последнем случае замечательно то, что он не выдуман.

У Достоевского, как и у Толстого, теряя все, герои обретают нечто близкое к постижению всеединства. Раскольников решается на всенародное покаяние, Митя Карамазов понимает,

¹ Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1976. Т. 14. С. 5.

² Там же.

что каждый за всех и за все виноват, Наташа Ростова постигает смысл молитвенных слов «*Миром* Господу помолимся», Безухов постигает единение с народом, Болконскому открывается смысл всеобщей любви. Снова ничто и все оказываются парадоксально сближены.

Евангельская фраза о последних, которые станут первыми, имеет, как известно, свое продолжение: «есть первые, которые будут последними» (Лк. 13, 30). Если в XI веке особенно актуальна была начальная половина этой фразы, то на другом конце тысячелетия востребованной оказалась вторая ее половина. Мощь империи теперь уже неоспорима, и подтверждение ее духовного первенства требует способности заново стать «последними». Тогда возникает легенда о Федоре Кузьмиче, чей уход подтверждает эту способность. Первое лицо в государстве, в определенном смысле представляющее за него, глава его светской и духовной власти, отрекается от всего, что имеет, включая собственное имя, чтобы стать «ником» — наравне с «последними»¹. Любовное отношение русского сознания к этой легенде подчеркивает ее значимость.

Для XIX века вообще можно говорить о мифологеме «ухода», теснейше связанной с архетипом утраты как обретения. Остановимся на тех ее проявлениях, которые связаны уже не столько с судьбой героев, сколько с писательством как таковым и могут быть обозначены как «уход из речи».

Под грозовые раскаты, в проливной дождь уходит из Степанчикова Фома Фомич Опискин. Уходит, правда, недалеко — но его малодушное возвращение не отменяет смысла затеянной было акции. Не отменяет его и то, что Фому, возвестившего свой уход, в конце концов изгоняют из дома — важна сама

¹ Впрочем, у Федора Кузьмича имелись и ранние предшественники: преподобный князь Святоша (Святослав Давыдович, ок. 1080—1142, кн. черниговский и луцкий, в иночестве — Николай), который оставил «княжение, честь и славу и власть» и стал иноком Печерского монастыря, как о том повествует Киево-Печерский патерик (Памятники литературы Древней Руси: XII век. М., 1980. С. 498), и Иван Васильевич Грозный (см. об этом в статье «Фома Опискин и Иван Грозный» в наст. изд., с. 390—395).

первоначальная затея, столь пышно обставленная, важны поза, жест и риторика ухода. Фома собирается «идти куда глаза глядят», взяв с собой «несколько любимых книг, две перемены белья — и только!»¹. Особо подчеркнут отказ от «золота». Он был подчеркнут и выше, когда Фома первый раз грозился уйти из Степанчикова: «Завтра же уйду от вас. Рассыпьте ваши миллионы, устелите весь путь мой <...> кредитными билетами — и я гордо, презрительно пройду по вашим билетам; <...> Фома Опискин будет сыт одним благородством своей души!»². Итак, уход, как его мыслит Фома — это уход в никуда и ни с чем.

Ситуация канонизирована как модель поведения уже в рамках того же «Села Степанчикова»: не успел еще улечься всеобщий переполох по изгнанию Фомы, как полковник Ростанев объявляет: «Сам же я, с сего же дня, от всего отстраняюсь. <...> Я оставляю Степанчиково. Живите здесь все покойно и счастливо. Я же еду в полк — и в бурях брани, на поле битвы, проведу отчаянную судьбу мою... Довольно! еду!»³. Полковник простодушнее, чем Фома. Он не подчеркивает, а только подразумевает отказ от нынешнего благосостояния. Что же касается цели предполагаемого пути, то она как будто определена: в полк. Но готовность погибнуть в бурях брани продиктована романтическими литературными моделями, согласно которым след героя теряется в неизвестности, когда он покидает сюжетное пространство, отправляясь на войну навстречу гибели. Таким образом и Ростанев порывается уйти из обжитого мира в никуда.

Другой интересующий нас уход, как и уход Фомы, осуществляется в дождь — «мелкий, тонкий», но неотступный дождь сопровождает шагающего под зонтиком Степана Трофимовича Верховенского. Польшания грозы заменены заревом пожара. При скупости Достоевского на пейзажные описания сходство деталей знаменательно. Еще Тынянов обратил внимание на некоторое подобие Опискина и Верховенского: «Интересно, что и другой пародийный характер — Степан Трофимович — тоже приживальщик;

¹ Достоевский М. Ф. Полн. собр. соч. Т. 3. С. 136.

² Там же. С. 85–86.

³ Там же. С. 143.

то же „странничество“, та же „котомка“»¹. Повторяются и ключевые условия ухода: отказ от благосостояния и неведомость цели пути. Степан Трофимович уходит, не приняв «роскошных условий» Варвары Петровны и «предчувствуя», что не должен определять, куда, собственно, он направляется: «...чтобы взять подорожную, надо было по крайней мере знать, куда едешь. Но именно знать об этом и составляло самое главное страдание его в ту минуту: назвать и назначить место он ни за что не мог. Ибо, решишь он на какой-нибудь город, и вмиг предприятие его стало бы в собственных его глазах и нелепым и невозможным; он это очень предчувствовал»².

О «Селе Степанчикове» Достоевский писал брату в 1859 году: «В нем есть два огромных типических характера, создаваемых и записываемых пять лет, <...> — характеров вполне русских и плохо до сих пор указанных русской литературой»³. «Типической» является и идея ухода, столь важная для характеристики Фомы и не случайно воспроизведенная Достоевским в другом сюжете, в связи с другим персонажем. Ее типичность подтверждается ироническим жестом судьбы, распорядившейся так, что один персонаж явился пародией, написанной, как и положено, *post-factum*, а другой — пародией, созданной *ante-factum*. Ибо если в Фоме спародирован умерший уже Гоголь, то «Последнее странствование Степана Трофимовича» пародирует уход и смерть еще здравствующего Льва Толстого. В последнем случае угаданными оказались даже детали: уход, похожий на бегство; панический страх быть настигнутым любящей женщиной; остановка в чужой избе; болезнь, постигшая в пути; приезд доктора, близких, от которых бежали; наконец смерть. Как и литературный персонаж, Толстой, выезжая из Ясной Поляны, не имел конкретного представления о предстоящем маршруте. Патетическая фраза Степана Трофимовича: «Vive la grande route, а там что Бог даст»⁴ —

¹ Тынянов Ю. Н. Достоевский и Гоголь (К теории пародии) // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 215.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 480.

³ Там же. Т. 28. Кн. 1. С. 326.

⁴ Там же. Т. 10. С. 481.

соответствует предпоследней фразе, записанной рукой Толстого, с тем же переходом на французский: «Fais ce que doit, adv<i>ienne que pourra</i>» <Делай, что должно, и будь что будет. — *фр.*>¹.

Два ухода, описанные Достоевским, связаны, таким образом, с писательскими судьбами. Верховенский, разумеется, соотнесен с ними и помимо Толстого. Дело даже не в изначальной проекции персонажа на Т. Н. Грановского или кого-то еще. Важна, скорее, общая приверженность Фомы Фомича и Степана Трофимовича к риторическому изобилию, к многословным речам. Слово — стихия их жизни. Для нашей темы это обстоятельство чрезвычайно важно. Добавим к нему тот факт, что в «Бесах» есть еще один, тоже пародийный, персонаж, грозящийся навсегда уйти, на сей раз — уйти из творчества. Это «великий писатель» Кармазинов с его «Merci»: «он кладет перо навеки и поклялся более ни за что не писать»². Как и в случае с Фомой Фомичем, намерение это — мнимое («А впрочем, похвалите, похвалите, я ведь это ужасно люблю; я ведь это только так говорю, что кладу перо; подождите, я еще вам триста раз надоем, читать устанете...»³). Впрочем, у Кармазинова есть другое и уже подлинное намерение — бежать: «Я <...> теперь перебираюсь за границу совсем <...> Россия, как она есть, не имеет будущности. Я сделался немцем и вменяю это себе в честь»⁴. Замысел бегства диаметрально противоположен идее ухода: Кармазинов хочет бежать, чтобы спасти свое благополучие и точно знает, куда направится (в Европу — подальше от возможных русских катастроф).

Итак, идея ухода закреплена Достоевским как типическая и почему-то (еще до ухода Толстого!) связанная с писательством, пускай только пародийно обозначенным. Подобный феномен не единичен для русской культурной традиции. Его можно назвать «уходом из речи», воспользовавшись поэтической формулой Мандельштама:

¹ Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. М.; Л., 1934. Т. 58. С. 126.

² Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. Т. 10. С. 365.

³ Там же. С. 481.

⁴ Там же. С. 287.

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно.¹

Слово для Мандельштама — «плоть деятельная», русский язык — «непрерывное воплощение и действие разумной и дышащей плоти»². Уйти из родной речи — уйти из плоти, то же, что умереть, сгореть, утратить все, что только подлежит утрате — ради обретения, не отличимого от потери. И ради рождения нового поэтического текста. Традиционная антитеза жизни и смерти замещена здесь другой антитезой: речи и смерти. Эквилибристика между речью и смертью, мгновенный, почти неощутимый переход границы между ними — состояние каждого, кто прямо или косвенно поименован в стихотворении: Клейста, которому предстоит погибнуть в сражении, Гете, который еще так недавно «смел родиться», что не успел обрести своей царственной речи, безымянных немецких поэтов, сбегających в гроб со страниц альманаха, того, кого принято называть «лирическим героем», и наконец — самого Слова-Соловья³.

Если сюжет Достоевского оказался осуществлен Толстым, то поэтическую метафору Мандельштама реализовал Набоков. Он действительно ушел «из нашей речи», едва не закрыв последнюю страницу русской классической литературы⁴.

«Полночный огонек» Мандельштама, на котором сгорает летучая плоть слова, имеет, кроме гоголевских аутодафе⁵, еще одно соответствие в истории русской поэтической речи. Вот несколько

¹ Мандельштам О. К немецкой речи // Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 192.

² Мандельштам О. О природе слова // Мандельштам О. Соч. Т. 2. С. 176.

³ Подробнее об этом стихотворении см. приложение к статье («Бог Нахтигаль») — наст. изд., с. 465–468.

⁴ Об «уходе» Набокова см. наст. изд., с. 456–464.

⁵ Параллель к эпиграфу, предпосланному «Братьям Карамазовым», составляют слова, сказанные Гоголем по поводу сожжения второго тома «Мертвых душ»: «„Не оживет, еще не умрет“, говорит Апостол. Нужно прежде умереть, для того, чтобы воскреснуть» (Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. Т. 8. С. 297).

записей Велимира Хлебникова. 1 августа 1920 года: «Совершенно исчезли чувственные значения слов. Только числа». Четыре месяца спустя: «Я забыл мир созвучий; их я как хворост принес в жертву костру чисел». Тут же зафиксировано предчувствие новой метаморфозы: «Еще немного, и мне вернется священная речь». Лишь через два месяца после этого признания появляется, наконец, новая запись: «Переворот от числа к слову в воскресенье 14 марта 1921 г.»¹. Жертвенный костер, на котором сгорает слово, превращаясь в число, дабы в некое *воскресение* пресуществиться в священную речь — это тоже заново пройденный путь пушкинского пророка, это смерть и возрождение евангельского зерна. Важно подчеркнуть, что все это — не абстрактные и холодные размышления. Записи Хлебникова фиксируют то, что пережито как страстный чувственный опыт.

Другой, едва ли не самый классический случай ухода поэта из речи — история Александра Добролюбова, действительно ушедшего не только из литературы (замолчавшего), но и из общества. Лев Толстой незадолго до своего ухода из Ясной Поляны признавался, что завидует Александру Добролюбову. Кроме того, вслед за Добролюбовым порывались «уйти» такие крупные представители литературного движения, как Андрей Белый, Блок, С. Соловьев, Эллис, даже Брюсов². От Толстого их отличает лишь то, что этот порыв остался в сфере намерения — но намерения, характерного для эпохи.

Думается, приведенных примеров достаточно, чтобы убедиться в том, что описываемый феномен достаточно типичен при всей своей вариативности.

Но почему именно утрата является условием обретения, иногда, заметим, неотличимого от нее? Для Раскольниковца или

¹ Цит. по: Киктев М. С. Хлебниковская «Азбука» в контексте революции и гражданской войны // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб., 1991. С. 37. О мифе числа у Хлебникова см.: наст. изд. с. 411–436.

² См. об этом: Азадовский К. М. Путь Александра Добролюбова // Творчество А. А. Блока и русская культура XX века / Блоковский сборник [Вып.]3. Тарту, 1979. С. 141–144. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 459).

Дмитрия Карамазова, для умирающего Толстого, для Гоголя, отказавшегося от продуктивной творческой речи и пишущего «Божественную литургию», для лирического героя стихотворения «К немецкой речи» утрата и обретение сливаются в одно. Откуда возникает возможность этой парадоксальной тождественности?

Устойчивость архетипа, о котором идет речь, определяется, по всей видимости, тем, что в своем генезисе он имеет как минимум две составляющих. Одна — идеологическая, восходящая к текстам Нового Завета. Другая связана с культурным механизмом, уходящим корнями в фольклор и языческую обрядовую практику.

Вполне очевидно, что прежде всего имеются в виду переходные обряды, которые А. ван Геннеп определял как обряды, сопровождающие всякую перемену места, состояния, социальной позиции и возраста. Он же выделил в них три фазы: разделение, грань и соединение¹. Во второй, лиминальной, фазе ритуальный субъект (личность или группа) лишается всех свойств своего прошлого или будущего состояния. Развивая положения ван Геннепа, В. Тэрнер писал, что лиминальные существа «ни здесь ни там, ни то ни се; они — в промежутке между положениями, предписанными и распределенными законом, обычаем, условностями и церемониалом»². Они анонимны, бесполо, единообразны, лишены *голоса*, воли, какой-либо статусной защиты, собственности, одежды, родственных прав и обязанностей и находятся в максимально тесном контакте с сакральными силами³. (Вспомним еще раз приведенные в начале статьи цитаты: «все наши русские поэты: Державин, Жуковский, Батюшков удержали свою личность. У одного Пушкина ее нет»; «Что ж было предметом его поэзии?» — «Все стало ее предметом, и ничто в особенности»; «...это, пожалуй, и деятель, но деятель *неопределенный, невыяснившийся*».)

¹ См.: Геннеп А. ван. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов. М., 1999. С. 15–16 и др.

² Тэрнер В. Ритуальный процесс. Структура и антиструктура // Тэрнер В. Символ и ритуал. М., 1983. С. 169.

³ См.: Там же. С. 176–177, 179.

Преимущественный интерес Тэрнера связан с лиминальностью как качеством социальной группы (*communitas*), совершающей переходный обряд. Если в обычное время общество представляет собой структурную систему отношений, то *communitas* характеризуется отсутствием или максимальной ослабленностью структурных признаков. Эти две модели — структура и *communitas* — являются, по Тэрнеру, двумя основными модальностями общественных отношений, взаимодополнительными, подобно фигуре и фону. Хотя Тэрнер постоянно подчеркивает, что *communitas* — это модель общества, различимая лишь в лиминальный период, его рассуждение строится на оппозиции двух сменяющих друг друга, чередующихся во времени способов организации общества. Невольным следствием этого становится то, что на место *трих* фаз, выделенных ван Геннепом, встают *две* основные фазы — и лиминальность отчасти утрачивает свое основное содержательное и структурное качество: быть промежуточным, посредующим звеном между двумя состояниями.

Нечто подобное произошло, по всей видимости, и с той русской идеей, которую мы пытались сейчас проследить. Ее парадоксальное звучание явилось следствием утраты одного из трех вполне логично сменяющих друг друга звеньев. Ведь лиминальная фаза сопряжена с утратой всякой качественной определенности потому, что такая утрата является условием полноты перехода от одного качества к другому, из одного статуса в другой. Достаточно убрать первое звено, чтобы получить парадоксальную универсалию: отсутствие качества есть залог обладания им. Или: чем полнее утрата, тем совершеннее обретение. Заметим, что новозаветные формулы типа «не оживет, аще не умрет» (1 Кор. 15, 36), выстраивают, как правило, именно такую двучленную, а не трехчленную конструкцию.

На русской почве анализируемая идея колебалась в своем воплощении: она получала то трехчленное, то двучленное выражение. В рамках трехчленной конструкции утрата качественной определенности и самотождественности могла выступать как продуктивное, хотя и чрезвычайно болезненное условие обновления. В рамках конструкции двучленной она вела к парадоксальному

тождеству между «всем» и «ничем». Грань между этими двумя вариантами легко описывается аналитически, но в высшей степени трудно улавливается при непосредственном переживании той архетипической (и, подчеркнем: жертвенной) ситуации, о которой идет речь. Трудность же ее уловления содержит в себе немалую опасность, особенно в тех случаях, когда двучленная конструкция становится орудием национальной идеологии. Тем не менее парадоксальная взаимообусловленность между всем и ничем сохранилась в русском сознании как одна из ключевых идеологем вплоть до XX века, с его заветным «Кто был ничем, тот станет всем».

Впервые: Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Под ред. Владимира Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 2001.

2

Англоязычие Набокова как инобытие русской словесности

Переход Набокова на английский язык имеет простое биографическое объяснение: писателю нужен читатель. Языковые возможности Набокова позволили ему завоевать обширную англоязычную аудиторию и вместе с нею — мировое имя. Этим объяснением проблема набоковского англоязычия могла бы быть полностью исчерпана, если бы не то обстоятельство, что каждый литературный факт, чтобы стать осмысленным, должен найти свое место в историко-литературном контексте. Поэтому и англоязычие Набокова должно быть понято как факт истории *русской* словесности, как факт, имеющий в рамках этой истории свои причины и свои следствия.

В поздние годы Набоков любил повторять, что он — американский писатель. Другого такого случая русская литература не знает. Великие эмигранты не рвали связей с родным языком, а если и писали какие-то тексты на других языках, это не вело к радикальной перемене их культурной принадлежности. Тем не менее нельзя утверждать, что уход Набокова из русской речи явился

событием, для русской словесности беспрецедентным. Прецеденты есть, но их надо искать не в области конкретных биографий, а в сфере литературных сюжетов и литературных жестов.

Как уже говорилось, акт, совершенный Набоковым, за шесть лет до создания его первого английского романа получил сюжетное воплощение в стихотворении Осипа Мандельштама «К немецкой речи». Стихотворение было хорошо известно Набокову. Свидетельством тому — реминисценции из него в «Приглашении на казнь». «Слова у меня топчутся на месте, — писал Цинциннат. — Зависть к поэтам. Как хорошо должно быть пронестись по странице и прямо со страницы, где остается бежать только тень — сняться — и в синеву»¹. Цинциннат перефразирует ст. 15–16 «К немецкой речи»:

Слагались гимны, кони гарцевали
И, словно буквы, прыгали на месте²

и строфу, посвященную немецким поэтам:

И прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,
Сбегали в гроб — ступеньками, без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна³.

Уход из речи, исход из речи — эта формула, найденная Мандельштамом, соответствует некоему архетипическому сюжету русской словесности, в рамках которого следует рассматривать и феномен набоковского англоязычия.

В жизненных и творческих поступках Мандельштама, Александра Добролюбова и Хлебникова, описанных в первой части статьи, представлены не просто разные варианты ухода из речи — в них представлены *типологически* различные его варианты. Постараемся уяснить себе эту типологию, поскольку уход Набокова из русской речи может быть понят именно в ее рамках.

Вариант, заявленный Мандельштамом, — это уход из своей речи в чужую, уход, который мыслится как жертвенный путь через смерть.

¹ Набоков В. Собр. соч. русского периода: В 5 т. СПб., 2000. Т. 4. С. 167.

² Мандельштам О. Соч. Т. 1. С. 193.

³ Там же.

Вариант, избранный Добролюбовым, — это уход не только из речи, но и из всего пространства светской культуры, отречение от нее ради так или иначе помысленных и реализованных религиозных идеалов. Этому варианту — каждый по-своему — отдали предпочтение Толстой и Гоголь.

Уход из речи в том виде, как его осуществил Хлебников, — это переход речи в некую временную форму инобытия ради обретения речью, словом нового качества, нового статуса. Ибо число, как его трактует Хлебников, опираясь на восходящую к пифагорейцам традицию, — это не что иное как инобытие слова.

Итак, мы имеем три варианта ухода из речи, зафиксированные русской литературной традицией. Сопоставим с ними уход из русской речи, осуществленный Набоковым. Вполне очевидно, что вариант, избранный Добролюбовым, не имеет к Набокову практически никакого отношения. Зато вариант Мандельштама, как кажется, был ему близок. «Чужая речь мне будет оболочкой...»¹ — писал Мандельштам. В творческой судьбе Набокова это свершилось.

И тем не менее, несмотря на такое внешнее сходство, еще большую близость к набоковскому уходу из русской речи имеет хлебниковский вариант — вариант перехода речи в ее инобытие.

Поскольку термин «инобытие» послужит ключевым в наших дальнейших рассуждениях, остановимся на некоторых существенных оттенках его значения. Сам термин («*Andersein*») восходит к Гегелю и связан в рамках его построений с моментом перехода от одного качества к другому. Несколько огрубляя гегелевскую мысль, можно передать ее так: на пути к новому качеству качество исходное проходит через более или менее статичный, фиксированный момент собственного инобытия, превращается в то, что на языке Гегеля называется «свое другое». Таким образом выстраивается цепочка из трех звеньев: исходное наличное бытие — его инобытие — новое качество. В случае с Хлебниковым исходным наличным бытием было слово, его инобытием — число, новым качеством — священная речь.

¹ Мандельштам О. Соч. Т. 1. С. 193.

Подобная структура, описывающая переход от одного качества к другому, ни в коем случае не является исключительным достоянием гегелевской мысли. Она имеет гораздо более универсальный характер. Достаточно указать на то, что аналогичную трехчленную структуру имеет любой переходный обряд (инициация, свадьба и т. д.), сущность которого — переход из одного статуса в другой. Как уже говорилось, для перемены статуса необходимо пройти через так называемую лиминальную, или пороговую, фазу, связанную с утратой прежней качественной определенности. Эту фазу фольклористы часто описывают как переход через смерть. Думается, что точнее было бы ее описывать как переход через инобытие. Таким образом, согласно классическим обрядовым практикам, путь к обновлению лежит через инобытие. Не удивительно, что Хлебников, с его интересом к языческим мирам, повторяет классическую структуру переходного обряда.

И все это имеет самое прямое отношение к уходу Набокова из русской речи, ибо набоковский английский язык является не чем иным, как инобытием русской речи.

Данный тезис несомненно нуждается в доказательстве, поскольку сам по себе переход на другой язык совершенно не обязательно связан с формой инобытия. Как уже подчеркивалось, инобытие, по Гегелю, — это «свое другое», превращенная форма исходного качества. Между тем переход на другой язык может быть осуществлен как простое движение из одного культурного пространства в другое, как движение, вовсе не предполагающее трансформации исходного качества.

Подобная проба простой смены культурных зон была Набоковым тоже предпринята — в романе «Король, дама, валет». Этот роман, вероятно, и следует рассматривать как первую попытку Набокова уйти из русской культуры. Как и у Мандельштама, движение здесь осуществлялось в сторону культуры немецкой. Если в «Машеньке» Берлин был только местом действия, главное содержание которого оставалось русским и эмигрантским, то уже во втором своем романе Набоков полностью порывает с русской темой и русским сюжетом, обращаясь к немецкой литературной топике, к традиции немецкого романтизма с многократно разрабо-

танной у Тика и Гофмана темой человека-автомата и противопоставляемой человеческому автоматизму стихийной и творческой жизнью вещей. Автоматизму повинуются все три главных персонажа Набокова: не только лишенная воображения Марта и марионетка-Франц, но также и творчески-импульсивный Драйер. Между тем вещи — особенно те, которыми торгует Драйер, — оживлены, одухотворены, прекрасны своей непредсказуемостью. Совершенные манекены, о которых мечтает Драйер, пришли именно из немецкой романтической традиции. Набоков отсылает к ней своего читателя весьма откровенно. В новелле Гофмана «Автоматы» описана хитроумная движущаяся, дышащая и пророческая кукла турка. У Набокова Драйер рассказывает «о старинном автомате-шахматисте, который он видел в одном провинциальном музее. Шахматист был одет турком»¹. В этой фразе связь с Гофманом уже протянута к будущей «Защите Лужина».

В «Короле, даме, валете» произошла полная мимикрия под чужую литературную традицию. Набоков живет в Берлине и апеллирует к немецкой топики. Русская традиция не преобразована, не пресуществлена — она просто оставлена за порогом. Роман «Король, дама, валет» представляет собой тот чистый случай перехода в новое культурное пространство, который не предполагает никакой формы инобытия исходного качества, исходного статуса. И вполне очевидно, что этот вариант Набокова не удовлетворил: русская сюжетика не случайно возвращается в следующих его произведениях.

Понятно, что для автора, живущего в Германии, само по себе обращение к немецкой топики не решало проблемы перехода: ведь он продолжал писать по-русски. Но, однажды поставленная, проблема эта так или иначе требовала разрешения — и обстоятельства жизни Набокова сами толкали его к тому, что ее разрешение оказалось связанным с проблемой языка.

Написанный по-английски роман «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» явился следующим после «Короля, дамы, валета» шагом к решению этой проблемы. На сей раз исход был совершен

¹ Набоков В. Собр. соч. русского периода. Т. 2. С. 297.

именно из русской речи — и совершен принципиально иначе, чем в романе «Король, дама, валет». Теперь, переходя в иное культурное измерение, Набоков осмыслял его как форму инобытия.

Если к чему и применим термин «автоописание», то это к «Подлинной жизни Себастьяна Найта». Переходя в этом произведении на английский язык, Набоков сделал предметом его сюжетной рефлексии собственное англоязычие, которое и получило в романе определение инобытия. Финальная фраза романа: «Я — Себастьян, или Себастьян — это я, или, может быть, оба мы — кто-то другой, кого ни один из нас не знает»¹ — это открытое указание на тождество главного героя, повествователя и автора. Между тем смысл всего повествования, смысл сюжета о Себастьяне Найте — в их растождествлении.

Переходя на английский, Набоков растождествляет свое внутреннее единство, гипостазируя свое творческое «я» в мифологеме двух братьев, родных по отцу, но рожденных от разных матерей: русской и англичанки. Их кровное родство рщепляется кровной же чужеродностью, определяющей русскость одного брата и врожденное англоязычие другого.

Зачем же нужно в финале романа акцентировать тождество двух братьев, а также тождество их обоих самому автору? Думается, это нужно для того, чтобы подчеркнуть: каждый из них является формой инобытия для другого. Миф о двух братьях, созданный в «Подлинной жизни Себастьяна Найта», указывает на то, что английский язык Набокова является инобытием его русского языка.

Если в первом английском романе Набокова мифологема языкового инобытия обыграна на уровне сюжета, то в последующих произведениях ее актуальность подтверждается самыми разнообразными средствами поэтики.

Обратим внимание на несколько фактов. Называя себя американским писателем, Набоков, казалось бы, должен целиком и полностью адресоваться к западному читателю. Он и в самом

¹ Набоков В. Собр. соч. американского периода: В 5 т. СПб., 1997. Т. 1. С. 191.

деле адресуется к нему — но адресуется с русской темой. Стремление утвердить ее в контексте западной литературы само по себе не удивительно. Удивительно другое. Набоков вплетает в свои романы такие детали, на которые западный читатель может ответить лишь полной глухотой. Когда в «Аде» появляется русский учитель Аксаков или дед и внук Багровы, то никакие пояснения Вивиан Даркблум не могут родить у западных читателей тех ассоциаций, которые рождаются при звуке этих имен у читателя русского. Отрекаясь от надежды встретиться с ним, Набоков, тем не менее, ориентирует на него свои тексты.

Кажется, что чем дальше, чем безвозвратнее писатель уходит от России, чем решительнее отказывается от надежды на встречу с нею, тем заботливее он оставляет на этом уходящем вдаль от нее пути какие-то тайные знаки, способные обеспечить провозглашенное невозможным возвращение. Это напоминает белые камушки, которые Мальчик с пальчик, изгнанный из родительского дома, оставлял на дороге, увозящей его в лес. Камушки на дороге ничего ни для кого не значат, они почти неразличимы, почти лишены семантики, и только для того, кто их оставляет, они могут обеспечить возвратный путь.

Существенно, что при этом удаление от России Набоков вовсе не мыслил как временное. Писатель подчеркивал, что с подобной иллюзией он простился довольно скоро. А значит, белыми камушками он помечал дорогу, по которой вернуться в принципе некуда. Ведь и сама Россия в текстах Набокова получает черты того самого инобытия. Она то оказывается Зоорландией, то отождествляется с нарисованным пейзажем, с картинкой, то помещается на Анти-Терре. То же происходит и с сюжетами русской литературы: берутся классические ее сюжеты и изменяются до полной неузнаваемости — сохраняя, однако, те ключевые признаки или имена, по которым нельзя не заметить их превращенного присутствия в тексте. Именно так в «Аде» представлен онегинский сюжет или несколько сюжетов Толстого. Так же вкраплен в нее и русский язык — записанная латиницей абракадабра, невнятная для западного читателя. Роль этих русских вкраплений в английский текст «Ады», как кажется, состоит в том, чтобы не дать

монолитной субстанции английской речи предстать в качестве самодостаточного бытия. Русские вкрапления напоминают о том, что английский язык романа суть превращенная форма, а сохранившиеся в ней русские словечки и фразы — рудиментарные остатки формы исходной. Их присутствие в тексте сигнализирует, что английская речь романа — инобытие речи русской.

Продолжая параллели со сказочными сюжетами, можно сказать, что это напоминает сказку, где герой встречает дерево или камень, в которых он должен узнать превращенного, заколдованного человека, дожидającego своего спасения. Такое дерево ничем не похоже на человека, оно — лишь форма его инобытия, которая иногда, впрочем, может включать какие-то странные признаки, опознавательные знаки, намекающие, что дерево это — превращенный человек.

Между прочим, такой же форме инобытия подвергнута в текстах Набокова и его личная биография — узнаваемая и в то же время измененная до неузнаваемости. Более того: инобытие получает и его творчество, превращаясь в творчество героев. Наиболее яркий пример тому — «Смотри на арлекинов!». Тексты целых романов Набокова могут получать форму инобытия. «Дар» или «Подлинная жизнь Себастьяна Найта» — это истории ненаписанных книг, которые и являются не чем иным, как инобытием этих книг.

Зачем же нужна Набокову эта странная форма, которой подвергнута в его художественном мире все: от собственной творческой личности до родного языка?

С того момента, как стало ясно, что Россия в ее прежнем статусе исчезла безвозвратно, русской эмигрантской интеллигенции оставалось только хранить ее в своих сердцах, в памяти, в творчестве, в речи. Это была мужественная, прекрасная, но обреченная позиция. Она не сулила ни обновления, ни возрождения. Путь к обновлению был закрыт потому, что обновленная — советская — Россия уже существовала. И принять ее было невозможно. Как кажется, Набоков был единственным, кто нашел выход из этого тупика.

Свою эмигрантскую судьбу, а также судьбу России и русских по обе стороны железного занавеса он объявил формой инобытия. Объявил, разумеется, не в виде идеологических высказываний,

ему органически чуждых, а через поэтику своих произведений. И, главное, — через язык. В этом отношении английский Набокова подобен хлебниковскому языку чисел. Разница в том, что «числовой» период Хлебникова продлился семь с половиной месяцев и завершился возвращением в речь, ее обновлением. Английский же период Набокова получил лишь одну — начальную — границу и не был завершен, а лишь прерван смертью писателя. А это значит, что объявленная Набоковым форма инобытия русской литературы и после его смерти осталась неупраздненным фактом истории этой литературы.

Вглядевшись в черты новейшей русской литературы, мы увидим, что статус инобытия, приданный Набоковым русской словесности, является для нее в настоящее время не только актуальным, но и определяющим. Достаточно вспомнить московскую концептуальную поэтику, которая замещает уровень предметный уровнем номинации и работает исключительно с концептами как с формой инобытия денотатов — с формой, вытесняющей их за пределы культурного поля. Другой, не менее выразительный пример — роман Пелевина «Чапаев и Пустота», содержащий многочисленные явные и скрытые отсылки к Набокову и провозглашающий, что все видимые и мыслимые формы мира суть инобытие друг друга, и в мире нет ничего, кроме этих форм инобытия.

Успех Пелевина говорит о том, насколько соблазнительна для современного общества подобная идея. Между тем инобытие суть *переходная* форма, оно суть момент *перехода* от одного качества к другому, от одного статуса к другому. В рамках набоковского творчества этот переход оставлен незавершенным, но самой форме инобытия не придан тотальный смысл единственно адекватной формы культуры. На дороге оставлены белые камушки, по которым можно вернуться — пускай лишь гипотетически. Современная же русская словесность, придающая инобытию именно тотальный смысл, напоминает тех беззаботных братьев Мальчика с пальчик, которые углубляются в лес, не задумываясь о том, что когда-нибудь им предстоит вернуться.

Впервые: Revue des Etudes Slaves. Paris, 2000. Т. 72, № 34.

Приложение

Бог Нахтигаль

Себя губя, себе противореча,
 Как моль летит на огонек полночный,
 Мне хочется уйти из нашей речи
 За все, чем я обязан ей бессрочно...¹

В течение нескольких августовских дней 1932 года это стихотворение видоизменилось по крайней мере трижды: из сонета «Христиан Клейст» оно превратилось в состоящий из тридцати шести стихов текст «К немецкой речи», пройдя через промежуточную редакцию, озаглавленную «Бог Нахтигаль»². Движение от первоначальных редакций к последней осуществлялось как бы поперек собственного смысла стихотворения, через стремительное возрастание объема парадоксальных значений.

«Христиан Клейст» не заключал в себе противоречий, помимо тех, что канонически предписаны сонетной формой. Но уже во второй редакции появилось головокружительное совмещение лирического субъекта с его адресатом и одновременно — объектом поэтической речи:

Воспоминаний сумрак шоколадный,
 Плющом войны завешан старый Рейн,
 И я стою в беседке виноградной
 Так высоко, весь будущим прореян.

«Я» здесь — двуликое, двуединое его, это поэт XX века, вмещенный в пейзажную раму XVIII-го, и — одновременно — поэт XVIII-го, воспринимающий обращенную к нему из будущего поэтическую речь. Лирические совмещения, наплывы и слияния разных планов становятся главным импульсом к созданию второй

¹ *Мандельштам О. К немецкой речи // Мандельштам О. Соч. Т. 1. С. 192.* Далее разные редакции стихотворения цитируются по этому изданию.

² См.: *Нефлер П. М. Комментарии // Там же. С. 525.*

редакции. Сонет имел один прототекст: поэзию Эвальда Христиана Клейста, погруженную в контекст «до-гётевой» немецкой поэзии. Во второй редакции уже два прототекста; вторым является поэзия Генриха Гейне, его цикл «Новая весна», открывающий книгу «Новых стихотворений». Цикл пронзен соловьиной темой, полногласное выражение получившей в стихотворении «Im Anfang war die Nachtigall...<В начале был Соловей... — нем.>»¹. Здесь рассказано о птичьем «вероучении», которое папаша-воробей передает сыну-воробышку: в начале был соловей, он пропел слово «Зькьht! Зькьht!» — и лес расцвел, заблагоухал; он клюнул себя в грудь — и из пролитой им крови вырос розовый куст; соловей запел розам любовную песнь; пока звучит соловьиная песнь любви, лесу ничего не грозит. Бог Нахтигаль — это воробыиный Бог-Слово. Перифраза Евангелия от Иоанна у Гейне прозрачна и очевидна².

Именно текстом Гейне вдохновлен медальонный портрет Клейста, возникший лишь во второй редакции:

Поэзия, тебе полезны грозы;
Я вспоминаю немца-офицера,
И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера.

Христиану Клейсту сообщены здесь атрибуты бога-соловья, ибо розы, прильнувшие к его шпаге — это соловьиные розы,

¹ См.: Ронен О. Осип Манделъштам // Литературное обозрение. 1991. № 1. С. 17; Ронен О. Functional Technique of Myth Transformation in Twentieth-Century Russian Lyrical Poetry // Myth in Literature. Columbus, Ohio, 1984. P. 121–122.

² «Перифраза <...> оказывается особенно эффективной в предполагаемом русском подтексте из-за фонетического сходства слов „соловей“ и „слово“» (Ронен О. Осип Манделъштам. С. 17). Все летние месяцы 1932 года Манделъштам, по-видимому, находился во внутреннем взаимодействии с «Новыми стихотворениями». Лирический сюжет этого цикла целиком и полностью разворачивается в лесном пространстве, которое сменяется на городское лишь в самом финале, одновременно с крушением сюжета. Жизнь леса у Гейне — метафора жизни сердца. За месяц до стихов, обращенных «К немецкой речи», в июле, Манделъштам пишет «Стихи о русской поэзии» — вытканый в них самый сложный узор реминисценций из русской поэтической речи ложится на основу «лесной» метафоры немецкого поэта. Немецкая тема тайно вскармлиывает повествование о русской.

а Церера на его губах — то самое лесное цветение, которое, по Гейне, обеспечено песнью, льющейся из уст соловья.

Так, уходя от Клейста к Гейне, Мандельштам заново приходит к Клейсту. Но это уже Клейст растождествленный, это Клейст-Нахтигаль, Клейст-Гейне, так же как в предпоследней строфе второй редакции — Клейст-Мандельштам. Движение к собиранию поэтического смысла идет через растождествление лирического егo. Путь к поэтическому воплощению лежит через развоплощение — и субъекта, и адресата стиховорной речи. Этот путь — не только парадоксальный, этот путь — жертвенный. Это путь Орфея, растерзанного менадами. Это путь Бога-Слова-Соловья, который платит жизнью за песнь, дарующую жизнь. Это тот самый путь к обретению ценой утраты, ценой отказа от всего, что имел, — вплоть до собственного имени, последнего залога самотождественности. Готовность платить такую цену манифестирована в финальной, недописанной строфе промежуточной редакции:

Так я стою, и нет со мною сладу

.....

Бог Нахтигаль, дай мне свои рулады

Иль вырви мне язык [за святотатство] я так желаю.

«.....И вырвал грешный мой язык, / И празднословный, и лукавый...»¹. Сделав столь не характерное для его поэтики откровенное заявление — о готовности пройти путем пушкинского пророка, ведущим к обретению божественного глагола через пустыню, смерть и немоту, — Мандельштам наконец пришел к той формуле, которая определила сюжет последней редакции его стихотворения. «Христиан Клейст» превращался в «Бога Нахтигалья» благодаря встречной волне смысла, идущей от поэзии Гейне и разбивающей цельность первоначального сюжета. Превращение второй редакции в третью организовано новой мощной встречной волной, вновь разбивающей цельность сложившегося было смысла. Вместо логичного:

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1948. Т. 3. С. 30.

Мне хочется воздать немецкой речи
За все, чем я обязан ей бессрочно

возникает парадоксальное («себе противореча»):

Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Той же волной окончательно смыты контуры индивидуально-го «я». Высказав готовность к утрате речи, оно еще раз растождествляется, воссоединяясь с новыми реальностями. Теперь оно узнает себя уже не в Клейсте — в его «виноградной строчке», тут же приведенной в эпиграфе¹. Возникшая здесь, столь вообще любимая Мандельштамом, метафора «слово — виноград»², безусловно включает в себя жертвенную символику виноградной лозы. Его, теряя конкретность земного своего воплощения, вспоминает себя как букву, как книгу, как слово. Это и есть желанное слияние с божественным соловьиным глаголом — но без обольщения, будто обретение может быть отличено от утраты.

Сопряженность птичьего наречия с семантикой инобытия уже дала о себе знать в середине стихотворения: «Скажите мне, друзья, в какой Валгалле / Мы вместе с вами щелкали орехи...»³. Звук соловьиного щелканья раздался там, где надобно было сказать о встрече по ту сторону жизни: не рожденного с умершими. Предпоследняя строка: «Звук сузился, слова шипят, бунтуют» — знаменует собой не что иное как обретение соловьиной гортани и свершившийся наконец уход из «нашей» речи⁴.

Впервые: Парадоксы русской литературы: Сб. статей / Под ред. Владимира Марковича и Вольфа Шмида. СПб., 2001.

¹ «...Und es wird der Saft der Reben... <...И будет сок винограда... — нем.>»

² Между прочим, виноград может быть обращен в речь зеркальным разворотом одной лишь буквы в «виноградной строке» Клейста: «Saft der Reben» — «Saft der Reden».

³ Щелкунчик-скворец с мечтой об ореховом пироге жизни появился у Мандельштама еще в 1930 г. (стихотворение «Куда как страшно нам с тобой...»).

⁴ Несловесность соловьиного слова иронично подчеркнута и у Гейне:

Im Anfang war die Nachtigall

Und sang das Wort: Зькьхт! Зькьхт!

<В начале был Соловей, / Он пропел слово: Цукут! Цукут! — нем.>
(Heine H. Sämtliche Werke. Leipzig; Wien, [u.a.]. Bd. 1. S. 207).

ПУШКИНСКИЙ «ВОЗМОЖНЫЙ СЮЖЕТ» И ВИРТУАЛЬНАЯ РЕАЛЬНОСТЬ

Термин «возможный сюжет» введен в пушкинистику С. Г. Бочаровым. Возможным он называет не тот сюжет, который оставлен на стадии замысла или изменен по ходу черновой работы. Для Бочарова важно, что законченные беловые тексты, «Евгений Онегин», например, тоже могут содержать ветвление сюжетных возможностей, не реализованных, но намеченных и подчас далеко расходящихся с осуществленным сюжетным ходом. Возможность — не мечта, не иллюзия. Возможность *существует*, причем на равных правах с тем, что реализовано, хотя и в ином измерении, чем оно¹.

Подобный взгляд далеко не чужд и для Ю. Н. Чумакова, который не раз говорил и писал о разнонаправленных векторах смысловых и сюжетных возможностей, заключенных в одном и том же фрагменте пушкинского поэтического текста. Достаточно вспомнить хотя бы его разработку предложенной Н. В. Беляком версии открытого отравления в «Моцарте и Сальери» — разработку, построенную на обнаружении в драме двух взаимоисключающих, но равноправных сюжетных возможностей². Любопытно, что эта интерпретация, вызвавшая столь ожесточенную

¹ См.: Бочаров С. Г. Возможные сюжеты Пушкина // Бочаров С. Г. Сюжеты русской литературы. М., 1999. С. 46–77.

² См.: Чумаков Ю. Н. Сюжетная полифония «Моцарта и Сальери» // Чумаков Ю. Н. Стихотворная поэтика Пушкина. СПб., 1999. С. 282–296.

полемику¹, выявляет в одном эпизоде модель, изоморфную сюжету трагедии в целом. Видел или не видел пушкинский Моцарт жест пушкинского Сальери — это вопрос, вполне аналогичный тому, отравил или не отравил исторический Сальери исторического Моцарта. Какой бы из двух вариантов ответа мы ни избрали, другой, альтернативный ему вариант, а вместе с ним и альтернативный сюжет все равно остается существовать в мире — в потенциальной, а точнее сказать, в виртуальной сфере сюжетов и смыслов.

Такого рода сюжеты, видимо, сильно занимали Пушкина. Едва ли случайно, что замысел «Моцарта и Сальери», уже существовавший к 1826 году², по времени своего возникновения так близок к созданию «Бориса Годунова», где тоже решался сходный вопрос: был или не был Борис убийцей Димитрия? Здесь, правда, Пушкин мог опереться не на слухи (как в случае с Сальери), а на весомый авторитет Карамзина, считавшего Бориса цареубийцей. Но голоса в защиту Бориса прозвучали в русской печати уже в январе 1825 года³, а точка зрения Погодина, уверенного в невинности Бориса, была обстоятельно изложена в 1829 году⁴, то есть до опубликования пуш-

¹ См., напр.: *Непомнящий В.* Пушкин: Русская картина мира. М., 1999. С. 332–336; *Непомнящий В.* Из заметок составителя при подготовке этой книги // «Моцарт и Сальери», трагедия Пушкина: Движение во времени. Антология трактовок и концепций от Белинского до наших дней. М., 1997. С. 876–896.

² См. дневник М. П. Погодина от 11 сентября 1826 г., где со слов Д. В. Веневитинова, накануне встречавшегося с Пушкиным, записано, что у него, кроме «Бориса Годунова», есть «еще „Самозванец“, „Моцарт и Сальери“, „Наталья Павловна“, продолжение „Фауста“, 8 песен „Онегина“ и отрывки из 9-й и проч.» (Пушкин в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1974. Т. 2. С. 9).

³ См.: *Булгарин Ф. В.* Критический взгляд на X и XI томы Истории Государства Российского, сочиненной Н. М. Карамзиным // Северный архив. 1825. Ч. 13, № 1. С. 64–71 (цензурное разрешение — 2 января 1825 г.). Предположение, что статья Булгарина была знакома Пушкину в период работы над «Борисом Годуновым», высказано в кн.: *Городецкий Б. П.* Драматургия Пушкина. М.; Л., 1953. С. 144–145.

⁴ См.: *Погодин М. П.* Об участии Годунова в убиении царевича Димитрия // Московский вестник. 1829. Ч. 3. С. 90–126. Некоторые аргументы Погодина повторяют тезисы, высказанные в 1825 г. Булгариным (см.: *Модзалевский Б.* Архив опеки над детьми и имуществом Пушкина в Музее А. А. Бахрушина // Пушкин и его современники: Материалы и исследования. СПб., 1910. Вып. 13. С. 159–160).

кинской трагедии. И Пушкин полемизировал с Погодиным, отстаивая свой вариант прочтения русской истории¹. Но самый факт полемики указывает на то, что Пушкин знал: прочтение исторического сюжета в принципе вариативно, и, избирая один вариант, даже настаивая на нем, все равно надо двигаться и творить в сфере возможного. На это указывает и характер аргументации в пушкинской заметке о Сальери: «Завистник, который мог освищать Дон Жуана, мог отравить его творца»². Дважды повторившийся здесь глагол («мог освищать» — «мог отравить») отсылает к *возможному* как к той области, в рамках которой, собственно и совершается выбор варианта.

Одно обстоятельство подтверждает тесную связь замыслов «Бориса Годунова» и «Моцарта и Сальери» и одновременно — правомочность версии открытого отравления. Именно в пору работы над «Борисом Годуновым», внимательно читая Карамзина, Пушкин должен был встретить в примечаниях к «Истории государства Российского» предание, слишком близкое к эпизоду с ядом, брошенным в стакан Моцарта, чтобы счесть эту близость случайной. Вспомним монолог, в котором Годунов сетует на приписываемые ему молвой страшные злодеяния: «Кто ни умрет, я всех убийца тайный: / Я ускорил Феодора кончину, / Я отравил свою сестру царицу...»³. Источником этих строк служит, в частности, 366-е примечание к 10 тому «Истории государства Российского», где Карамзин приводит содержавшееся в Морозовской летописи предание, согласно которому причиной смерти царя Федора Иоанновича была поднесен-

¹ Сохранились пушкинские пометы на полях статьи Погодина (см.: *Пушкин*. Полн. собр. соч. [М.; Л.], 1949. Т. 12. С. 243–256). В замечаниях Пушкина отражены его устные споры с Погодиным, которые велись осенью 1829 г. — см. письмо М. П. Погодина С. П. Шевыреву от 26 сентября 1829 г. (Русский архив. 1882. Кн. 3. С. 112) и дневниковую запись Погодина от 19 сентября — 7 октября 1829 г. (Пушкин в воспоминаниях современников. Т. 2. С. 18); споры эти не утихли и позднее, после выхода «Бориса Годунова» из печати — см. дневниковые записи Погодина от 11 февраля и 30 апреля 1831 г. (Там же. С. 22–23).

² *Пушкин*. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 218.

³ Там же. Т. 7. С. 26.

ная ему Годуновым чаша с ядом¹. Летописный рассказ явно ориентирован на евангельское повествование о смерти Христа. Существенно здесь то, что царь Федор *знает* о яде — и все равно принимает отравленное вино из рук Годунова, что является доказательством *святости* Федора Иоанновича. Знакомство Пушкина с этим преданием не вызывает сомнения — и служит, как кажется, одним из весомых аргументов в пользу правомочности версии открытого отравления, во многих деталях повторяющей в «Моцарте и Сальери» «баснословный» летописный рассказ.

Но для темы этой статьи более всего значимо то, что Ю. Н. Чумаков настаивает на равновероятностном существовании двух взаимоисключающих версий, посягая тем самым не только на традиционное прочтение «Моцарта и Сальери», но и на традиционный способ чтения текста вообще. Последнее обстоятельство представляется куда более дерзким подрыванием основ, чем интерпретация пушкинской трагедии. Этот шаг, предпринятый Ю. Н. Чумаковым в 1979 году, может быть отнесен к числу самых ранних в России акций, направленных на решительную трансформацию парадигмы мышления. Речь идет об освоении современным сознанием той сферы, которая называется теперь виртуальной реальностью.

¹ «Учреди он лукавый Борис Годунов некое отравное зелье и поиде вверх к царю, и вниде в полату во время стола, <...> и вшед стал у поставца... и государь позна в нем чрез Св. Духа проклятую мысль и рече: „О любимый правитель мой! Твори, по что пришел еси... подаждь ми уготованную чашу пити...“ Он же окаянный, похватив из поставца чашу златую, и налив в ню меду, и отворотся всыпа зелье, и поднес государю, и царь чашу у него принял, и оградил себя крестным знамением... и выпил всю, и рече: „О Борисе! Подаждь ми и другую чашу; сладко бо ми есть твое растворение...“ Царица же Ирина прослезися и рече: „Что, государь, ты глаголеши?“ — и не хотела дати ему другой чаши пити. Царь же рече царице: „Остави мя: уже бо суд Божий приспе ми“. Царица же не познала речей царя своего, но познала коварство брата своего. Борис же стоя поклонился и изыде вон, и радовашеся, что царя и благодетеля своего опоил... и государь царь Ф<еодор> И<оаннович> стал изнемогати, и жил по той отраве только 12 дней» (Карамзин Н. М. История государства Российского. СПб., 1824. Т. 10. Примечания. С. 121–122). «Подробности явно баснословны» — комментирует приведенный рассказ Карамзин (Там же. С. 122).

Еще лет десять тому назад понятие виртуальности имело узко терминологическое значение и при употреблении почти всякий раз требовало пояснений. Сегодня оно так широко вошло в быт, что его можно услышать в рекламном ролике, в метро, в толпе подростков. Легкость, с которой массовое сознание оперирует понятием виртуального, прежде всего свидетельствует о том, что массовое сознание перестало быть позитивистским. Ибо виртуальное не принадлежит к зоне воплощенного, оно обозначает мыслимую реальность, которая может получить знаковое выражение, но не располагается в зоне трехмерного материального бытия.

Виртуальная реальность организована по совершенно иным законам, чем реальность материальная и, что еще важнее, — чем традиционно понимаемая реальность идеальная. Виртуальная сфера, в которой помысленное получает статус действительного, свободна от массы ограничений, существующих как в материальном, так и в идеальном мире. В частности — от ограничения определенностью, на которую обречено не только все материально воплощенное, но и все идеально совершенное. Именно в виртуальной реальности один и тот же сюжет может с равной вероятностью течь в двух прямо противоположных направлениях. Это и происходит в современной литературе, например — в романе Павла Крусанова «Бом-бом», в финале которого герой должен сделать выбор: совершать или не совершать гибельный для него и спасительный для мира подвиг. Герой бросает монетку, которая определит его судьбу и одновременно — телеологию сюжета. И вот в половине тиража одного и того же романа выпадает орел, а в другой половине — решка. А неосведомленный читатель, взяв на прилавке книгу, может вообще никогда не узнать, что он тоже тянул жребий и ему достался лишь один из возможных вариантов альтернативно разрешаемого сюжета.

Не связанный определенностью всего воплощенного и состоявшегося, виртуальный мир максимально подвижен, изменчив, текуч; любая данность в нем может быть переиграна, видоизменена, трансформирована. Способность компьютерных технологий

визуализировать любые трансформации мира несомненно внесла свою лепту в формирование представления о принципиальной изменчивости, вариативности любого фрагмента мира — даже если он уже завершен и во всей своей определенности отодвинут в прошлое. Так, например, не случайно, что для Владимира Сорокина, в романе которого Гитлер и Сталин в 50-е годы XX века дружат домами, эталонным произведением искусства является фильм «Терминатор-2». Идея, что вариативным может быть не только будущее, но и прошлое, вообще, кажется, беспрецедентна (если не брать во внимание жанра фантастики) — но в современной литературе она не редкость. Рядом с Сорокиным можно назвать еще раз Павла Крусанова, в романе которого «Укус ангела» со всей мыслимой бытовой и психологической убедительностью рассказана история России XX века — и это Россия, не пережившая ни революции, ни социализма, но зато прошедшая через ряд совершенно иных исторических катаклизмов.

Показательно, что написанная в 1987 году статья С. Г. Бочарова о возможном сюжете у Пушкина в 1999 году была дополнена обширным постскриптумом, в котором проблема возможного сюжета переведена с уровня поэтики на уровень истории. В результате открывается взгляд на историю как ежесекундно стоящую на распутье и не теряющую в своем поступательном движении богатства и вариативности собственной потенциальной сферы.

Эта неожиданная близость идей, высказанных в классических пушкиноведческих работах, с идеями, реализованными в произведениях постмодернизма, кажется очень важным знаменем времени. Бочаров демонстрирует прямую сообщаемость уровней поэтики и истории: поэтика возможного сюжета открывает доступ к возможной истории. Сорокин, пользуясь постмодернистской поэтикой возможного, становится летописцем виртуальной истории — летописцем никогда не происходивших событий, которым приписан совершенно такой же онтологический статус, как и тем, что мы привыкли считать произошедшими.

Скачок от Пушкина к постмодернизму вообще-то не должен казаться уж слишком большой неожиданностью. Андрей Битов давно уже назвал Пушкина первым русским постмодернистом, а работы Чумакова, Бочарова и, в какой-то степени, — В. С. Непомнящего о поэтике «Евгения Онегина» могут служить прекрасным инструментом для описания сознательно ориентированной на Пушкина поэтики Набокова, несомненно относящегося к предтечам постмодернизма.

Итак, в духовном пространстве нашей эпохи погружение в пушкинский мир и обживание виртуальной сферы оказываются чем-то родственными друг другу. И это родство лишний раз дает повод на фоне прошлого осмыслить тот сдвиг, который происходит сейчас в современном сознании. Феномен возможного сюжета дает, как кажется, идеальный повод для добрых размышлений.

Пафос возможностей, в своей множественной вариативности противостоящих единственным образом зафиксированной реализации, неоднократно возникал в культуре двух последних столетий. Ярче всего он заявил себя в философском и художественном движении немецкого романтизма, о чем подробно писал Н. Я. Берковский в книге «Романтизм в Германии». В любом фрагменте мира немецкие романтики стремились увидеть не определенное косное качество, но дремлющие в нем нереализованные возможности, иными словами, другие варианты его бытия. В русском романтизме мы, пожалуй, не найдем этого стремления как выраженного на уровне идей — но зато мы найдем его на уровне стиля. Достаточно вспомнить Гоголя, способного в лице обывателя увидеть тыкву, в тыкве — балалайку, а в балалайке — музыкальную стихию русской души. Один и тот же предмет рассмотрения дает возможность развернуть любые его вариации — от грубо материального до идеально-музыкального. Ту же поэтику трансформизма мы встретим в начале XX века — у Хлебникова, например. И она же расцветает в современном виртуальном мире, где превращаемость становится неотъемлемым качеством предметов.

Нельзя сказать, что причастность Пушкина к этому ряду абсолютно безоговорочна. Все-таки Пушкин — классик, его эстетика

вскормлена классицизмом, в какие бы конфликтные отношения с классицизмом он потом ни вступал. А для классической эстетики расторжение границ определенности чуждо. В обрисовке предметов, эмоций, событий Пушкин может добиться тончайшей нюансировки, но он всегда описывает *этот* предмет, *это* чувство, *это* событие. Невозможно помыслить, чтобы в пушкинском тексте лицо превратилось в балалайку в пределах одной фразы, так сказать, без отрыва пера — как в современных фантастических кинобоевиках. Но у Пушкина уже в Лицее появляются тексты («Сон», «Послание к Юдину»), специально посвященные работе *воображения* — в них воображение как бы отпущено на свободу и рисует картину за картиной, в вольном движении беспрепятственно преодолевая любые преграды и ограничения, отменяя однозначную данность. Не удивительно поэтому, что в пушкинском мире возможны оказываются взаимопревращения музы и героини, автора и героя. И все же Пушкин тяготеет к определенности, и всегда, когда она нарушается, переход границы ознаменован событийным напряжением.

Но именно на этом фоне, именно с учетом принципиального тяготения к определенности и возникает у Пушкина — как *компенсирующий* принцип — интерес к возможному сюжету, к потенциальной вариативности того, что, воплощаясь, становится уникально определенным. Вариативно-возможное и определенное составляют, таким образом, *пару*.

Тот же принцип парности вариативного и определенного находим мы и в тех духовных движениях XIX и XX веков, которые, в отличие от Пушкина, тяготеют к другому полюсу: к полюсу возможного, превращаемого, незастывшего. Мы привыкли к тому, что косность следует оценивать негативно, и потому порицаем от всей души гоголевских обывателей и гофмановских филистеров. Но не представляют ли они за ту определенность и неизменность, которые составляют обязательную, необходимую в культуре пару освобожденному от косности и определенности, восхитительно превращаемому, текучему миру возможностей? Не должен ли кот Мурр, этот заправский филистер, также неизменно сопутствовать Крейслеру, как Санчо Панса —

Дон Кихоту, а Лепорелло — Дон Жуану? Не по этой ли причине гегелевская логика, вся построенная на превращаемости понятий, их постоянной способности к метаморфозе, в конце концов все же кладет предел себе самой? Не потому ли Хлебников, столь близкий Гоголю по способности извлекать любые вариации из предметов, предстоящих его умственному взору и словесному выражению, так страстно искал математических законов, способных заковать в неподвижные формулы всю вариативность событий человеческой истории?

Итак, в культуре прошлого пафос вариативности и поиск определенности составляли непременную пару. И даже если одно шло со знаком плюс, а другое — со знаком минус, сам принцип парности не нарушался. Между тем в современном виртуальном мире принцип вариативности практически не знает ограничений, и это не просто одно из его отличий, это — та особенность, которая ведет к кардинальной перестройке культурных механизмов и, в частности, — механизма мышления.

Самым ярким, быть может, примером этого служит новое отношение к историческому прошлому. Когда-то Пушкин размышлял о возможных вариантах уже свершившейся истории: сочинял «<Воображаемый разговор с Александром I>», представлял себе, что было бы, если бы Лукреция дала пощечину Тарквинию: «Лукреция б не зарезалась, Публикола не взбесился бы, Брут не изгнал бы царей, и мир и история мира были бы не те»¹. Непрожитые варианты истории мыслились ему в сослагательном наклонении.

Из нынешней литературы, обращенной на те же предметы, сослагательность эта ушла. Сфера виртуального снимает ограничения, накладываемые косной, статичной реальностью, и виртуальный мир, становясь свободно вариативным, способен осуществить немислимый в предыдущие эпохи принцип тотального трансформизма, не стесненного никакой сослагательностью или условностью. Вариативное и возможное утрачивает в современной культуре свою пару, свое противоположное, бинарно

¹ Пушкин. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 188.

противопоставленное и в предыдущих культурах неизменно сопутствовавшее ему начало стабильности, определенности, инвариантности или даже, если угодно, косности.

Исключая принцип парности, современная культура реализует один из постулатов постмодернизма: постулат о снятии бинарных оппозиций, без которых европейское мышление еще никогда не умело обходиться.

Произошедшее изменение куда более серьезно, чем такие смелые культурные вехи, как, например, переход от классицизма к романтизму, ибо оно затрагивает уже не распределение приоритетов, а самые основы, базовые принципы мышления и различия мира. Мы проследили это на одном примере — на примере того, как изменилась в современной перспективе поэтика возможного сюжета. Но к аналогичным выводам можно было бы прийти, поразмыслив над такими новациями постмодернистского сознания, как упразднение субъектно-объектных отношений или разрыв связи означаемого и означающего. Все эти новации заслуживают культурной рефлексии не только в силу своей радикальности, но еще и потому, что, даруя неограниченную свободу, они чреватые энтропийными последствиями — как все, что сосредотачивается на одном полюсе, не имея своего противовеса на другом. Перед носителями культуры, застигнутыми такого рода духовными катаклизмами, и в какой-то мере причастными им, с неизбежностью встает вопрос о новом самоопределении.

Впервые: Пушкин в XXI веке: Вопросы поэтики, онтологии, историцизма: Сб. статей к 80-летию профессора Ю. Н. Чумакова. Новосибирск, 2003.

ГИБЕЛЬ АБСУРДА

Возраст постмодернизма исчисляется по-разному. Но какое бы количество десятилетий ему ни насчитывали, за это время усилиями его творцов и, быть может, еще больше — усилиями его теоретиков в европейском сознании совершился переворот, подобный переходу от геоцентризма к гелиоцентризму, поскольку речь идет не о частном пересмотре, скажем, идей Соссюра или теории структуралистов, но о крушении аристотелевской парадигмы, обслуживавшей Европу в течение тысячелетий.

Достаточно двухминутного осмысления всего нескольких общих мест постмодернистского сознания, чтобы понять, что произошла не просто смена ориентиров, приоритетов, ценностей, которая всегда происходит в живой культуре, но трансформация самого категориального аппарата, с помощью которого эти ориентиры, приоритеты и ценности как утверждались, так и отвергались.

В самом деле, субъектно-объектные отношения могли подвергаться критике, на их место могли предлагаться, например, отношения «Я—Ты», которые представлялись более корректными, чем субъектно-объектные отношения «Я—Он» — но никто не подвергал сомнению существование самой субъектно-объектной оппозиции. Между тем в рамках постмодернистского сознания она теряет свою правомочность. Точно так же дуальные оппозиции могли осмысляться как редукция, могли достраиваться до триады, пентады и т. д. — но они всегда оставались неупражненными — всегда, вплоть до последних десятилетий. Означающее могло трактоваться как неадекватное означаемому, мысль изреченная могла провозглашаться ложью, и все же стоящий в основе аристотелевой герменевтики тезис Парменида «одно

и то же мышление и то, о чем мысль»¹ продолжал определять как бытовое, так и научное мышление. Только теперь он отвергнут со всей решительностью, и связь между означающим и означаемым разорвана.

Уже этот, самый беглый и поверхностный взгляд позволяет увидеть, что прежняя логика — простая, обиходная, базовая логика более не работает. Казалось бы, это и есть условие для торжества абсурда, всегда так или иначе связанного с нарушением привычных логических связей.

Если поставить перед собой задачу найти в русских абсурдистских текстах XIX — первой половины XX века предвосхищение принципов постмодернистского сознания, эта задача окажется довольно легко выполнимой. Так, например, разрыв означаемого и означающего обнаруживается в таком раннем русском варианте абсурда, как арзамасская «галиматья», где культивировался принцип немотивированности имени, переименования, сцепления слов² — принцип, в большой степени обеспеченный свободой от денотата. Снятие дуальных оппозиций — прием Хармса, у которого плавно перетекающими друг в друга могут оказаться бытие и небытие: «Был один рыжий человек, у которого не было глаз и ушей. У него не было и волос», рта, носа, рук, ног, живота, спины и хребта. «Ничего не было!»³ Точно так же легко сливаются члены субъектно-объектной оппозиции. В первом абзаце текста Хармс описывает бессонного безымянного человека; ему противопоставлено огромное черное окно, в которое «должна вылететь его тонкая серенькая душа». Во втором абзаце человек и окно сливаются в человека по фамилии Окнов. Страшные мысли стучат в его «одеревеневшей голове»⁴, несомненно позаимствовавшей свою одеревенелость у деревянной оконной рамы. От пары «различное — различающее» у Хармса может остаться одно только различающее, которое, в свою очередь,

¹ *Парменид*. О природе // Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 291.

² См. об этом: *Ронинсон О. А.* О «грамматике» арзамасской «галиматии» // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Тарту, 1988. Вып. 822. С. 5.

³ *Хармс Д.* Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 2. С. 330.

⁴ Там же. С. 130.

с равной вероятностью принадлежит как бытию, так и небытию: «Ничего, может быть, нет. Есть одно только разделение. А может быть, и разделения-то никакого нет. Трудно сказать»¹.

Можно было бы еще далеко продвинуться по линии установления сходства между абсурдистским и постмодернистским сознанием, но сейчас важно отметить лишь самый факт этого сходства и подчеркнуть, что речь идет не о многих и многих страницах постмодернистских художественных текстов, где абсурд открыто заявляет свои права, но о серьезнейших постулатах постмодернистской мысли, никоим образом не полагающей себя абсурдной, хотя и отмечающей иногда свое родство с такими сдвинутыми состояниями сознания, как безумие, алкогольное или наркотическое опьянение, сон.

И все же при этом сходстве, казалось бы, свидетельствующем о том, что в эпоху постмодернизма абсурд выдвигается на доминантное место в культуре, речь, по-видимому, должна идти скорее о гибели, чем о торжестве абсурда. Ибо абсурд всегда был не только средством выражения некоей антилогикой или метафизики, но также и культурным механизмом, который в новом контексте со всей очевидностью перестает работать.

Впрочем, даже антилогикой он уже практически перестает быть.

Обратим внимание на еще одно качество современного постмодернистского сознания, также ставшее общим местом, — на утрату уникальности, единичности, а значит, и идентичности, определенности практически всего, с чем оно имеет дело. Как кажется, это качество, в отличие от тех, что были упомянуты выше, — не результат отказа, но утрата, неизбежная при современной модификации виртуальной реальности, принципиально вариативной, причем неограниченно вариативной. От вариативности традиционных культур она отличается отсутствием инварианта или, во всяком случае, стремлением к освобождению от него.

Принцип множественности, встающий не рядом с принципом уникальности, но заступающий на его место, со всей программной очевидностью заявлен в «Голубом сале» Сорокина, где появляются клонированные русские классики и продемонстрирована

¹ Хармс Д. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 47.

возможность появления сочиняемых ими клон-текстов. Правда, сами тексты едва ли чем-то отличны от любой талантливой пародии — но функция их другая. Они нужны как доказательство того, что уникальное множественно, иными словами — как доказательство того, что уникального нет. Итак, вот тезис: все существующее принципиально множественно.

Серьезность этого тезиса подтверждается точно выбранным сюжетом: клонирование — не игра сознания, готового на любые допущения, а факт, как кажется, уже неустрашимый из мира.

Вместе с уникальностью исчезает определенность — и исчезает не только для узкого круга интеллектуалов. Подтверждением может служить современный бытовой жаргон, где удивительнейшую позицию заняло словечко «типа». Выразительным примером может служить записка следующего содержания: «Приходили, типа ждали». Это должно означать: «приходили, ждали» — но состоявшееся со всей очевидностью ожидание обозначено как «нечто типа ожидания», как некий неопределенный вариант действия, как его смутное подобие. Точно такую же функцию выполняет другое выраженище — «как бы» — ставшее употребительным во всех социальных кругах, включая и интеллигенцию. Входящая в комнату девушка может сказать: «Я как бы пришла». Однозначно-определенное становится неоднозначно-неопределенным, самотождественное — подобным чему-то иному. Сослагательность появляется там, где ей совершенно не место — и, что самое интересное, перестает восприниматься как сослагательность. Вряд ли тут следует видеть влияние постмодернистской поэтики на массы — очевидно, язык то ли фиксирует, то ли формирует какие-то бессознательные и тем более необратимые процессы.

Более чем понятно, что в мире, где все, что ни есть, неопределенно, вариативно и множественно, абсурд обречен на гибель. Абсурд — это всегда *другое*. Если это другая логика (или антилогика), она нуждается в наличии *этой*, отвергаемой или опровергаемой определенной логики. В мире вариативной множественности не может существовать абсурда, ибо возможна любая возможность, и ни одна из них не обладает качеством нормативности, которая могла бы быть опровергнута средствами абсурда.

На это можно было бы возразить, что данное рассуждение ведется в рамках традиционной логики и потому некорректно для нового культурного сознания, в пределах которого следовало бы искать новых определений абсурдного. Но в том-то и дело, что абсурд является не только порождением свободного творческого сознания, но и культурным механизмом, сложившимся в эпоху неупраздненных дуальных оппозиций и неотменяемых представлений о наличии в мире уникального, единственного, нормативного.

Функция этого культурного механизма состоит в сбое логической парадигмы, осуществляемом то более, то менее решительно. Это может быть временное прерывание привычных логических связей ради их же дальнейшего укрепления, подтверждения. Таковы зачастую шуты и юродивые литературной традиции: нарушена нравственная норма, имеющая ясные логические очертания, и ради ее восстановления (а не изменения) нужно временно выбить все логические основания, ввести «другую» логику, — чтобы вернуть к прежней, нарушенной.

Это может быть переструктурирование парадигмы. Такова арзамасская «галиматья». Теснейше связанная с арзамасскими принципами пародирования, она возникла по ходу полемики с шишковистами, ведшейся во имя смены одного нормативного сознания другим, по природе своей тоже нормативным. Существенно, что активность «Арзамаса» напрямую определялась активностью «Беседы», что он был ориентирован, таким образом, на «другого». Не случайно «Арзамас» ненадолго пережил «Беседу»: его победа и его гибель были связаны между собой. Он существовал в точке перехода между одной и другой нормативной эстетикой, и только в этой пограничной, переходной ситуации была востребована арзамасская «галиматья». Она еще долго потом продолжала жить — в письмах Жуковского, например, — но уже как самоцитация стиля, как ностальгическое воспоминание об ушедшей молодости.

Таким образом, арзамасская абсурдистика возникает на границе эстетических систем, в той пограничной зоне, где одна система вытесняет другую, и теряет свою актуальность, когда граница перейдена.

Итак, абсурд ради восстановления нормы, абсурд ради замены нормы. Возможен и третий вариант: абсурд ради отмены нормы. Это самый резкий вид сбоя логической парадигмы — не временное ее нарушение (например, временный выход из логики), не переструктурирование, а разрушение парадигмы как таковой — ради открытых будущих неведомых и немоделируемых, но все же предполагаемых связей. К этому, третьему варианту, пожалуй, более всего близка поэтика обэриутов. Введенский, например, говорил: «...я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые»¹.

В любом случае абсурдистские течения в русской культуре Нового времени мыслили себя не как тотальную тенденцию культуры, а скорее как временный прерыв существующих логических, семантических или метафизических связей.

Когда Набоков характеризовал стиль Гоголя — одного из самых великих русских абсурдистов, — он сказал о «провалах и зияниях в ткани гоголевского стиля», которые «соответствуют разрывам в ткани самой жизни»². Разрывы в ткани — будь то ткань текста или ткань мира — могут возникать лишь тогда, когда эта ткань еще существует во всей своей осязаемой плотности, когда она еще не истлела, не распалась, не утратила определенности своей структуры. Знаменитые абсурдные перечни Гоголя, предвосхищающие жанр перечня в XX веке, построены на принципе прерыва вполне логичного ряда: «Агафия Федосеевна носила на голове чепец, три бородавки на носу и кофейный капот с желтенькими цветами»³. Другое дело, что стоит бородавкам пристроиться в общий ряд к чепцу и капоту, как уже начинает казаться, что желтенькие цветы цветут собственным цветом, отделяясь от капота и получая не менее автономное существование, чем чепец или бородавки. Еще шаг — и весь перечень превратится в конгломерат

¹ Цит. по: Мейлах М. Б. «Я испытывал слово на огне и на стуже...» // Поэты группы «Обэриу». СПб., 1994. С. 22.

² Набоков В. Николай Гоголь // Набоков В. Лекции по русской литературе: Чехов, Достоевский, Гоголь, Горький, Толстой, Тургенев. М., 1996. С. 126.

³ Гоголь Н. В. Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. [Л.; М.], 1937. Т. 2. С. 241.

автономий, возможно, выражающих ту самую свободную от человека мысль предметного мира, которую представлял себе Хармс. И все же условием расстройств связей служит исходное наличие в них определенного строя. И когда про ту же Агафию Федосеевну сообщается мимоходом, что она откусила ухо у заседателя, это деяние столь плотно окружено обывательской рутинной миргородской жизни, что целое все равно остается двусоставным: есть ткань и есть зияние, разрыв ткани. Сплошного зияния культура Нового времени до последнего времени не терпела.

Как культурный механизм абсурд в русской традиции маркировал линию или зону разрыва, не стремясь вырваться за пределы этой пограничной зоны, даже если линии разрыва ветвились как трещины в засохшей земле. Какими бы разветвленными они ни были, они проходили по территории, абсурду не подвластной. Другое дело, что за линией разрыва, по ту сторону ее прежние связи могли выстраиваться в совершенно новую конфигурацию. Показательно одно принципиальное сходство между арзамасцами и обэриутами: и те и другие полагали свою абсурдистику занятием принципиально частным, подчеркнуто не публичным, а следовательно, и не всеобщим.

«Арзамас» провозглашает себя обществом «безвестных людей», которое собирается в неофициальной обстановке, противопоставленной официозной публичности заседаний «Беседы». «Арзамасское наречие» «безвестных людей» — игровой язык, на всеобщность нимало не претендующий. Сходным образом поэтический текст обэриутов, как подчеркивает И. П. Смирнов, «обслуживает узкий круг лиц, он пишется по следам событий, имеющих информационную ценность лишь для малого коллектива <...> и адресуется не широкой аудитории, но конкретному получателю»¹. Таким же частным, почти семейственным делом была абсурдистика Козьмы Пруткова.

Абсурд был именно пограничным явлением, и утрата логических связей в рамках абсурдистских текстов была, в сущности, классической утратой исходных качеств, сопровождающей переход границы в традиционных культурах. Именно в силу

¹ Смирнов И. П. Психодиахронология: Психоистория русской литературы от романтизма до наших дней. М., 1994. С. 311.

этого абсурд функционировал как хорошо отлаженный культурный механизм.

Знаменитый призыв «пересекать границы и засыпать рвы» (Лесли Фидлер), активно выполняемый современной культурой, в идеале стремящейся к едва ли не ежемгновенному пересечению границ, по сути дела упраздняет границу в этом ее исконном смысле. Исконно связанное со всевозможным продуцированием, событие пересечения границы утрачивает свое событийное содержание, ибо граница мыслится как засыпанный ров, как устраненная преграда, а ее пересечение — как беспрепятственное, а стало быть, и бессобытийное движение. То самое «мы ее типа пересекли».

Казалось бы, и абсурд призывает к повсеместному пересечению границ. Тот предмет, который, по Хармсу, обладает «сущим значением» только вне человека (то есть отделен от него и доступных ему средств постижения неприступной границей), может быть выражен, согласно манифесту обэриутов, столкновением словесных смыслов (то есть их конфронтацией, поединком их на границе). Но если в рамках абсурдных текстов все смыслы могут столкнуться со всеми и их пограничная битва может получить тотальный характер, то сами эти тексты не претендуют, как уже говорилось, на тотальный смысл, они мыслятся как локальные, как особая зона.

И фольклористы, и логики давно уже показали, что граница не имеет фиксированного положения, что потенциально она проходит везде. Самое безобидное утверждение, скажем, «Сократ — человек» сталкивает два смысла, заключенные в словах «Сократ» и «человек» точно так же, как это прокламируется в манифесте обэриутов. Но важно, что граница актуализируется не везде и не всегда, в каждом конкретном акте она имеет свою конкретную актуализацию, которая и определяет природу этого, а не иного события. Повсеместность границы не в меньшей мере, чем легкость ее преодоления, аннулирует событийность. Событие как будто бы произошло — и в то же время не произошло: оно «как бы» произошло.

Существенно, что все эти теснейше увязанные между собой качества современной культуры: снятие дуальных оппозиций,

включая субъектно-объектные, повсеместность и бессобытийная проходимость границы, отсутствие единичного, вариативная множественность всего, включая и самоидентификацию субъекта — с одной стороны, могут быть обнаружены в абсурдистских текстах как XIX-го, так и XX века, а с другой стороны, реализуют определенную мощную тенденцию европейской культуры: волю культуры к вариативной изменчивости, которая, как живое косному, противопоставляется стабильности, определенности, завершённой замкнутости. Но как бы сильна ни была воля культуры к процессуальности, текучести, плавкости, при которой все застывшее, ограниченное и ограничивающее приходит в состояние проницаемости и готовности к бесконечным метаморфозам, эта воля неизменно имела дело со «своим другим», либо просто с «другим» — определенным, стабильным, логически зафиксированным, выполнявшим законодательно-ограничительную функцию.

Можно было бы сказать, что постмодернистское сознание имеет в качестве «своего другого» прежнюю культуру Нового времени, что оно выросло из пересмотра и опровержения структурализма, модернизма и т. д. Но в постмодернистской ситуации выработалось одно принципиально новое качество: *нечувствительность к границам*, столкновение с которыми во всех прежних культурных ситуациях воспринималось как позитивное или негативное, но неизменно острое переживание. В силу этого качества постмодернистское сознание имеет неограниченные ресурсы для беспрепятственного распространения. Как кажется, оно распространяется быстрее, чем успевают выработаться культурные механизмы, способные обеспечить выживаемость в новых, создаваемых им же самим социокультурных условиях. Что же касается прежних культурных механизмов, то они легко ассимилируются этим новым типом сознания, но теряют при этом свое основное функциональное назначение и вместе с ним — свое содержание. В этом смысле и можно говорить о том, что происходит гибель абсурда, в то время как он получает повсеместное, торжествующее распространение.

Впервые: Абсурд и вокруг. М., 2003.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аарне А. А. 72, 73, 97
Абрамович С. Л. 128
Аввакум Петрович, протопоп 113, 115, 119, 120, 382–383
Аверинцев С. С. 104
Адамович Г. В. 406
Азадовский К. М. 453
Аксаков К. С. 356
Александр I 266, 267, 281, 477
Александр Македонский 97, 397
Александр Невский, св., князь 258
Алексеев М. П. 155, 173, 175, 181, 389, 390
Алексей Михайлович, царь 271
Алешковский М. Х. 106
Альтман М. С. 396
Альфред Великий 418
Анакреонт 296
Аникин А. В. 204
Анна, жена Владимира Святославича 91–95
Анна Иоанновна, императрица 258
Анненков П. В. 121, 239, 363, 396
Анреп Р. Р. 144
Антоний Печерский 106
Арензон Е. Р. 427, 432
Аристотель 84, 113, 192–193, 215
Аристофан 293
Аронсон М. И. 260
Артамонов С. Д. 183
Архипова А. В. 397
Аскольд, князь 98
Афанасьев А. Н. 73, 74, 75, 80, 81, 363
Ахматова А. А. 66, 191, 202

Багратион П. И. 353
Бадалич И. М. 273
Байрон Дж. Н. Г. 118–119, 123, 163, 373–375, 377–379, 383–385,
387–388
Бараг Л. Г. 72, 73, 75
Баратынский Е. А. 269–270
Басов П. Т. 144
Батурин 266
Батюшков К. Н. 43–44, 51, 121, 136–138, 140–141, 142, 270, 291–294,
296–308, 311, 446, 454
Бахрушин А. А. 470
Бахтин М. М. 85–89, 284, 315, 320, 346
Башмакова Н. В. 428, 430
Белинский В. Г. 161, 403
Белый Андрей 58, 347, 407, 453
Беляк Н. В. 47, 124, 149, 171, 190, 469
Бердяев Н. А. 60–61
Березовский И. П. 72
Берковский Н. Я. 62–63, 288, 314, 398, 426, 475
Бертон Ж.-Б. 139
Беспятах Ю. Н. 255, 262, 270
Бессонов П. А. 81
Бестужев-Рюмин М. П. 237
Битов А. Г. 67, 117, 475
Благой Д. Д. 442
Блок А. А. 58, 64, 146, 340, 442, 453
Блудов Д. Н. 292, 301, 303
Бобышев Д. В. 288
Боккаччо Дж. 210, 239
Бомарше П.-О. К. де 171–186, 188–189, 347
Бонди С. М. 238, 240
Борис, св., князь 105
Борис Годунов 124, 166, 198, 241, 242–243, 245, 418, 470–472
Бочаров С. Г. 10, 56, 64, 319, 320, 361, 401, 437, 469, 474, 475
Брут Луций Юний 477
Брюсов В. Я. 442, 453
Булгаков А. Я. 121
Булгаков К. Я. 121, 266
Булгарин Ф. В. 470
Бурцов А. П. 305–306
Бухштаб Б. Я. 199
Бэкон Ф. 420

Вагнер Р. 113
Вайскопф М. Я. 360–361, 367, 368
Валленштейн А. 418
Васильевский В. Г. 74
Вацуро В. Э. 135, 136, 138, 139, 141, 148, 151, 179–180, 239, 263, 292,
295, 297, 300, 304
Введенский А. И. 484
Вебер Ф. Х. 262
Венгеров С. А. 197, 417
Веневитинов Д. В. 334, 470
Вернадский В. И. 413, 428, 431
Виленбах Ю. И. 257
Вилинбах В. Б. 81
Вилькинз Дж. 420
Вильсон Дж. 193–197, 210–211, 310, 381
Виноградов В. В. 45, 163, 367
Виргилий (Публий Виргилий Марон) 418
Вишневская И. Л. 363
Вишняков С. 280
Владимир Мономах, князь 106
Владимир Святославич, св., князь 76, 82, 91–95, 97, 100, 103, 104, 105
Воейков А. Ф. 238, 291, 300, 302, 308
Волошинов В. Н. 85
Вольперт Л. И. 188
Вольтер 123, 180
Вольховский В. Д. 144
Всеслав Брячиславич, князь 99
Вышата Остромирович 107
Вяземский П. А. 121, 140, 291–293, 296, 297, 299, 301, 305–307, 311,
442
Вяземский П. П. 121, 122

Габриадзе Р. 117
Гавриил Бужинский 271
Гайдн Ф. Й. 189
Гамалиил 101
Гангелов А. С. 145
Ганнибал А. П. 249
Гаспаров Б. М. 184, 187
Гегель Г. В. Ф. 41, 154, 458, 459
Гейне Г. 466–468

Геккерн Л.-Б. де Беверваард 150
Гельвеций К.-А. 176
Геннеп А. ван 454
Гераклит 61
Герасимова Н. М. 25, 113, 286, 383
Гербель Н. В. 373
Гердер И. Г. 335, 415
Гете И. В. 118–119, 152–153, 155, 163, 164, 165, 328, 452
Гинзбург Л. Я. 52
Гитлер А. 474
Глеб, св., князь 106
Глюк К. В. 189
Гнедич Н. И. 44, 291–292, 308
Гоголь М. И. 347
Гоголь Н. В. 8, 9, 44, 54–55, 56–58, 113, 115, 118–120, 131, 134,
312–372, 379, 389–390, 396, 399, 412, 415, 427, 431, 432, 433,
441, 443, 446, 450, 452, 454, 458, 475, 477, 484
Голицын А. Н. 266
Голицын Д. А. 275–276, 284
Головин А. В. 238
Голубинский Е. Е. 94
Гомер 307, 355
Гончаров С. А. 361, 368
Гораций (Квинт Гораций Флакк) 295–296, 301, 307
Городецкий Б. П. 470
Горький М. 484
Гофман В. А. 420, 426
Гофман Э. Т. А. 460
Грановский Т. Н. 451
Гревер Л. Л. 424
Грессе Ж.-Б.-Л. 291
Григорьев В. П. 431
Гроссман Л. П. 146
Грот Я. К. 264–265
Гуж О. де 182
Гуковский Г. А. 39, 199, 327
Гумберт Белая Рука 241

Давыдов Д. В. 148, 291, 292, 306, 308
Данте Алигьери 123, 189, 236, 355
Дашков Д. В. 304

Дворкин И. С. 84
Декарт Р. 420
Дельвиг А. А. 122, 143, 250
Дельвиг А. И. 238
Дельвиг С. М. 122
Державин Г. Р. 51, 124, 446, 454
Державин К. Н. 182
Дефо Д. 196
Дидро Д. 263, 275, 276
Дилакторская О. Г. 367
Димитрий Иванович, царевич 242–243, 470
Димитрий Самозванец 237, 240, 241, 243, 245
Дир, князь 98
Дмитриев И. И. 121, 322
Добролюбов А. М. 453, 457–458
Достоевский А. М. 390
Достоевский Ф. М. 44, 56–57, 85, 113, 118, 134, 165, 315, 320,
373–388, 389–399, 401, 403, 404, 446–447, 449–452, 484
Дуганов Р. В. 419, 427, 428, 430
Дю-Барри М.-Ж. Гомор де Вобернье 139
Дюси Ж.-Ф. 291

Евдокимова С. Б. 268
Екатерина II 267, 275, 277, 279, 287
Елена, св., визант. императрица 82, 95, 100, 104
Еремин И. П. 273
Ермаков И. Д. 367
Есипов Г. В. 264

Жданов И. Н. 95
Живов В. М. 40, 254, 269, 280
Жирмунский В. М. 92, 152, 164
Жуковский В. А. 51, 121, 122, 142, 144, 234, 268, 291–293, 296–297,
299–305, 306, 308, 311, 333, 372, 441, 446, 454, 483

Загорский М. Д. 238
Загоскин М. Н. 347
Заменгоф Л. 420
Зиборов В. К. 106
Зингер Л. 238

Иван IV Васильевич (Грозный) 29, 241, 243, 245, 271, 283, 389–397,
399, 418, 448
Иванов Вяч. Вс. 268, 419, 428
Иванов Вяч. И. 10, 57, 125–127, 379–380, 384, 398, 404, 405, 442
Игорь, князь 72, 75–77, 82, 95–96, 97, 108
Игорь Святославич, князь 99
Измайлов А. Е. 122
Иларион, митрополит 445
Иоанн Новгородский, св. 340, 371
Иона, игумен 122
Ирина Федоровна, царица 472

Кабашников К. П. 72
Каверин П. П. 121
Каганович А. Л. 263, 270, 280
Кайсаров А. С. 300
Каптерев Н. Ф. 28, 29
Карамзин Н. М. 51, 121, 148, 242–243, 246, 247, 293–295, 297, 299,
307, 308, 390–392, 395, 470–472
Карамзина Е. А. 121
Карновский М. 274
Карташев А. В. 75, 82
Катенин П. А. 140, 141
Катулл (Гай Валерий Катулл) 296
Каховский П. Г. 237
Кац Б. А. 187
Кедров К. А. 428
Кельсиев В. И. 273
Керн А. П. 238
Кий 75, 96
Киктев М. С. 420, 425, 426, 428, 453
Кир II Великий 248
Кирпичников А. И. 95, 202
Кирша Данилов 80
Клейст Э. Х. 452, 465–468
Ключевский В. О. 34–35
Кнабе Г. С. 268, 279–280
Козлов И. И. 136
Колло М.-А. 281
Комарович В. Л. 77, 78, 99, 140
Константин I Великий, св., визант. император 82, 95, 97, 104
Копиевский И. 273

- Корде М.-А.-Ш. 139, 146
Коробка Н. И. 75
Кромвель О. 418
Крузе Э. 395
Крусанов П. В. 473–474
Крылов И. А. 285, 307
Кузьмин А. Г. 88, 106
Кузьмина В. Д. 273
Кумпан К. А. 306
Курбский А. М. 237, 241, 243, 245
- Лавров А. В. 58
Лагарп Ж.-Ф. де 172, 179, 296
Ламартин А. 136
Лапин И. И. 122
Латуш А. де 136, 138
Леви-Брюль Л. 426
Лейбниц Г. В. 420
Лермонтов М. Ю. 165, 379–380, 383, 384, 403–404
Лессинг Г. Э. 256, 317
Листов В. С. 238–239, 249
Лихачев Д. С. 71, 75, 78, 87, 88, 91, 93, 100, 105–107, 284
Лобачевский Н. И. 418, 425, 428
Лойола И. 416
Ломоносов М. В. 143, 273, 418
Лосев А. Ф. 114
Лотман Л. М. 243
Лотман Ю. М. 23, 24, 33–34, 35, 238, 241, 253, 257, 261, 264, 317, 321, 338, 340, 365, 398–399, 437
Лувель П.-Л. 139
Лукреция 477
Людовик XIV 277
Людовик XVI 139
Лютер М. 416
- Майков Л. Н. 138
Макогоненко Г. П. 164
Максимилиан I, император «Священной Римской империи» 282
Мал, князь 76, 95
Малевский Ф. 238, 239, 241
Малиновский В. Ф. 48, 49

Мальцев Г. И. 19, 24, 25
Мандельштам О. Э. 442, 451, 452, 457, 459, 465–468
Манн К. 163
Манн Т. 115, 163
Манн Ю. В. 244, 250, 347, 349, 432
Марат Ж.-П. 146
Марголис А. Д. 285
Марк Пещерник 286
Маркович В. М. 108, 456, 468
Мартемьянов Т. А. 282
Мейерхольд В. Э. 62–63
Мейлах Б. С. 146
Мейлах М. Б. 484
Мелетинский Е. М. 96, 114, 116–117
Менделеев Д. И. 417
Мережковский Д. С. 379, 380, 384
Мерсенн М. 420
Местр Ж. де 48
Микеланджело Буонаротти 189, 224
Мильвуа Ш.-И. 136
Миних Б. К. 276–277
Минковский Г. 428
Михаил III, визант. император 97
Михаил Федорович, царь 241, 242
Мицкевич А. 263
Мнишек М. 237, 240, 241, 243, 245
Модзалевский Б. Л. 122, 470
Мокульский С. С. 183
Моле Ж. 148
Мольер Ж.-Б. 389
Морозов А. А. 271, 273, 274
Моцарт В. А. 149–150, 171–173, 175, 177, 179–181, 183–189, 193,
194, 199, 200, 202, 207–210, 213, 218, 223, 224, 228, 229–230,
237, 240, 244, 311, 469–472
Мстислав Владимирович, князь, сын Владимира Мономаха 106
Мстислав Владимирович, князь, сын Владимира Святославича 98–99,
105
Муравьев-Апостол С. И. 237
Муравьев (Карский) Н. Н. 144
Мурьянов М. Ф. 238, 241, 245

Набоков В. В. 400–408, 452, 456–464, 475, 484
Надеждин Н. И. 334
Наполеон Бонапарт 123, 148, 176, 266, 325, 418
Неговский Е. 276
Немировский И. В. 254
Непомнящий В. С. 154, 202, 470, 475
Нерлер П. М. 465
Нестор 73, 79, 106–108, 445
Никитаев А. Т. 422
Никитин А. В. 378
Николай I 266–267, 281
Николай Кузанский 422
Никон, патриарх 31, 32, 129
Никон Великий 106–107
Ницше Ф. 113
Новиков Н. В. 72, 73, 75
Ньютон И. 420, 428

Овидий (Публий Овидий Назон) 123
Одоевский В. Ф. 262–264, 270
Оксман Ю. Г. 238
Окснер К. 254
Олег Вещий 71–73, 76–83, 94–100, 108, 246
Ольга, св., княгиня 71–78, 81–83, 88, 94–98, 100, 103, 105
Орлов М. Ф. 142
Осповат А. Л. 266, 267, 281
Осповат Л. С. 238
Остен-Сакен Д. Е. 144

Павел I 237, 239, 241, 244, 245
Панченко А. М. 33, 36, 126, 128, 386
Папюс 422
Парменид 84, 480
Парнис А. Е. 423
Пархоменко В. А. 78
Паскевич И. Ф. 144
Пастернак Б. Л. 291
Пелевин В. О. 464
Первошиков Д. М. 238
Перлина Н. М. 396
Пестель П. И. 237

- Петр I 9, 33, 35–38, 46, 48, 65, 96, 253–255, 258, 260–264, 267, 268,
270–277, 280–284, 286–288, 397, 399, 418
- Петров-Водкин К. С. 64
- Петровская Н. И. 58
- Петровский Ф. А. 210, 291
- Петушков В. П. 296
- Пилецкий-Урбанович И. С. 49
- Писная В. 238
- Пифагор Самосский 419
- Пиччини Н. 189
- Платон 210, 291, 293–295
- Платонов А. П. 63
- Плетнев П. А. 139
- Плюханова М. Б. 91, 100, 104, 271, 282, 283
- Погодин М. П. 93, 238, 243, 334, 335, 362, 411–436, 470–471
- Полиньяк Ж.-О.-А.-М. де 176
- Половцов А. В. 275
- Попликола (Публий Валерий Попликола) 477
- Пордедж Дж. 368
- Потапова Г. Е. 133
- Пропп В. Я. 73, 74, 78, 81, 82, 447
- Публикола — см. Попликола
- Пугачев Е. И. 124, 250
- Пумпянский Л. В. 259
- Пушкин А. С. 8, 9–10, 45, 46, 48, 49, 51–54, 109–250, 254, 259–263,
266, 270, 276, 281, 287, 291, 310, 328, 362, 372, 377, 396, 400–408,
412, 427, 429, 437–444, 446, 454, 467, 469–472, 474–478
- Пушкин В. Л. 137, 139–140, 291, 296
- Пушин М. И. 144
-
- Рабинович Е. Г. 210, 291
- Радищев А. Н. 270
- Раевские 143
- Раевский Н. Н. (младший) 141–145, 150
- Раевский Н. Н. (старший) 142, 143
- Разумовский А. К. 48
- Рак В. Д. 373
- Расин Ж. 182
- Растрелли К. Б. 281
- Рафаэль Санти 115, 189
- Ренуар Ф.-Ж.-М. 148

Ризнич А. 237, 242
Робеспьер М. 123, 139
Рогволод, князь 93–94
Рогнеда 91–94, 100, 103, 107
Романов В. К. 286
Романов К. В. 286
Романовы 241, 243, 286
Ронен О. 466
Ронинсон О. А. 42, 480
Рубан В. Г. 263
Руссо Ж.-Ж. 197
Рыбников П. Н. 81
Рылеев К. Ф. 237
Рюрик, князь 77, 81, 82, 96, 97, 98, 104

Саксон Грамматик 77
Сальери А. 149, 171–182, 184–189, 193, 194, 199, 200, 202, 207–210,
213, 214, 218, 223–224, 227, 228, 229–230, 233, 237, 240, 244,
311, 444, 469–472
Сандомирская В. Б. 136, 140, 146
Сансон А. 139
Сафо 293
Сведенборг Э. 368
Святополк Окаянный, князь 105
Святослав (Святоша) Давыдович, князь 448
Святослав Игоревич, князь 95
Семичев Н. Н. 144
Сидоров А. А. 270
Силард Л. 422
Сильвестр, игумен 106
Симонич И. О. 144
Синеус, князь 96, 98, 104
Скафтымов А. П. 413
Сковорода Г. С. 360–361, 368
Скрынников Р. Г. 394
Смирнов И. П. 238, 375, 430, 431, 485
Собчак А. А. 284
Соколов Б. М. 92, 97
Сократ 293–295, 486
Соллогуб В. А. 239
Соловьев Вл. С. 125, 129
Соловьев В. С. 202

Соловьев С. М. 93
Соловьев С. М. 453
Соломоник А. 423
Сорокин В. Г. 474, 481
Соссюр Ф. де 85, 102, 479
Софийский Л. И. 122
Сперанский М. М. 47–50
Спивак Д. Л. 259, 269
Сталин И. В. 474
Степанов Ю. С. 61
Стефан Яворский 36, 272
Строганов М. В. 122
Сумароков А. П. 263

Тарквиний Гордый 396, 477
Тассо Т. 136–141, 418
Татищев В. Н. 77
Таубе И. 395
Тейяр де Шарден П. 428
Тибулл Альбий 296
Тик Л. 460
Тименчик Р. Д. 266, 267, 281
Титов В. П. 238, 241, 336
Тойбин И. М. 412
Толстой А. К. 165
Толстой Л. Н. 57–58, 393–395, 401, 413, 431–433, 447, 450–454, 458,
462, 484
Толстой Ф. И. 292
Томашевский Б. В. 146
Томпсон С. 72, 73, 97
Топоров В. Н. 132, 268
ТрEDIAKовский В. К. 41, 45
Трезини Д. 254
Трувор, князь 96, 98, 104
Тургенев Ал. И. 121, 122, 300, 302, 308
Тургенев Ан. И. 300, 308
Тургенев И. С. 165, 484
Тынянов Ю. Н. 44, 389, 390, 395–396, 398, 399, 440, 441, 449–450
Тэрнер В. 454–455
Тюнькин К. И. 378
Тютчев Ф. И. 442

Успенский Б. А. 37, 40, 253, 254, 257, 269, 270, 280, 398–399, 402–403
Ушаков В. А. 220

Фалес 61

Фальконе Э.-М. 263, 266–268, 270, 272, 275–282, 284, 287–288

Федор Иоаннович, царь 243, 471–472

Федоров Ф. П. 328

Феодосий Печерский 106, 286, 445

Феофан Прокопович 37, 255, 256, 259–260, 271, 272, 274

Фидлер Л. 486

Филарет (Дроздов В. М.) 202

Флоренский П. А. 419, 422, 423, 428

Флоровский Г. В. 37, 254

Фомичев С. А. 123, 154, 164, 185, 372

Франциск I, франц. король 418

Фрейд З. 113

Фридендер Г. М. 378, 399

Халанский М. Г. 76–77

Хармс Д. И. 480–481, 485, 486

Хлебников Велимир 411–436, 453, 457–459, 464, 475, 477

Ходасевич В. Ф. 202

Хорив 96

Худяков И. А. 79

Цезарь (Гай Юлий Цезарь) 250, 397

Цявловская Т. Г. 238

Чаадаев П. Я. 120, 241, 242, 440

Чебышев П. Л. 428

Чернов И. А. 24

Чехов А. П. 484

Чижевский А. Л. 428

Чирков Н. М. 206

Чумаков Ю. Н. 149, 202, 206, 265, 404, 437, 440, 441, 469, 472, 475, 478

Шахматов А. А. 73, 92, 97, 99, 102–103, 106, 107

Шевырев С. П. 238, 260–261, 334, 415, 471

Шекспир У. 112, 206, 215–217, 396, 418

Шеллинг Ф. В. Й. 54

Шемякин М. М. 266, 281–282, 284–288

Шенрок В. И. 327

Шенье А.-М. де 123, 135–139, 141–143, 145–150
Шенье М.-Ж.-Б. де 136
Шерр И. 373
Шиллер Ф. 308
Шилов А. А. 122
Шишкин А. Б. 405
Шишков А. С. 43
Шлегель Ф. 314
Шлейер Й. М. 419
Шлецер А. Л. 73, 96, 102, 415
Шмид В. 108, 456, 468
Штелин Я. 272, 273, 276, 277
Шульц Р. 238

Щек 96
Щепкина-Куперник Т. Л. 175

Эйдельман Н. Я. 141
Эйнштейн А. 428
Эллис (Кобылинский Л. Л.) 453
Эренмальм Л. Ю. 262
Эфрос А. М. 123

Юдин П. М. 476
Юзефович М. В. 144

Яковлев Н. В. 197
Яковлев П. Л. 122
Якун, варяжский князь 98–99, 101, 103
Якушкин И. Д. 121
Ян Вышатич 107
Ярополк Святославич, князь 92, 94, 105
Ярослав Мудрый 97, 98–99, 101, 103, 105, 106

Beaumarchais P.-A. C. de — см. Бомарше П.-О. К. де
Chenier A.-M. de — см. Шенье А.-М. де
Corday M.-A.-Ch. — см. Корде М.-А.-Ш.
Eliade M. 116
Heine H. — см. Гейне Г.
La Harpe J.-F. de — см. Лагарп Ж.-Ф. де
Latouche H. de — см. Латуш А. де
Ronen O. — см. Ронен О.

СОДЕРЖАНИЕ

С. Г. Бочаров. Поверх барьеров	7
От автора	11

ВМЕСТО ВВЕДЕНИЯ

Структура культурного космоса русской истории	15
---	----

СЮЖЕТООБРАЗОВАНИЕ В ЛЕТОПИСИ

Загадки княгини Ольги (Исторические предания об Олеге и Ольге в мифологическом контексте)	71
Автор текста истории	84

О ПУШКИНЕ

Культурный герой Нового времени	111
Посвящение «Андрея Шенье» (Миф жертвы и пророчества) . .	135
Ловушка Мефистофеля (Пушкинская «Сцена из Фауста»)	152
«Там есть один мотив...» («Тарар» Бомарше в «Моцарте и Сальери» Пушкина) (в соавторстве с Н. В. Беляком)	171
«Маленькие трагедии» как культурный эпос новоевропейской истории (в соавторстве с Н. В. Беляком)	190
Генеалогический принцип в истории (Пушкинский проект из десяти названий: опыт реконструкции)	237

ПЕТЕРБУРГСКИЕ ИДОЛЫ

Камень-Петр и финский гранит	253
Два Петра (Памятники Фальконе и Шемякина)	266

МИФ И СТИЛЬ

Две чаши (Мотив пира в дружеском послании 1810-х годов) . . .	291
Замкнутый мир	
1. Мир и стиль («Старосветские помещики» Гоголя)	312
2. Проблема замкнутой формы в эстетике Гоголя	331
3. Мифы города в мире Гоголя	360
Богоборчество Байрона в транскрипции Достоевского	373
Фома Опискин и Иван Грозный (Архетип ухода)	389
Мимикрия речи («Евгений Онегин» Пушкина и «Ада» Набокова)	400

ИНОБЫТИЕ РЕЧИ

«Сделаем себе имя» (Миф числа у Михаила Погодина и Велимира Хлебникова)	411
Речь и молчание у Пушкина	437
Уход из речи	
1. Утрата как обретение	445
2. Англиязычие Набокова как инобытие русской словесности	456
3. Приложение: Бог Нахтигаль	465
Пушкинский «возможный сюжет» и виртуальная реальность . . .	469
Гибель абсурда	479
 Указатель имен	 488

Мария Наумовна Виролайнен

РЕЧЬ И МОЛЧАНИЕ

Сюжеты и мифы русской словесности

*Утверждено к печати на заседании
Ученого совета Института русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН 4 ноября 2002 г.*

Ответственный редактор *Игорь Степанов*
Художественный редактор *Егор Саламашенко*
Технический редактор *Любовь Никитина*
Корректор *Наталья Лукина*
Верстка *Максима Залиева*

Подписано в печать 25.08.2003.
Формат издания 60×88 1/16. Печать офсетная.
Тираж 1000 экз. Усл. печ. л. 30,87.
Заказ № .

ИД № 02164 от 28.06.2000.

Торгово-издательский дом «Амфора».
197022, Санкт-Петербург, наб. реки Карповки, д. 23.
E-mail: amphora@mail.ru

Отпечатано с диапозитивов
в ГИПП «Искусство России»
Санкт-Петербург, ул. Промышленная, 38/2.