

СЛАВЯНСКИЕ ЧТЕНИЯ

I



ДАУГАВПИЛССКИЙ ЦЕНТР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(ДОМ КАЛЛИСТРАТОВА)

ДАУГАВПИЛССКИЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И КУЛЬТУРЫ

СЛАВЯНСКИЕ ЧТЕНИЯ

I



ИЗДАТЕЛЬСТВО ЛАТГАЛЬСКОГО КУЛЬТУРНОГО ЦЕНТРА
ДАУГАВПИЛС-РЕЗЕКНЕ 2000

Издание осуществлено при финансовой поддержке Даугавпилсской городской думы

Редакционная коллегия:

И. З. Белобровцева (Таллинн)
А. Ф. Белоусов (С.-Петербург)
В. В. Гудониене (Вильнюс)
П.-А. Йенсен (Стокгольм)
Э. Б. Мекш
Л. В. Спроге (Рига)
Ф. П. Федоров (*редактор*)
С. М. Шварцбанд (Иерусалим)

Макет: *В. М. Барановская*

ДАУТАВПИЛССКИЙ ЦЕНТР РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ
(Дом Калистратова)
Nometņu iela 21
LV – 5404, Daugavpils
tālр.: (371) 54109
e.mail: rus@mbox.latg.lv

DAUGAVPILS PEDAGOĢISKĀ UNIVERSITĀTE
Krievu literatūras un kultūras katedra
Vienības iela 13
LV – 5401, Daugavpils
tālр.: (371) 24238
e.mail: rusal@dpu.lv

ISBN 9984-539-86-5

В мае 1996 г., под знаком святых Кирилла и Мефодия, создателей славянской письменности, в Даугавпилсе состоялась первая Неделя славянской культуры. В рамках Недели прошла небольшая однодневная конференция, в которой приняли участие лингвисты, литературоведы, историки Даугавпилса и Риги. Это было начало. За последние годы Неделя славянской культуры стала важным событием культурной жизни города. И Славянские чтения обрели все больший масштаб, год от года расширялся состав их участников, и теперь в двадцатых числах мая в Даугавпилс съезжаются слависты не только Балтии, но и Белоруссии, Польши, России, скандинавских стран, Германии. Славянские чтения обрели международный характер, но, главное, свое неповторимое лицо, возникла особая неповторимая атмосфера. Ежегодные Славянские чтения в Даугавпилсе – это не только доклады, это дискуссии, беседы, прогулки, поездки, застолья; это – содружество, сотворчество единомышленников.

Успех Славянских чтений сделал необходимым издание их материалов. «Славянские чтения», к изданию которых мы приступаем, представляется нам Ежегодником. Надеюсь, Ежегодник будет фиксировать дальнейшее расширение сфер нашего притяжения и дальнейшее углубление научной проблематики.

Ни Неделя славянской культуры, ни конференции, ни предпринимаемое издание не были бы возможны без активной поддержки Даугавпилсской городской думы, прежде всего А. А. Видавского и Р. А. Строде, за что сердечно им спасибо.

Ф. П. ФЕДОРОВ

СОДЕРЖАНИЕ

I

<i>Ю. А. Новиков</i> (Вильнюс). Змея в мифологических сказаниях и верованиях старообрядцев Литвы	7
<i>Т. С. Царькова</i> (С.-Петербург). К дискуссии о «письменном фольклоре» (литературные начала в реальной стихотворной эпитафии)	13

II

<i>С. М. Шварцбанд</i> (Иерусалим). Универсализм Пушкина: от «Гавриилиады» к «Подражаниям Корану»	25
<i>Ф. П. Федоров</i> (Даугавпилс). Ночь в лирике Тютчева	38
<i>Л. Е. Ляпина</i> (С.-Петербург). Об одной модели «герой и мир» в русской послепушкинской лирике	68
<i>Г. Б. Марков</i> (Даугавпилс). Поэзия и творчество в лирике А. Пушкина и К. Случевского: к вопросу о генезисе	75
<i>С. Н. Дауговиш</i> (Рига). «Но только б мой букет был возле нее ...» (Ф. М. Достоевский. «Маленький герой»: к описанию флористического кода).....	84
<i>Андрис Казюкевич</i> (Даугавпилс). Пространство и время в романе Г. Сепкевича «Quo vadis»	92
<i>И. З. Белобровцева, С. К. Кульюс</i> (Таллинн). Игра и игроки в русской литературе начала XX в.: заметки к теме	98
<i>А. М. Грачева</i> (С.-Петербург). Античная драма в истории и эстетике А. М. Ремизова	104
<i>С. Н. Доценко</i> (Таллинн). Апокрифические мотивы в повести А. М. Ремизова «О страстях Господних»	114
<i>Е. В. Иванова</i> (Москва). «Крушение гуманизма» А. Блока и «Закат Европы» О. Шпенглера	124
<i>Р. И. Соколов</i> (Даугавпилс). Сквозные темы «Римского дневника 1944 года» Вячеслава Иванова	140
<i>Л. В. Спроге</i> (Рига). Пушкинский пласт в романе Викторса Эглитиса «Неотвратимые судьбы»	149
<i>П. М. Лавринец</i> (Вильнюс). К. Д. Бальмонт в Вильнюсе (1927) и Каунасе (1930)	156

Э. Б. Мекш (Даугавпилс). Аз Бог Ведаю Глагол Добра («избяной космос» как будущность России в «Поддонном псалме» Н. Ключева)	171
Ежи Шокальский (Варшава). Свое небо, чужая земля (польский литератор Ежи Бандровский в Москве)	186
Вида Гудониене (Вильнюс). «Рождественская звезда» в контексте евангельских стихов И. Бродского	195
Л. В. Зубова (С.-Петербург). Защита языка в поэзии постмодернизма..	202

III

А. Ф. Белоусов (С.-Петербург). Литературная судьба Динабурга – Двинска – Даугавпилса	209
Ю. Л. Сидяков (Рига). К истории «Американского церковного раскола» 1924 года	217
П. А. Клубков (С.-Петербург). Что у голодного на языке?	224

ЗМЕЯ В МИФОЛОГИЧЕСКИХ СКАЗАНИЯХ И ВЕРОВАНИЯХ СТАРООБРЯДЦЕВ ЛИТВЫ

Ю. А. Новиков

Змеи с глубокой древности привлекают к себе пристальное внимание людей, занимают видное место в мифологических представлениях многих народов мира; образ змея-искусителя вошел и в христианскую мифологию. Этнологи отмечают многообразие ипостасей этого персонажа, диалектически переплетающихся друг с другом. Мировой змей разделил небо и землю, на нем держится земля; змея является символом плодородия, воды и огня (особенно небесного), символом мудрости и долголетия, даже бессмертия (шумеро-аккадский эпос о Гильгамеше); в Китае дракон с давних пор считается воплощением силы и могущества («С деньгами – дракон, без денег – червяк»). В произведениях повествовательного фольклора змея охраняет подземные сокровища, приносит людям деньги (популярные у славян сказания об огненном змее), нередко выступает в роли целительницы (добывает для человека живую и мертвую воду в волшебных сказках, в русской былине «Михайло Потык»). Однако у народов, мифология которых прошла длительный путь развития, в том числе у большинства индоевропейских, на первый план постепенно выдвинулись негативные, отрицательные элементы характеристики. Змея чаще всего осознается как враждебное человеку существо, воплощение водного, нижнего, потустороннего мира (см.: Иванов 1987: 468–470). Настороженное, негативное отношение к змее – злонамеренной, коварной и смертельно опасной, доминирует в фольклоре и языке восточных славян. Змея кусает не ради сытости, а ради лихости»; «Пригрел змею за пазухой»; «Злая жена – та же змея», – утверждают народные пословицы. Слова «змей», «змея» (в говорах – «гад», «гадина»), «змеешыш», «змеиный», словосочетания «змея лютая», «...поганая», «...подколодная» воспринимаются как ругательства; спиртные напитки называют «зеленым змием», а сибирскую язву [чуму рогатого скота] – «змеиным пострелом» (Даль 1955: 687) и т. п.

С 1996 года в Литве регулярно проводятся комплексные экспедиции Интердисциплинарной группы по изучению старообрядцев, объединяющей представителей разных наук, в том числе и фольклористов. Целенаправленные полевые поиски позволили записать значительное количество поверий, запретов, меморатов и мифологических сказаний, связанных со змеями. Комплекс этих представлений оказался на редкость богатым, насыщенным архаическими элементами; некоторые из них правомерно интерпретировать как реликты древнейших языческих верований.

Показательно, что в волшебных сказках, записанных от местных исполнителей, фигурирует не только многоглавый змей-дракон, традиционный противник сказочного богатыря, но и «змея» («Сама Змея»), часто заменяющая ведьму, колдунью, черта и другие мифические существа.

Большинство наших информаторов считает безвредными водяных змей, противопоставляя им «земляных («подземных») гадов». Они выползают на поверхность один раз в семь лет, и их укус смертелен – «всё, никакого нет спасенья; ни врачи, ни заговоры, ничего. <...> Сразу же насмерть»; «Никто не отличит – ни врач, никто. Не успеет»; «От гада отворачивают, а от его – уже нет»; «А ёй уже если кусил – отговора никакого нет; от разу (умираешь – Ю. Н.) (КЭ, 43 (18, 46), 53 (67), 54 (20), 55 (52, 81))*». Описали нам и внешний вид «земляного гада»: длиной 50–60 сантиметров, толщиной 5–7 сантиметров, «чёрный-чёрный; в его нет головы. <...> Круглый, как каталка» (КЭ, 55 (52)). Заслуживает внимания тот факт, что «земляной гад» копил яд под землей, в течение семи лет не видит солнечного света, не слышит человеческого голоса, пения петухов и т. д. (Ср. распространенную в русском фольклоре, в том числе и у старообрядцев Литвы, заговорную формулу, характеризующую иной мир: «где петухи не поют, собаки не лают...») Некоторые информаторы уверены, что все змеи получают свой яд от земли: «...Гад должен к земле притулиться, и какой-то яд он получает» (КЭ, 43 (17)). Аналогичные представления характерны и для литовцев – змеи собирают яд на камнях**.

Народная молва связывает змей не только с землей, но и с солнцем; однако связь эта не поддается однозначному толкованию. Те же «земляные гады» появляются на поверхности и жалят скот и людей только в солнечные дни. Убитая и разрубленная на куски змея живет до заката солнца и даже может «отжить». В этих текстах солнце выступает в роли своеобразного «покровителя» змей. Это согласуется с широко распространенным литовским поверьем о том, что когда человек убивает змею, «солнышко плачет». Но в наших записях отразились и прямо противоположные представления. По всеобщему убеждению, от змеиного укуса можно спастись при одном условии – пострадавшего должны успеть «отворожить» до заката. «Если уже солнышко закатилось – всё, можешь помереть» (КЭ, 54 (21)). Поэтому змеиный укус в темное время суток считается особенно опасным, а то и вообще неизлечимым. Стихия огня противопоставляется змеиному началу и в текстах заговоров: «Гад, гад! <...> Возьми свой яд. Если не возьмёшь свой яд, <...> возьму из белого Янтаря-камня огня, у петуха – крови и выжгу, выпекну весь твой яд» (Novikovas, Trimakas 1997: 267 – 287; № 18). Петух издавна воспринимается славянами как один из символов огня, пожара. Было бы соблазнительно сблизить и «Янтарь-камень» со стихией огня, причем огня небесного (янтарь часто называют

* Кабинет этнологии исторического факультета Вильнюсского университета, коллекция фольклорных материалов. Первая цифра обозначает номер тетради, вторая – порядковый номер цитируемого текста.

** Здесь и далее сведения о литовских обычаях и фольклорной традиции почерпнуты из рукописи Брониславы Кербелите «Каталог литовского повествовательного фольклора», т. 3.

«солнечным камнем»). Однако в нашем случае это было бы некорректно, поскольку в тексте заклинания «яптарь» по созвучию заменил знаменитый «Латырь («Алатырь») – камень», упоминающийся в произведениях разных жанров русского фольклора.

Противоречивые мнения высказываются и по поводу того, как надо себя вести, увидев змею. Одни информаторы считают грехом убивать змей, другие, напротив, уверены, что с «гадами» обязательно надо расправляться. «Говорят, кто уходит (увидев змею – Ю. Н.), на того Бог тогда <...> три дня солнце не светит». Так говорили. Ну, може, на меня и не светил, но я боялась. <...> Надо быть, а я боялась, я не била» (КЭ, 53 (63)).

Особый интерес представляют рассказы о способах профилактики и нейтрализации змеиных укусов, о людях, умеющих заговаривать «от гада». Отправляясь в лес или на болото за ягодами и грибами, обычно клали в корзинку или за пазуху кусочек хлеба, выполнявший функции магического оберега. Хлеб предварительно заговаривали, но многие информаторы, забыв текст заклинания, уверены, что хлеб и без заговора уберезет от встречи со змеями. Иногда с этой же целью использовали морковку. «Мы брали морковку или хлеба корочку. И никогда не видели этого гада. <...> И не заговаривавши, просто так. <...> Морковку лучше всего ещё, как хлеб. С веткой (ботвой – Ю. Н.) притом» (КЭ, 54 (50)). Видимо, в основе этих представлений лежит уверенность в том, что кусочек хлеба «отводит глаза» змее и она не реагирует на появление человека. Лишь один исполнитель сказал, что «тогда гад тебя не порушит», все остальные подчеркивали: «...никогда гада не увидишь», «ходишь – никого не увидишь». Когда же мы заинтересовались, можно ли съесть заветный хлеб в лесу, исполнительница убежденно заявила: «Не, пельзя... Тогда уже сразу увидит» (КЭ, 54 (20)). Из контекста ясно, что имелась в виду змея.

До недавних пор искусством заговаривания от змеиных укусов владели многие люди старшего поколения. Но случалось, что «обыденного» заговора оказывалось недостаточно и приходилось обращаться за помощью к полупрофессионалам, так называемым «шептунам». В разных районах северо-восточной и центральной Литвы нам говорили, что труднее всего нейтрализовать укус «супоросой гадиныны». «Если она, ну, как вам сказать, беременная, так вот стоко раз надо заговаривать, скоко в ей детей» (КЭ, 43 (17)), то есть необходимо заговаривать каждую змеиную голову. Поскольку трудно узнать, «супоросая» змея или нет и сколько змеенышей в ее чреве, на всякий случай рекомендуется произносить заклинание двенадцать раз. Не исключено, что в такой ситуации не просто повторяли один и тот же текст, а пользовались несколькими магическими формулами. От одной женщины в Рокишском районе записано два разных варианта заговоров от «гада» (Novikovas, Trimakas 1997: 267–287: NN 21–22).

Еще в первой экспедиции мы зафиксировали краткое упоминание о том, что некоторые люди способны ликвидировать последствия змеиных укусов, разговаривая с «гадюгами» (КЭ, 44 (39)). Летом 1998 года в Зарасайском районе от Христины Портновой удалось записать развернутый рассказ на эту

тему. Когда исполнительнице было 11 лет, в лесу змея ужалила ее в ногу. Привели к ней местную «шептуную», но по каким-то только ей одной ведомым признакам она поняла, что ее магическое слово не действует – она могла заговаривать только до трех раз. «Оны (шептуны – Ю. Н.) чувствуют, что не могут отговорить». Пришлось срочно везти девочку в дальнюю деревню, чтобы успеть до захода солнца попытать счастья у другой шептуны (на нее указала первая старушка). Вторая целительница быстро разобралась, в чем дело, и пояснила: «Она, говорит, двенадцать детей имеет, эта Ласточка». И вот, она воды заговорила, я воды этой попила. <...> И вечером я проснулась, на другой вечер. Сутки». Произносятся заклинания на все «двенадцать голов», старушка называла змею не «гадом», а ласково – «Ласточкой» и в конце сказала: «Эта Ласточка тебе всё здоровье даёт». Когда мы спросили, разговаривают ли такие шептуны со змеями, рассказчица убежденно заявила: «Да, да, разговаривают. Вот она <...>, в лес пойдёшь, уже могут оны к ей все притить; ёна знает заговор. <...> Она и на руки их возьмёт, <...> и яну не тронут» (КЭ 55 (82)). Во время следующей экспедиции удалось выявить новые интересные детали, ибо мы уже хорошо знали, о чем именно надо расспрашивать информаторов. Один из «шептунов» разговаривал со змеями, называл их женскими именами, демонстрировал односельчанам свою власть над «гадами», но перед этим предупредил, чтобы его случайно не столкнули с места, иначе ему будет худо. Видимо, это поверье связано с заговариванием змей и очерчиванием так называемого магического круга, за пределами которого заклинание не действует. Вторая исполнительница убеждена, что если знахаря, лечившего людей от змеиных укусов, все-таки ужалит «гад», то ему придется страдать за всех, кого он когда-либо исцелил. Эти тексты отчасти перекликаются с восточносибирскими быличками о колдунах, которые «командуют» змеями, обеспечивают безопасность косарей на лугах и полях, «допрашивают» и сурово наказывают «виноватую» змею, осмелившуюся кого-то ужалить. Как и в наших вариантах, такие люди должны не причинять змеям вреда и обращаться к ним по именам: «Он тихо свистнул вот эдак: фью!.. Колына, Марина... всех назвал. <...>» «Колына, Марина, по местам!» И вот чисто стало поле...»: (См.: Мифологические рассказы... 1987: № 345).

Ближние мотивы находим в одной из быличек, записанной от нескольких исполнительниц в Ионавском районе. Переселившейся в их деревню женщине при разделе земли по жребии досталась «мшара» – моховое болото, буквально кишевшее змеями («гажее болото»). Сердобольные соседки сочувствовали: «Как ты будешь жить? Там невозможно, этих гадов...» Женщина ответила: «Не переживайте, гады уйдут». И так заговорила змей, что они все до единой выползли с этого болота, «через железную дорогу, в лес казённый. <...> И теперь вот – тьфу, тьфу, тьфу! – сколько мы живём, мы ни разу не видели» (змей – Ю. Н.) (КЭ, 47 (52)).

Сюжетов о змеях, охраняющих спрятанные или заклятые сокровища, нам найти не довелось; в мифологических сказаниях в этой роли обычно выступают черти, «беси» или просто «нечистая сила» (КЭ, 52 (12)). Но в одном из текстов

ключевой аллегорический образ связан именно с этим мотивом. Поехали два брата в лес по дрова. Встреченный ими старик посоветовал ехать другой дорогой: «Там змея лежит, она, говорит, вас прожрёт». Они его не послушали и нашли у дороги кучу золота. Далее действие развивается по обычному фольклорному трафарету. Один брат остался караулить клад, а второго отправил домой за мешком, попросив принести кусок хлеба. И оба задумали завладеть золотом в одиночку. Один положил в хлеб «отруты» (отравы – Ю. Н.), второй убил его топором, но отведая отравленного хлеба, тоже умер. «Этот старик правильно им сказал: «Не едьте этой дорогой, там змея лежит, она вас прожрёт». И обоих прожрала...» (КЭ, 50 (78)).

Змеи используются и в народной медицине. Широко бытует поверье, аналогичное литовскому, что если змею разрубить на куски и добавить их в корм для скота, то поросята и телята будут лучше есть и быстрее расти. Считается, что спиртовые настойки на змеях (и даже чай) и у людей повышают аппетит, помогают от желудочных болезней. Но пользоваться такими снадобьями надо предельно осторожно – в больших дозах они могут только навредить. Засушенные кусочки змей выполняли также функции оберега – при первом выгоне скота в поле их привязывали к рогам, чтобы «нихто эту коровку не сглазил, не сколдовал» (КЭ, 57 (27)).

Уже в народной традиции, как правило, отличают от змей, считая их безобидными и даже полезными существами. Одна из женщин очень живо и эмоционально рассказала, как в детстве заблудилась в Салакском лесу и в отчаянии уселась на пенёк. Подполз к ней уж. «А он глядит всё, и фыкает, и смотрит. Думаю: «Ну, чего он смотрит?» Думаю: «Он хочет меня кусить». И вот, он пройдёт-пройдёт дальше и всё фыкает: «Фык-фык-фык!», как, подходяще как под ёжик. Ушки такие беленькие...» Девочка осторожно пошла за ужом, и он вывел ее прямо на отца, давно разыскивавшего потерявшуюся дочку (КЭ, 55 (80)). Но некоторые информаторы уверяют, что ужи (как и ящерицы) иногда кусаются, и укус их так же смертелен, как и укус «земляного гада». Случается это лишь тогда, когда человек раздражит ужа. «Але его трудно раздражить, ён сильно спокойный» (КЭ, 55 (52)). Кстати, в одном из записанных в Литве заговоров «уж и ужица» перечисляются в одном ряду с «медью и медяницей, гадом и гадницей» (Novikovas, Trimakas 1997: 267–287: № 18). Эти тексты перекликаются с популярным среди литовцев мифологическим сказанием о «домашнем» уже, который отложил яйца в сапог. Когда человек вынул их, уж в отместку за нанесенную ему обиду отравил молоко во всех глиняных горшках и кувшинах. Но стоило хозяину положить яйца на прежнее место, как уж хвостом перебил все горшки.

В материалах, собранных во время фольклорной практики студентами-филологами Вильнюсского университета и членами фольклорного кружка Вильнюсского педагогического института, не удалось обнаружить ни одного подобного текста, хотя собирательская работа была начата в 60-х годах (большинству наших информаторов было тогда по 25–40 лет) и продолжалась почти четверть века. Причина одна – народными верованиями, мифологи-

ческими сказаниями о змеях просто не интересовались. Это еще раз подтверждает важность целенаправленных экспедиционных поисков, необходимость подробных программ опроса, которые должны постоянно дополняться и корректироваться с учетом впервые зафиксированных верований, мотивов и сюжетов. Только такая методика собирательской работы позволяет перейти от случайной фиксации отдельных элементов народных воззрений в какой-то конкретной области к выявлению или научно аргументированной реконструкции всего их комплекса.

Все упомянутые выше поверья и рассказы о змеях записаны в течение нескольких последних лет, что свидетельствует об удивительной устойчивости архаичных представлений, жизненной силе традиции, опирающейся на коллективную память ее носителей. А обилие близких параллелей с литовским фольклором правомерно рассматривать как закономерное следствие постоянного развития и обновления этой традиции, чутко реагирующей на изменения реальных условий жизни, в том числе и на интенсивность межнациональных культурных контактов.

ЛИТЕРАТУРА

Novikovas J., Trimakas R.

1997 *Lietuvos rusų sentikių užkalbėjimai*. – Tautosakos darbai, t. VI–VII (XIII–XIV). – Vilnius.

Даль В.

1955 *Толковый словарь живого великорусского языка*. – Т. 1. – М.

Иванов В. В.

1987 *‘Змея’ Мифы народов мира в двух томах*, Т. 1. – М.

Мифологические рассказы русского населения Восточной Сибири.

1987 Сост. В. П. Зиновьев. – Новосибирск.

К ДИСКУССИИ О «ПИСЬМЕННОМ ФОЛЬКЛОРЕ» (ЛИТЕРАТУРНЫЕ НАЧАЛА В РЕАЛЬНОЙ СТИХОТВОРНОЙ ЭПИТАФИИ)

Т. С. Царькова

Ни одна из гуманитарных наук – история с ее вспомогательными дисциплинами (генеалогия, эпиграфика, палеография, краеведение), этнография, философия с ее современным ответвлением – танатология, филология, традиционно изучающая фольклорный и литературный стих, культурология – не ставила своей задачей создание свода русской реальной (кладбищенской) эпитафии. Практически этот жанр не собирался и не изучался. Причин тому множество: и социально-исторические – несозвучность темы смерти долгие годы в нашей стране господствующей идеологии, допускавшей трагическое звучание лишь в одном регистре – героическом, и продиктованная самим материалом, лежащим на пересечении интересов всех этих наук, сложность подходов, предполагающих осведомленность исследователя (или группы исследователей) в этих областях знаний.

Историки и краеведы фиксировали стихотворные надписи на памятниках избирательно, лишь в той степени, в какой это способствовало подтверждению генеалогических сведений или историко-топографического описания. Филологи заинтересовались этой малой выразительной формой лишь в самые последние годы. Появились работы, где эпитафия рассматривается не только как документальный, но и как художественный жанр в его эволюции и соотношении с другими жанрами (Топоров 1985: 115–116; Николаев 1989: 44–45; Кормилов 1991: 182–205; 1995: 41–70; Царькова 1990: 115–129; 1996: 106–114; 1997а: 172–182; 1997б: 31–34).

Наметилась еще одна тенденция в изучении эпитафийных текстов. Историк античной литературы Н. В. Брагинская в тезисах, опубликованных еще в 1979 г. на материале древних текстов поставила проблему «Греческая эпитафия как фольклорный жанр». В этой работе впервые в приложении к эпитафии возник термин «письменный фольклор».

Основными аргументами для обоснования введения нового термина стали такие константные признаки жанра, как: 1) варьирование одних и тех же формул и образов на протяжении сотен лет; 2) установка на прочтение вслух. «В самой структуре эпитафии заложена программа ее «озвучивания». В надписи почти всегда сообщается, что умерший, могильный камень, памятник, стела говорит, кричит, возвещает, объявляет» (Брагинская 1979: 57–59).

Появились также работы, в которых на русском материале ставилась задача выстроить типологический ряд, включающий стихотворные надгробные надписи (Кормилов 1995: 41–70; Царькова 1994: 254–271; Бахтин 1997: 151–159).

В недавно вышедшей из печати статье В. С. Бахтина модальность самого заглавия – «Реальность письменного фольклора» – предполагает окончательное решение классификационной проблемы. Автор обращается к пестрому в жанровом отношении материалу низовой культуры: альбомные стихи, эпитафии, наkolки, дарительные надписи на фотографиях, книгах, бытовой утвари, ритуальные газетные стихи – и покрывает все это многообразие стихотворных форм емким определением «письменный фольклор».

Статья, опубликованная в научном сборнике, вышедшем под грифами трех солидных учреждений, вызывает ряд недоумений. Во-первых, не названы работы других исследователей в той же области. Во-вторых, далеко не всегда приводятся источники надписей, иллюстрирующих выводы автора. Например, цитируемые надписи на утвари отнюдь не все – экспедиционный материал В. С. Бахтина, они проходят в литературе прошлого и нынешнего века (музейных каталогах, этнографических и искусствоведческих исследованиях, в частности, по деревянной резьбе). В связи с этим возникают неловкие ситуации. Так, автор выражает благодарность за указанные надписи на колоколах петрозаводскому искусствоведу, большая часть которых была опубликована еще в 1985 г. в широко известном научном сборнике статей «Колокола. История и современность» (Яковлева 1985: 190–191). Комментарий к надписи «“Тройка с кучером лихая – утешенье дар Валдая” (влияние Пушкина!)» – заставляет вспомнить все-таки не Пушкина, а Федора Глинка («Вот мчится тройка удалая...»). Еще одно уточнение: поэт XVIII века, автора известной эпитафии «Прохожий, ты идешь, но ляжешь так, как я...», звали не Павлом, а Панкратием Сумароковым.

Но обратимся к концептуальной стороне исследования. На основании каких сущностных дифференциальных признаков проводится обособление письменного фольклора? Их два: 1) «способ коллективного творчества»; 2) «способы использования готовых словесных блоков, формул при создании новых произведений и вариантов уже имеющихся» (Бахтин 1997: 159).

Оставляя все многообразие привлекаемых В. С. Бахтиным жанров для рассмотрения его коллегам-фольклористам или культурологам, попробуем приложить эти критерии к жанру, который находится в центре внимания автора статьи, обращением к которому статья начинается и заканчивается, а именно – к реальной эпитафии.

Безусловно, реальные эпитафии мигрируют. Одни и те же тексты можно встретить не только на разных могилах одного кладбища, но даже в разных городах, регионах России. А сколько таких текстов? Располагая коллекцией, превышающей три тысячи эпитафий, можем утверждать: два – много три десятка текстов. Это пришедшие из XIX века надписи:

Прохожий, ты идешь,
Но ляжешь, как и я ...
и далее.

Непробуден мрак могилы.
Друг мой милый, дорогой,

Где возьму я только силы
Чтоб не плакать над тобой?

Современный вариант:

И где мне взять такую силу,
Чтобы не плакать над тобой?
К твоей безвременной могиле
Склоняю голову, родной.

Современные, повсеместно распространенные во множестве вариантов эпитафии, типа:

Как много твоего осталось с нами,
Как много нашего ушло с тобой.

Вернуть нельзя, забыть невозможно.

Не правда: друг не умирает.
Он просто рядом быть перестает.

Из приводимых В. С. Бахтиным:

Живым тебя представить так легко,
Что в смерть твою поверить невозможно.

Тихо, листья, не шумите,
Моего Миколу не будите.
Он спит под сим крестом
Вечным сном.

В коллекциях собирателей найдутся еще «кочующие», часто встречаемые на кладбищах тексты, чье авторство не установлено или пока не установлено, что отнюдь не означает принципиальной неустановимости. Этика жанра была такова, что имя автора эпитафии – будь то А. С. Пушкин, А. Е. Измайлов, П. А. Вяземский или другой известный поэт – на памятнике не выбивалось, это не значит, что оно не было известно кругу близких покойного или кругу поэта. Редкие исключения составляют имена чрезвычайной значимости – например, имя Екатерины II под эпитафией адмиралу В. Я. Чичагову на памятнике Лазаревского кладбища Александро-Невской лавры (С.-Петербург), воспринимаемой как знак монаршего благоволения. В процессе подготовки антологии «Русская стихотворная эпитафия» (СПб, 1998) удалось атрибутировать многие эпитафийные тексты, привлекая переписку, мемуары, периодику, где содержались сообщения о кончине, описывались похороны или открытия памятников. Продолжение атрибутивной работы, без сомнения, будет результативным.

По принципу авторства реальные стихотворные эпитафии условно можно разделить на три группы: 1) несомненно авторские, написанные профессиональными поэтами или людьми, близкими к литературным кругам. Такие тексты могли появиться и появлялись как на могильной плите, так и в журнале, альманахе, авторской книге. 2) Тексты, заимствованные из литературы и переадресованные (часто цитаты). 3) Самодеятельный стих: эпитафии, написанные непрофессиональными стихотворцами, по определению В. С. Бахтина – «домашнее творчество» (Бахтин 1997:156).

Произведения, относящиеся к первой группе, принадлежат литературе, хотя способ воспроизведения может быть и внелитературный, и поэтому здесь мы их касаться не будем. Значительно больше текстов второй и третьей групп. Массово они появляются на могильных памятниках достаточно поздно – с 1840-х годов, что, безусловно, связано с процессами распространения грамотности и демократизации культуры.

Литературный текст мог переноситься с печатной страницы или заимствоваться с надгробия в полном объеме и точно воспроизводиться на другом надгробии. Примеров множество. Это и известнейший моностих Н. М. Карамзина «Покойся, милый прах, до радостного утра», и получившее широкое распространение в виде эпитафии стихотворение В. А. Жуковского «Воспоминание» («О милых спутниках...»). Особенно часто цитировали строки из стихотворений Пушкина («Для берегов отчизны дальной...», «Брожу ли я вдоль улиц шумных...»), Некрасова («Не рыдай так безумно над ним...», «Памяти Добролюбова»), Никитина («Могила дитяти»), Кольцова («Последняя борьба»), А. К. Толстого («Тропарь» из поэмы «Иоанн Дамаскин») и др.

Иногда цитата изменялась в зависимости от конкретных обстоятельств жизни и смерти адресата эпитафии или вкусов заказчиков памятника. При этом цитируемая строфа могла усекалась – опускались строки, не созвучные настроению заказчиков. Так, например, произошло на Яновском кладбище г. Львова, где на монументе выбито три строки из хрестоматийно известного стихотворения Т. Г. Шевченко «Заповіт» с выразительным зиянием:

І мене в сім'ї великій
Не забудьте пом'янути
Незлим тихим словом.
(1970-е гг.)

Иногда, наоборот, цитата «наращивалась», прирастала новыми оттенками мыслей и настроений и тогда, как правило, нарушался ритмический и рифмический рисунок литературного стиха:

День ли шумит, тишина ли почная,
В снах ли тревожный, в житейской борьбе
Всюду со мной, мою жизнь наполняя,
Дума все та же одна роковая:
Все о тебе, о тебе, моя дорогая!
(1935 г. С.-Петербург, Никольское кл.)

И, наконец, третий тип цитирования – создание поэтического варианта, версии, далеко отстоящих от оригинала. На памятнике книгоиздателю И. Т. Лисенкову, среди многочисленных надписей есть и такая:

Не посещай сих мест без нужды
С житейской радостью твоей:
Разочарованным чужды
Воспоминая прежних дней.
В себе заблуждения не множь:
Не заводи о прежнем слова,
Моей дремоты не тревожь:
Бывалого не воротишь снова.

Я сплю, мне сладко усыпление.
Забудь бывалые мечты:
Оне одно лишь волнение,
Их не пробудишь ты.

(1881 г. С.-Петербург, Тихвинское кл.)

В этой надписи даже не самый начитанный в поэзии посетитель кладбища, хотя бы благодаря известному романсу, узнает как прообраз стихотворение Е. А. Баратынского «Разуверение».

Эту чрезвычайно распространенную в «кладбищенской поэзии» форму хорошо знает литература – перепев, парафраз. Они могут быть авторскими и анонимными. Анонимность при этом не является синонимом коллективного авторства. То, что составители вторичных текстов берут за основу широко известные, хрестоматийные стихи (во второй половине XIX в. это будут стихотворения «Смерть поэта», «Любовь мертвеца» Лермонтова, фрагменты из поэмы Некрасова «Мороз, Красный нос», бывшие у всех на слуху лирические произведения Надсона, Апухтина и др. поэтов) только яснее обозначает полюс притяжения жанра – высокая книжная поэзия. К тем же выводам пришел и другой исследователь материала С. И. Кормилов: «Лапидарный слог в целом как бы цитатен: надпись – нечто вроде цитаты из литературы вообще, элемент литературы, переносимый в иную сферу» (Кормилов 1995: 43). Третий тип реальной стихотворной эпитафии – стихи дилетантов. Это может быть автоэпитафия:

Мой блаженный сей удел,	Посетители мои!
Вы друзья, почтите!	Долголетни будьте!
И табличку на кресте	И в загробной жизни нас,
Вы сию прочтите.	Прошу, не забудьте.
Не гнушайтесь вы меня	Я не гордым в мире жил;
В жилище убогом;	Был простяк таковский,
Все мы равные, друзья,	Теперь в Бозе опочил
Пред Всевышним Богом <...>	Владимир Бжуховский.

<1899 г.>

(Чернопятав 1910: 38–39)

Или строки почившего поэта-любителя, избранные близкими как эпитафийные. В таких случаях имя автора не стеснялись обозначать, даже

стремились к этому. Выбивали: «Его слова», «Его стихи» или повторяли имя на памятнике как авторскую подпись:

Облака на небе серым покрывалом,
Кажется, заплачут в горести немой;
Луч последний солнца догорел устало
И расстался с тихой вянущей землей.

С. Жибуркус

(1945 г. С.-Петербург, Большеохтинское кл.)

И, наконец, тип стихотворной эпитафии, распространенный не менее, чем цитата, – самостоятельные стихи, написанные не профессиональными стихотворцами, а людьми, зачастую до этого трагического момента их жизни – уход близкого человека – и не писавшими вовсе стихов. В. С. Бахтин называет их «домашними стихами». Однако зададимся вопросом: при чем тут фольклор? На что ориентируются непрофессиональные авторы? Опять же, на литературные образцы. Вот пример эклектичной эпитафии, в которой угадывается и определенный текст («Встали не бужены, вышли не прошены» – ритм Некрасова) и расхожие штампы:

Жизнь прекрасная грубо разрушена,
Чистое легкое пламя потушено,
Холодно... пусто... Затерянность жуткая...
Как же могла ты, ты, нежная, чуткая
Так беспощадно уйти!..
Падают слезы в сознании бессилия,
Сломлена милая чистая лилия,
Горе не прощено, горе не меряно,
Но дорогое навеки утеряно.

(1957 г. Минск, Московское кл.)

Из этого положения вытекает и опровержение второго декларированного в статье Бахтина определяющего признака кладбищенской эпитафии как «письменного фольклора» – «способ использования готовых словесных блоков, формул при создании новых произведений и вариантов уже имеющихся». Разве этот прием присущ только фольклору, а поэзия классицизма и романтизма не знает штампов, замкнутых и разомкнутых клише? Вопрос, откуда эпитафия заимствует эти штампы, формулы? Опять же из высокой поэзии. Будучи жанром чрезвычайно консервативным, долгие десятилетия эпитафия сохраняет устойчивые формулы, от которых давно отказалась, ушла книжная поэзия, которые воспринимаются нами как архаичные. Вот современные эпитафии с Заельцовского кладбища в г. Новосибирске:

*Ужасный рок
судьбы твоей несчастной*
Оставил нам пожизненную скорбь (1984 г.)

Тот день, когда *погас твой взор*
И сердце перестало биться

Для нас был самым страшным днем
И мы не сможем с ним смириться (1993 г.)

Даже столь часто упоминаемое в статье Бахтина обращение в эпитафии «Прохожий», дошедшее до России из античности, выдает книжную ориентацию текстов, так как было заимствовано не непосредственно, а столетия спустя через переводы из западно-европейской, преимущественно французской, поэзии. С этим обращением в русской литературе и в кладбищенской поэзии соседствует и не уступает ему по частотности другое, уже совсем книжное – «Читатель» или «Читатели»:

Читатели любезны!

Прими от нас глас слезный...

(1783 г. С.-Петербург, Смоленское православное кл.)

Читатель! Если ты с чувствительной душой,

Почти слезою прах того, кто был любезен...

(1808 г. Москва, Введенское (Немецкое) кл.)

(Шавырин 1992: 14)

Его можно было встретить даже на сельском кладбище: «Читатель! Пока ты не знаешь жизнь, что толку узнавать про смерть? Конфуций» (<Б. д.>. С. Пятовск. Стародубского уезда) (Река времен... 1996: 146). Знает кладбищенская эпитафия и стиховые изыски: фигурный стих, акrostих, сонет. Все это исходит, конечно, не из фольклорных начал.

Простонародная стихотворная эпитафия, появившаяся в России лишь во второй трети XIX в. (в редчайших образцах) могла быть только вторичной и подражательной по отношению к развитой книжной поэзии – сначала «золотого века», а затем – гражданской. В то же время поэтика самодеятельного стиха столь самобытна, что представляет для исследователя специальный интерес. Это большая и самостоятельная тема. В русле предложенной дискуссии укажем лишь на три момента, отграничивающие эпитафию от традиционного фольклора.

Стих реальной эпитафии сложен, он гораздо чаще допускает перебои, отказ от рифмы, размера, чем стих канонический. И все-таки в основе своей он более чем на 90% ямбический. А ямб, как известно, самый распространенный стихотворный размер русской поэзии. Редкие хореические образцы, появляющиеся в конце XIX – в начале XX вв., неорганичны жанру, дисгармоничны его привычным интонациям, его «экспрессивному ореолу». Так, московский краевед А. Т. Саладин, приведя одну из эпитафий Калитниковского кладбища, оканчивавшуюся стихами:

Не забуду, друг мой милый,

До могилы до своей

Я воздвигла камень сей

К чести памяти твоей

– заметил, что она очень напоминает народную частушку (Саладин 1997: 106). В контексте книги Саладина это – негативно-пренебрежительное определение явления, которое явно выходит за рамки традиции.

Вообще эпитафия – жанр чрезвычайно поливалентный. Надписями на памятниках могли стать: подписи под портретами, девизы, строки из баллад, песен, романсов, басен. Но традиционные фольклорные жанры на надгробную плиту не пришли. Казалось бы, приводимая Бахтиным и действительно часто встречаемая на кладбищах эпитафия: «Тише, листья, не шумите...» – должна иметь текстуальные соответствия в народных колыбельных песнях. Но в результате просмотра публикаций «колыбельных» и консультаций со специалистами такого соответствия установить пока не удалось. Можно указать единичные примеры *цитирования* строк из духовных стихов. Но подобные случаи (редкие), как и помещение молитв на кресты (чаще старообрядческие), как и евангельские цитаты на надгробиях (частые со второй половины XIX в.) – особая тема, связанная не столько с фольклорными и литературными влияниями, сколько с господствующей идеологией и церковной цензурой кладбищ (см.: Царькова 1997а: 175–176).

Лапидарный стих афористичен, и в связи с этим естественно было бы ждать на надгробиях появления сентенций, присловий, пословиц, имеющих хождение в бытовой речи. Однако это не принято. У эпитафий иные стилистические ориентиры. Поэтому так экзотично выглядит уже упомянутый памятник книгоиздателю И. Т. Лисенкову в Александро-Невской лавре, исписанный стихами и «золотыми правилами жизни»:

Употребляй труд, храни мерность – богат будешь. И воздержано пий, мало яждь – здрав будешь. Делай благо, бегай злаго – спасен будешь.

Прямой труженик страстями недвижим. Он благ к себе и добр ко ближним с мудростию не страшится и пропастей.

Прощай как сон, За днями дни, за годом год, ОТДЕЖУРИЛ Т. завяла жизнь... и я

УТАС... И ЕКЪ

Родятся люди, чтоб лет несколько поцвезть, потом скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнесть. Один шел малый путь, другой – прошел поболее, в гробу покоятся сном крепким в равной доле!..

На всех глядит неумолимо смерть

и ...точит лезвие косы...

Бьют часы, проходят минуты – и все ближе к смерти!

Всем добро, никому зло –
То законное житье.

Кто спит, тот не грешит
И сонный делать зла не может.

Сон мертвых – сон священный.
Каждый в свете человек

Суетится целый век,
А того не воображает,
Что судьба им управляет.

Для всей этой каменной сокровищницы назиданий нам удалось найти в фольклоре лишь одно текстуальное соответствие – пословицу «Нам добро, никому зло – то законное житье» (Пословицы... 1986: 44). Остальные афоризмы или были заимствованы из книг, или, как утверждали современники издателя, сочинены самим Лисенковым (см.: Свешников 1930: 399).

То, что эпитафия основывается преимущественно на литературных, а не фольклорных источниках можно проследить и на лексическом уровне, и на уровне анализа тропов. Из устойчивых словосочетаний фольклора мы встретим в эпитафиях разве что формульный оборот «сыра земля» и как окказиональное обращение к почившему – «голубчик».

Сложные отношения у эпитафии с другим траурным жанром – похоронным причитанием, плачем по умершему. Главное различие между ними, на наш взгляд, не только в объеме и форме воспроизведения, но и в социокультурной принадлежности. Крестьянская эпитафия, наверное, также редка, как и плач по потомственному горожанину.

Одни и те же концепты имеют в этих функционально и тематически (скорбь об ушедшем, стремление сохранить память о нем) сближенных, но генетически и стилистически неоднородных жанрах разную семантику. Так, один из ключевых концептов похоронного и намогильного причитания – *дом* – в своих метафорических значениях символизирует: 1) гроб – ушербный дом, без окон и дверей; 2) защиту живых людей от смерти – идеальный дом (см.: Невская 1993: 70–73). В первом из названных значений концепт *дом* в эпитафиях выражен слабо и встречается редко, во втором – отсутствует. Зато в эпитафиях господствует иное, христианское по сути своей значение концепта – «дом Отца», «дверь на небеса» (О семантике «дверей», в том числе хтонической, см.: Фрейденберг 1995: 714–717; а также: Брагинская 1995: 725–728) («...Я в доме у Отца...», «Увы! Здесь дверь на небеса, Сокрылась в ней – да Солнце встретит!» и др.). Противоположны в этих жанрах значения другого ключевого концепта – *гость*. Если в причитаниях «свой» после смерти превращается в «чужого» – *гостя*, то эпитафия также упорно, веками утверждает обратное: «Я дома, ты в гостях».

Наследование традиций, «память жанра» сильны и ощутимы в эпитафии, так же, как они сильны и ощутимы в древнейших жанрах фольклора. Но эта не одна и та же память.

Не возражая против введения термина «письменный фольклор», мы предлагаем учитывать при анализе текстов стихотворных надписей коррелят – ориентированность на тип культуры, в данном случае – на профессиональную, книжную поэзию или на фольклор.

Со временем неизбежно меняются формы общения людей, стилистика обращения, но «память жанра» остается. Современные девические альбомы генетически восходят к альбомам XIX в., принадлежавшим отнюдь не низовой

культуре. В них тоже вписывались посвящения хозяйке, поздравления и другие стихотворения «на случай» с посвящениями, с переадресованием стихов самими поэтами и их читателями-соавторами. Как знать, сохранятся ли девичьи альбомы в эпоху распространения секса по интернету, но историк массовой культуры неизбежно должен будет проследить генезис форм, которые он возьмется описывать и классифицировать.

В науке останется термин, который точнее отразит суть явления. Мысль о «постепенном складывании на границах фольклора и литературы» искусства «нового качества и новой эстетики» высказывалась давно и многими исследователями (Путилов 1977: 17; см. также: Пропп 1976: 24; Богатырев 1977: 381 и др.). Современные ученые пытаются обозначить эту область исходя из того локального конкретного материала, который является объектом их исследования. Так, в работе А. А. Смирнова, прослеживающей связь «жесточкого романа» и современной бардовской песни, предложен термин «буферная зона» (Смирнов 1997: 139–149). Московские лингвисты, имеющие дело с «человеческими документами» (письмами, дневниками, воспоминаниями), погружающими читателя в «мир нелитературного письменного языка, где не соблюдаются правила нормативного словоупотребления, где люди пишут «как говорят», определяют этот тип нарратива как «наивное письмо» (Козлова, Сандомирская 1997: 7–32). Самодеятельные стихотворные надписи – речь торжественная или ироничная, иногда – афористичная, всегда с претензией автора на отделанность, огранку, искусность. По аналогии с изобразительными искусствами, где давно принят термин «художественный примитив», для изучения однородного спектра словесного творчества мы предлагаем использовать термин «литературный примитив». Кстати, стихотворения «третьей культуры» всегда интересовали признанных художников слова. Они включались в произведения как вставные фрагменты (например, эпитафии в романах Марко Вовчок «Записки причетника» и Горького «Жизнь Клима Самгина»). Специальная и большая тема – стилизация стихотворного примитива (стихи капитана Лебядкина в романе Достоевского «Бесы», речь крестьян и солдат в ранних поэмах Заболоцкого, поэзия постмодернизма).

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин В. С.
1997 'Реальность письменного фольклора'. *Экспедиционные открытия последних лет. Народная музыка, словесность, обряды в записях 1970–1990-х годов.* – СПб.
- Богатырев П. Н.
1977 'Фольклор как особая форма творчества'. *Вопросы теории народного искусства.* – М.

- Брагинская Н. В.
1979 'Греческая эпитафия как фольклорный жанр (к постановке проблемы)'. *Симпозиум по структуре текста. Предварительные материалы и тезисы.* – М.
- 1995 'Песнь горизонта'. Лотмановский сборник. 1. – М.
- Козлова Н., Сандомирская И.
1997 '«Наивное письмо» и производители нормы'. *Коллаж. Социально-философский и философско-антропологический альманах.* М.
- Кормилов С. И..
1991 'Российский лапидарный слог'. *Вопросы литературы.* – № 11–12
- 1995 *Маргинальные системы русского стихосложения.* – М.
- Невская Л. Г.
1993 *Балто-славянское причитание. Реконструкция семантической структуры. Поэтика. Фольклоризм.* – М.
- Николаев С. И.
1989 'Проблемы изучения малых стихотворных жанров (Эпитафия)'. *Итоги и проблемы изучения русской литературы XVIII века.* – Л.
- Пословицы, поговорки, загадки.*
1986 – М.
- Пропп В. Я.
1976 'Специфика фольклора'. В. Я.Пропп. *Фольклор и действительность.* – М.
- Путилов Б. Н.
1977 'Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете историко-типологической теории'. *Фольклор как поэтическая система.* – М.
- Река времен.*
1996 Кн. 4. Русский провинциальный некрополь. – М.
- Русская стихотворная эпитафия.*
1998 – СПб. (Библиотека поэта. Большая серия.).
- Саладин А. Т.
1997 *Очерки истории московских кладбищ.* – М.
- Свешников Н. И.
1930 *Воспоминания пропадающего человека.* – М.; Л.
- Смирнов А. А.
1997 '«Жестокий романс» и «Буферная зона»'. *Молодая наука на рубеже веков.* – М.
- Топоров В. Н.
1985 'Материалы к русской стихотворной эпитафии'. *Балто-славянские этнокультурные и археологические древности.*

Погребальный обряд. – М.

Фрейденберг О. М.

1995 'Паллиата'. *Лотмановский сборник*. 1. – М.

Царькова Т. С.

1990 'К изучению стихотворных надписей'. *Русская литература*. – № 3.

1994 'Стих в народной бытовой эстетике (к постановке проблемы)'. *Русская литература и культура нового времени*. – СПб.

1996 '«Жанр эпитафий свято чтит...»'. *Русская литература*. – № 3.

1997 '«И в эпитафии напишут...»'. *Звезда*. – № 10.

1997 'Предмет пародирования в эпитафии-эпиграмме'. *Пародия в русской и зарубежной литературе*. – Смоленск.

Черноятов В. И.

1910 *Некрополь Крымского полуострова*. – М.

Шавырин В.

1992 'Русская стихотворная эпитафия'. *Гонец*. – № 6.

Яковлева Н. П.

1985 'Колоколотейное производство в Валдае'. *Колокола. История и современность*. – М.

УНИВЕРСАЛИЗМ ПУШКИНА: ОТ «ГАВРИИЛИАДЫ» К «ПОДРАЖАНИЯМ КОРАНУ»

С. М. Шварцбанд

Эпоха Просвещения, являясь наследницей ренессансных традиций и преемницей эстетико-этической культуры античности, не могла не стимулировать в определенной степени нехристианские (если не сказать «атеистические») воззрения своих адептов.

Эта изначальная противопоставленность ренессансно-античного художественного моделирования христианскому мироощущению маркирует пушкинское отношение к образам Ветхого и Нового заветов – в 1814–1825 годах это отношение было индифферентно к любому религиозному мироощущению (языческому или христианскому)*. Но чем дальше в своих поисках Пушкин отходил от классицистических мотивов и тематики просветительства, тем очевидней становились для него семантико-эстетические ценности Библии. Так что «ренессансные» темы и мотивы у Пушкина были противопоставлены христианству не по причине их «языческого» характера, а в силу их оппозиции официальным доктринам. Поэтому дистанция между автором и антикой (см., напр., «Муза», 1820 – «...наигрывал я слабыми перстами / И гимны важные, внушенные богами...») оказывалась значительно короче дистанции между ним и современностью в образе «седого обжоры» митрополита («Меж тем, как генерал Орлов...», 1821), приказавшего «долго жить» и пошедшего «христосовать в рай» с «сыном птички и Марии».

Вместе с тем, инвективы в адрес Пушкина по поводу этих и других богохульных стихов вызваны охранительно-цензурными сентенциями, полностью игнорировавшими правила эстетико-поэтической игры. Поэтому пушкинские «кощунства» В. Ходасевич определял «как шуточные»: «Если... с точки зрения религии пародия есть вид профанации, то и обратно: профанация со стороны литературной есть вид пародии» (Ходасевич 1937: 113)**. И дело, конечно, не в мировоззренческих «концептах». Художественно-литературная природа пародических форм («Муза») и их пародийных функций («Меж тем,

* См., напр., «К Наталье» (1813): здесь в одном ряду упоминаются Купидон и Адамовы грехи. В «Монахе» (1813) Парнас, Пегас, Аполлон и Геликон также соседствуют с «мятежным езутом», хотя юный поэт и провозглашал: «Но, лира, стой!.. Бесить попов не наше ремесло...». Столь же амбивалентны и стихи из «Бовы» (1814): «Не дерзал в стихах бессмысленных / Херувимов жарить пушками, / С сатаной обитать в раю, / Иль святую богородицу / Вместе славить с Афродитою. / Не бывал я греховодником...» Однако, избрав вслед за Вольтером, он все-таки «скрестил» в стилистике одного и того же текста «внука Эскулапова» с «Саввой мучеником», «Отче наш» со «стрелами Эрота».

** Ср.: «Особенно цинично-кощунственное стихотворение... написано было на Страстной неделе Великого Поста 1821 г. После исповеди и причащения Св. Тайн...» (Андреев 1996: 34).

как генерал Орлов...») у Пушкина была направлена на «я» субъекта обоих текстов*.

Преодоление романтизма и открытие «правдоподобия страстей и характеров» в качестве новой эстетики творчества заставило Пушкина пересмотреть оппозиционное соотношение культурного наследия и религиозного мироощущения. Поэтому необходимо крайне осторожно говорить о юношеском «афеизме» Пушкина, ибо во многих случаях мы имеем дело, скорее, с его антицерковностью и сатирическим осмеянием служителей (и подчас – конкретных) церкви. Столь же осторожно надо утверждать и позднюю религиозность поэта, ибо серьезность истолкований ветхозаветных и новозаветных мотивов (напр., поэтический «цикл» 30-х годов) отнюдь еще не означает, что Пушкин в конце своей жизни вернулся в лоно православия.

Следовательно, исследование должно строиться не на мировоззренческих, культовых или же верноподданнических параметрах, а на историко-литературных при обязательном определении эстетико-художественной аксиологии объектов исследования.

«Подражания Корану» (1824), как и «Пророк» (1826) с его иудео-христианской мотивацией**, как раз и свидетельствовали об интересе Пушкина к идее единобожия, вытесняя былую индифферентность к религиозному миропониманию. А вслед за этими экспериментами «я» субъекта поздних лирических текстов Пушкина продуцировала такие размышления, для которых пародийность того или иного текстового фрагмента лишь усиливала их разведичность с жанром пародии как таковой***.

Поэтому следует говорить не столько о религиозности или «афеизме» Пушкина 1810-х гг., сколько об его уникальной попытке именно в эти годы создать эстетику «единого поля» человеческой культуры – многобожие античности (с его полифонией образов и сюжетов) и монотеизм христианства (при взаимодействии разных по своей эстетико-этической сущности книг и характеров Ветхого и Нового заветов) оказались основой творчества Пушкина.

Пушкинский опыт 1820-х гг. по освоению библейских мотивов (вплоть до использования пародических форм и пародийных функций) во многом

* См.: (Тынянов 1977: 290). «Пародичность и есть применение пародических форм в непародийной функции». Следовательно, пародия – литературный жанр, в котором пародические формы обусловлены их пародийными функциями. И наоборот, «личности и неприличности» («кошунства») возникают там, где непародическим формам (мировоззренческим «концептам») приписываются пародийные функции отдельных пушкинских строк, что чаще всего и происходит с критиками-пуристами.

** См.: С. М. Шварцбанд 1997: 91–98. Использование 6 гл. «иудейской» книги Исая, читаемой в христианских паремиях «на праздник Сретения Господня», меняет характер ранее осмысленного «мусульманского» пророческого говорения («Подражания Корану»).

*** См., например, интерпретации стихотворения «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...», авторы которых игнорируют «пародийность» первых четырех строф, направленных на общественную идеологию. Вследствие этого последняя строфа, естественно, оказывается «лишней» и «идеологически» ненужной. Однако в этой заданной поэтом оппозиции («должное» восприятие «наследия» художника в качестве «объективной оценки» и авторское отношение к творчеству как «субъективная посылка») – пятая строфа преобразует фрагмент, принадлежащий жанру пародии, в «элемент», входящий в систему авторского замысла.

способствовал созданию той литературной нормы, которая, по мнению В. Д. Левина, явилась синтезом устно-разговорного и письменно-книжного стилей русской речи (Левин 1971: 21–28).

В этом смысле «Гавриилиада» и «Подражания Корану» являются, на мой взгляд, теми лимитирующими процесс синтезирования точками, благодаря которым Пушкин и смог придти к созданию ориентированной на субъект текста новой литературной норме.

Однако, собственно пушкинский текст «Гавриилиады», несмотря на попытки Б. В. Томашевского представить его в своих работах как «наиболее вероятный, наиболее согласующийся находящийся... материал», нам неизвестен.

К тому же М. А. Цявловский, пополнивший коллекцию – отнюдь не авторитетных – копий, впоследствии по разным причинам отказался от составления «сводного» текста поэмы. (Не случайно, И. Ю. Юрьева в только что вышедшем из печати специальном сборнике «Пушкин и христианство» вместо поэмы приводит лишь черновой отрывок одного из посвящений и дополняет свою выборку всего-навсего одним отрывком из необозначенного ею списка поэмы (Юрьева 1999: 32–34).

Концепция Б. В. Томашевского, представленная в 1921 г., была в достаточной мере двусмысленной. С одной стороны, пушкинские «кошунства» могли в 1920-х годах служить целям атеистической пропаганды. С другой – любая интерпретация «Гавриилиады» не могла игнорировать сугубо религиозную информацию, виновниками в распространении которой в эпоху «Безбожника» становились, естественно, филологи.

Выход из «патовой ситуации» был найден при подготовке «большого» академического издания, а затем «теоретически» обоснован: «Гавриилиаду» списали во «вчерашний день» Пушкина.

Б. В. Томашевский отметил в поэме три «развитых отступления». Первое – про наперсника после рассказа о вешем сне Марии. Второе – о первой любовнице после эпизода Сатаны и Марии. Третье – о «проказливых» невестах». Затем ученый категорически заявил, что отступления «выдержаны в духе ранних элегий Пушкина» и что «подобные отступления являются характеристикой рассказчика, при этом не совпадающей с пародическим образом проповедника, избранным для ведения повествования». Пушкин, по мнению выдающегося пушкиниста, «переносит нас во вчерашний день», а сама поэма «гораздо менее оригинальна, чем другие произведения Пушкина этого периода». Особо Б. В. Томашевский указывал на зависимость «Гавриилиады» от «Войны богов» Э. Парни и от других антирелигиозных поэм. Эта зависимость видна и в «разработке отдельных эпизодов, и в манере повествования, и в самом выборе стихотворного размера», имевшем давнюю традицию «в сатирическом жанре» и которым, не считая «Монаха» (1816), Пушкин писал «лишь унылые элегии» (Томашевский 1956: 428–429).

Понадобилось несколько десятков лет, прежде чем была сформулирована иная теоретико-аналитическая позиция по отношению ко всему творчеству и, в частности, к его «южному периоду», во время которого были написаны «Кавказский пленник», «Гавриилиада», «Братья-разбойники», большое число

стихотворений, ряд статей и начаты «Бахчисарайский фонтан» и «Евгений Онегин»: «Весь этот большой круг произведений, – писал Ю. М. Лотман, – не представлял собой механической суммы разрозненных текстов, а отличался единством. Связующим стержнем служил образ автора. Образ этот, возникая из произведений поэта, сложно переплетался с фактами его жизни, стилизованной в романтическом духе и, с одной стороны, делаясь достоянием читателей, влиял на то, как они воспринимали новые пушкинские тексты, а с другой – оказывал обратное воздействие на поведение самого автора» (Лотман 1982: 65–66).

С установления образа автора (субъекта текста) «Гавриилиады», кажется, и надо было бы начинать, ибо именно он (образ автора = рассказчика) маркировал не «пересказ» библейско-евангельских сюжетов (что рассказано), а ситуацию (кем рассказано) и характер нарратива (т. е. как рассказано).

Для историко-литературного понимания образа автора «Вступление» и черновые «посвящения» (оставшиеся неизвестными многочисленным переписчикам «скабрзностей») были ключевыми. Такими они должны считаться и для обнаружения растворенных в посмертных «поновлениях» собственно пушкинских и не-пушкинских строк.

Нельзя не отметить, что «твердо установленным» пушкинским текстом надо признать лишь тот фрагмент, который сообщил П. А. Вяземский в своем письме к А. И. Тургеневу от 10 декабря 1822 г. (как известно, после слов «Пушкин прислал мне одну свою прекрасную шалость» следовали 20 строчек поэмы, начиная со слов «Шестнадцать лет, невинное смирение...» (Пушкин 1926–1935: 249).

Невероятно, чтобы П. А. Вяземский самовольно сделал «откидку» предшествующим в списках началу, ибо первые 12 строчек (с «Воистину еврейки молодой...» до «Властитель он и мыслей и сердец») были «пригодны» для переписки и не содержали ничего предосудительного в случае перлюстрации. Приходится думать, что в декабре 1822 года «Гавриилиада» еще начиналась со строки «Шестнадцать лет...» (О датировке «Гавриилиады» см.: Шварцбанд 1999: 27–33).

Вместе с тем, сохранившиеся в составе рукописей черновые «посвящения» позволяют предположить, что первые 12 строчек по своей сути являлись впоследствии их «беловой» реализацией.

Например, несомненно, строчки «Христос воскрес, моя Ревекка...» (Пушкин 1962–1965, II: 77)*, «Примите новую тетрадь, Вы... девицы...» (II, 177) и «Ее (Музы – С. III.) израильскому платью» подсказали Пушкину введение образа «еврейки молодой» в начало поэмы. А строки, посвященные некоей Эллефери, («Затмились прелести другие...» – II, 176), Пушкин передал сатане: «Не трепетал от ваших я придворных...». Просьба к друзьям «Спасите труд небрежный мой...» (II, 176) обернулась модальностью нарратива: «Мне дорого душевное спасенье... Спаси хочю земную красоту». Естественно, что «раскайные» Музы и строки «Ее всевышний осенил Своей небесной благодатью...» («Вот Муза, резвая шалунья...» – II, 182) – вызвали стихи о «смирненных струнах» с их «церковными напевами», которые были посвящены «Царю небес и Господу Христу...».

* В дальнейшем (за исключением особо оговоренных случаев) цитируем Пушкина по этому изданию: римскими цифрами обозначается том, арабскими – страницы.

Таким образом, первые 12 строк, отсутствовавшие в письме П. А. Вяземского, кажется, свидетельствуют о том, что «Гавриилиада» в 1822 г. начиналась со строки «Шестнадцать лет...». И, следовательно, Пушкин дописывал поэму и после посылки поэмы при письме П. А. Вяземскому от 1 сентября 1822 г. (см. приписку: «Посылаю тебе поэму в мистическом роде – я стал придворным»).

В этом смысле интересно появление «лукавых» строк после авторского резюме «Ее (т. е. Еву – С. Ш.) хранил для самого себя». Начальную строку Н. С. Алексеев («Какая честь и что за наслаждение!») цитировал в своем письме А. С. Пушкину от 20 марта 1827 г. (Пушкин 1937–1949: 324). За этой строчкой в «Гавриилиаде» следовало:

На небесах, как будто в заточенье,
У ног его молился и молись,
Хвали его, красе его дивись,
Взглянуть не смей украдкой на другого,
С архангелом тихонько молвить слово;
Вот жребий той, которую творец
Себе возьмет в супруги наконец.

Возможно, что весь фрагмент являлся отголоском реальной ситуации увлечения Алексеевым и Пушкиным одной и той же кишиневской дамой – М. Е. Эйхфельд*. Следовательно, эти строки, как и 20 строк из письма Вяземского, также можно принять в качестве аутентичных – т. е. собственно пушкинских и с достаточной осторожностью утверждать, что и весь фрагмент поэмы (за исключением «испорченных» или же «подправленных» строк) от «Воистину еврейки молодой...» до «Себе возьмет в супруги наконец» – является пушкинским. О работе же Пушкина над поэмой нам фактически ничего неизвестно. Более того, не имея ни одного авторизованного списка «Гавриилиады» эта проблема может быть рассмотрена лишь в эвентуальных предположениях.

Публикуя в «большом» академическом «Полном собрании сочинений А. С. Пушкина» текст «Гавриилиады», Б. В. Томашевский полностью принял доводы М. А. Цявловского, согласовав не только находившийся в его распоряжении материал, но и тот, на который ему указал критик. Впоследствии, в своей книге о Пушкине, Б. В. Томашевский de facto проанализировал опубликованную им же «Гавриилиаду» уже в качестве «ne varietur текста».

Приходится возвращаться к статье М. А. Цявловского, который сопоставил текст поэмы по списку из сборника С. Д. Полторацкого (писарская копия с поправками владельца), представлявшую копию «Гавриилиады», переписанную из сборника библиографа М. Н. Лонгинова «Собрание сочинений Пушкина, не вошедших в издания его сочинений». А если вспомнить, что М. Н. Лонгинов записал воспоминания Никанора Лонгинова («ум. не ранее 1839... с 1823 г. нач-к I отд-я канцелярии М. С. Воронцова» (см.: Черейский 1975: 227)) об его одесских встречах с Пушкиным в 1823–1824 гг., то, по всей вероятности, список в сборнике М. Н. Лонгинова один из самых ранних среди дошедших до нас.

* См.: Пушкин и Н. С. Алексеев были «друзья-соперники и жили приятно»: «Пушкин шутливо «привлакивался» за Марией Егоровной Эйхфельд, – пишет В. В. Кунин, – ...отлично зная о ее серьезном романе с Николаем Степановичем» (Друзья Пушкина 1984: 139).

В сравнении с текстом, изданным Огаревым (Русская потаенная литература XIX в. Лондон, 1861), М. А. Цявловский отметил 67 стихов: «Новых стихов список Лонгинова дает двадцать восемь. Из них... тринадцать не заслуживают внимания, как явно испорченные. Незначительные разночтения в ст. 335 и 367... Что же касается остальных тринадцати стихов (34, 68, 161, 165, 217, 220, 254, 330, 371, 379, 416, 423 и 442), то они, конечно, должны быть приняты во внимание... Все это указывает на близость списка Лонгинова со списками, бывшими у Огарева... несомненно, что и Лонг. и Огар. восходят к одному оригиналу» (Цявловский 1924: 172). Кроме того, Цявловский привел разночтения между Ефремовским текстом в «Приложении» и «основным текстом», извлекаемым «из сводного текста, даваемого Томашевским» (против стихов 11, 134, 254, 291, 358, 470 ученый поставил помету «ни у кого нет»): «Под последним стихом (поэмы – С. Ш.): 1822 (текст поэмы занимает 1–19 страниц)». Замечательна приписка опытного текстолога: «Приведенные отличия... указывают, что Ефремов в печатном виде дал текст сводный, вводя в основной текст своего списка не только имевшиеся при нем варианты... но беря стихи и из других (печатных) текстов, не останавливаясь и перед самостоятельными поправками» (Цявловский 1924: 173–174).

Итак, во-первых, списки имеют до 10 процентов расхождений при записи ряда строк. Во-вторых, чем более ранний список, тем больше в нем строк, отсутствующих в других. В-третьих, издатели (и, видимо, переписчики) не останавливались «перед самостоятельными поправками». Наконец, сами списки «целиком» принимались как «оригиналы», ибо стилистическая оценка стихов, описание их структурной и композиционной целесообразности или же проверка их на материале пушкинского словаря и на эстетико-литературном фоне в задачу издателей не входила.

Приведу несколько примеров сомнительных, на мой взгляд, с точки зрения их принадлежности Пушкину строк.

После обращения к «еврейке молодой» («Зачем же ты, еврейка, улыбнулась...», стих 17) строка с иным обращением, да еще во множественном числе («Но, братие...», стих 40), кажется чужеродной, ибо она переводит парратив интимной беседы с «еврейкой» в некий «кружковый» рассказ для «братии» (или же в пост-повествование, при котором сам рассказ сразу же становится «архаическим»).

Начало повествования «В глуши полей, вдали Ерусалима...» (стих 21) вряд ли «исконное»: «глушь» (даже во втором смысле «пустынное безлюдное место»), кроме «Гавриилиады», нигде у Пушкина не стоит рядом с «полем». К тому же Пушкин не знал, что Назарет «стоит в нагорной долине»*. Ср. с «правильной» строкой «Уже поля немая ночь объемлет...».

Столь же несуразно и словосочетание «Всевышний бог...» (стих 41), «встречающееся» в списках... «Гавриилиады», ибо НЕ-всевышнего, но бога, видимо, быть не может (зато, например, «Всевышний обратил / опустил / устремил приветный взор» вполне легитимно (см.: Словарь языка Пушкина 1956: 271)).

* Об ошибочном представлении у Пушкина по местоположению Назарета см.: Шварцбанд 1999: 34.

При этом несурзанность выражения «Всевышний бог» особенно ощутима после словосочетания «Господу Христу» (конечно, писать надо без дефиса и с большой буквы) или перед многократным «Всевышний рек...», «Всевышний между тем...».

Кстати, строка «Всевышний Бог меж тем...» допускает трансформирование: «Всевышний между тем...». Но отсутствие такого варианта в списках лишний раз подтверждает, что «сюжетный» эпилог, скорее всего, был, по крайней мере, «черновым» окончанием:

Всевышний бог, как водится, потом
Признал своим еврейской девы сына,
Но Гавриил (завидная судьбина!)
Не преставал являться ей тайком;
Как многие Иосиф был утешен,
Он пред женой по-прежнему безгрешен,
Христа любил, как сына своего,
За то господь и наградил его!

Эти примеры, кажется, позволяют сказать, что – без выверенной истории текста «Гавриилиады» и словарно-стилистического анализа пушкинского / непушкинского в дошедших до нас списках «Гавриилиады» – достоверная интерпретация поэмы крайне затруднительна.

Вместе с тем, печатаемый «корпус» пушкинской поэмы содержит ряд таких примет, игнорирование которых с филологической точки зрения ведет к прямым искажениям смысла и характера образа автора.

Действительно, прямой коммуникативный аспект поэмы как сиюминутный пересказ библейско-евангельского сюжета «еврейке молодой» (целью которого, кажется, можно признать совращение христианином иноверки – отсюда и объединение ветхозаветного эпизода «грехопадения» Евы с новозаветным «благовещением») завершается, по меньшей мере, странно:

Аминь, Аминь! Чем кончу я рассказы?
Навек забыв старинные проказы,
Я пел тебя, крылатый Гавриил,
Смиранных струн тебе я посвятил
Усердное спасительное пенье:
Храни меня, внемли мое моленье!

Сравним с начальными строками:
Приди ко мне, прелестный ангел мой,
И мирное прими благословенье.
Спасти хочу земную красоту!
Любезных уст улыбкою довольный,
Царю небес и Господу Христу
Пою стихи на лире богомольной.
Смиранных струн, быть может, наконец
Ее пленят церковные напевы,
И дух святой сойдет на сердце девы;
Властитель он и мыслей и сердец.

Параллелизм стилистического «анафоризма» в обоих фрагментах («Спаси хочу земную красоту...» – «...забыв старинные проказы», «Пою стихи...» – «Я пел...», «Смирненных струн... церковные напевы...» – «Смирненных струн... спасительное пенье», «...на лире богомольной...» – «...мое моление...») – определяет результат рассказывания, наиболее очевидный в сменах респондентов: в начале им был Господь, в конце – его посланник. Кроме того, если в начале субъект текста непосредственно повествует «истории» присутствующей при нарративе не названной по имени молодой еврейке, то в конце – автор упоминает отсутствующий да еще с иврейским именем объект увлечения («Елену видел я...»).

Не менее важным для интерпретации «Гавриилиады» является и установление пушкинских границ синтаксических периодов. Так, многоточие, в академических изданиях отделяющее определение «Друг демона, повеса и предатель» от авторской просьбы «Раскаянье мое благослови!», тут же ведет к сугубо «автобиографической» ретроспекции, в которой указанное определение выступает автохарактеристикой (конечно, на основе строк из стихотворений, написанных значительно позже поэмы). И, наоборот, достаточно вместо многоточия поставить обыкновенную запятую, чтобы «преемником» раскаянья оказался не названный, но известный автору «Друг демона, повеса и предатель»:

Досель я был еретиком в любви,
Младых богинь безумный обожатель,
Друг демона, повеса и предатель,
Раскаянье мое благослови!

Повествовательный «бутерброд» обращений (к архангелу: «Я пел тебя, крылатый Гавриил... Храни меня, прими мое моление...» – к товарищу: «Друг демона, повеса и предатель, Раскаянье мое благослови!» и, по-моему, ему же адресованное продолжение: «Моим речам придай очарованье, Понравиться поведая тайну мне...» с неожиданной, и как бы противоречащей этому утверждению, концовкой: «Не то пойду молиться сатане...») так или иначе определял «последнюю» инстанцию – «дух святой», ибо только о нем одном можно было бы сказать: «Властитель он и мыслей и сердец».

В этой диалектике обращений следует признать, что заключительная молитва была не только целесообразной, но и единственно логически обоснованной. При этом, какими бы обидными не показались строки «Иосифа прекрасный утешитель...», «...рогачей заступник и хранитель», однако после «...важного брака... Пред алтарем...» – они по церковному обряду венчания должны быть адресованы отнюдь не Гавриилу, а Всевышнему.

Так что повествовательный сюжет поэмы следует видеть не столько в «проповеди» автора на темы ветхо- и новозаветных историй, а в этой трансформации объектов и респондентов пушкинского нарратива.

Более того, по всей видимости, одной из главных причин подобной трансформации надо считать явное для Пушкина противостояние устности

рассказа – прямые обращения к еврейке, лирические отступления, адресованные (возможным) слушателям (уже упоминавшийся фрагмент «Но, братие...» и «Поговорим о странностях любви...») – и письменной природы «историй» вместе с обращениями к возможным читателям («О, милый друг! кому я посвятил... Простишь ли мне, о милая моя...» и «Не правда ли? вы помните... Друзья мои...»).

Отмеченный в одном и том же тексте конфликт разных повествовательных стихий «устности» и «письменности» требовал от Пушкина поиска того материала, который бы ему позволил преодолеть типологическую раздельность речевых типов, ибо только синтез всех языковых средств был обязательным условием создания новой литературной нормы. А это было возможно только в том случае, когда автор (и субъект текста) приобретали абсолютную свободу, равную свободе Творца, ибо любая зависимость – стилистико-жанровая, идейно-мировоззренческая или же историко-литературная – в равной степени могли воспрепятствовать этому. Вот почему опыт написания первых глав свободного романа, начатого в Одессе и продолженного в Михайловском, закономерно ставил перед Пушкиным задачу личного обоснования права на подобную свободу. И ее он разрешил только тогда, когда, написанные еще до высылки из Одессы, отдельные, ассоциативно связанные с его биографией фрагменты привели к новому и неожиданному для самого Пушкина циклу – «Подражания Корану», не имевшему в мировой литературе ни одного аналога.

В свое время выдающийся арабист Л. И. Климович писал: «Анализ источников подтверждает, что традиция истолкования Корана как авторского произведения последнего мусульманского пророка утверждалась прежде всего не на Востоке, а в Западной Европе». Ученый цитировал и А. Б. Биберштейна-Казимировского, переводчика мусульманского «священного текста» на французский язык: «Приводя текст Корана, магометанин никогда не скажет: «Магомет говорит», но «Бог, всевышний говорит» (Климович 1986: 97).

И хотя он, вслед за многими исследователями считал, что Пушкин, создавая «Подражания Корану», пользовался переводом М. И. Веревкина на русский язык с французского: «Книга Ал-Коран аравлянина Магомета, который в VI (!) столетии выдал оную за писposланную к нему с небес, себя же последним и величайшим из пророков божьих» (1790), Л. И. Климович категорически подчеркивал, что поэт «не поддался влиянию ни заголовка перевода А. Дю Рие (André Du Ryer), ни приложенной к нему статьи «Житие лжепророка Магомета вкратце», написанной библиотекарем Сорбонны аббатом Ладвокатом, и указывал на важнейшую особенность Корана как книги, где «в подлиннике Аллах везде говорит от своего имени, а о Магомете упоминается только во втором и третьем лице» (Климович 1986: 99). Эта – точная по отношению к оригиналу и художественно выверенная – позиция Пушкина и является «альфой и омегой» его «Подражаний Корану». Но при этом возникает один, отнюдь не простой, вопрос: что побудило Пушкина, бравшего в Одессе «уроки чистого афеизма», избрать речь от «лице Бога» структурной формантой для всего цикла? Более того, «кошунства» рукописной поэмы «Гавриилиады» в

сравнении с этим «кошунством» кажутся детскими шалостями, ибо (в отличие от пародических произведений) «наряжаться в Божьи одеяния» ни одному христианину – поэту и не поэту – дозволено быть не может...

По сути дела, воспользовавшись «устной» книгой с точки зрения христианства «лжепророка» Магомета в противовес использованию «письменных текстов» – Ветхого и Нового Заветов – в «Гавриилиаде», Пушкин выстроил не только диалог (I, II, VII, VIII) – стихи и примечания к ним, но и двойное говорение: Бога и его пророка (III, IV, VI), – завершив цикл «письменным» повествованием о путнике (IX), несоотносимым ни с тем, ни с другим структурным типом.

Два первых стихотворения цикла представляются нам «спяянными». Обращение Аллаха к своему пророку: «Клянись... Нет, не покинул я тебя... Мужайся... и мой Коран... проповедуй» (I), как и Его обращение к женам пророка и гостям Магомета: «О, жены чистые пророка...» (II), одинаково маркированы стилистически и лексически. Благодаря этому они и объединяются в один стилистический конгломерат. Императив риторических вопросов, как и модальность требований, определили черты «говорения» Аллаха: «Кого же в сень успокоенья Я ввел... И скрыл... Не я ль в день жажды напоил... Не я ль язык твой одарил... Мужайся ж, презирай обман... бодро следуй... Люби сирот, и... проповедуй» (I) – «О, жены... Живите скромно... Храните верные сердца... Да взор... нечестивых Не узрит вашего лица...» и «о гости Магомета... Брегитесь... смутить пророка... Почтите пир его...» (II).

Авторский нарратив, которым начинается третье стихотворение («Смутясь, пахмурился пророк...»), и пожелание: «Бежит, да не дерзнет порок... являть недоуменье» предшествуют «гласу с неба», благодаря чему последующие пять строф кажутся чтением списка, но не Аллахом, а его посланником, ибо «бог» присутствует (впоследствии в записанном тексте) как бы в «третьем лице».

Четвертое и пятое стихотворения цикла строится по этому принципу. Поэтому речь в стихотворениях «Недаром вы приснились мне...» и «Восстань, боязливый...» надо соотносить с «божым» говорением.

Стилистико-композиционная структура цикла строится так, что смена «говорений» – Аллаха и его пророка – располагаются симметрично по отношению друг к другу:

Аллах и пророк (I–III)

пророк (IV–V)

Аллах (VI–VII)

пророк (VIII–IX)

Вместе с тем, не трудно заметить, что «говорение» пророка в двух последних стихотворениях может быть принято и за авторский нарратив:

Торгуя совестью пред бледной нищетою,
Не сып своих даров расчетливой рукою...

и

И путник усталый на бога роптал:
Он жаждой томился и тени алкал...

Авторский пересказ нравоучения и случая, полного мистики (не важно как они представлены в соответствующих сурах), – позволяет считать, что наименование всего цикла точно соответствует пушкинскому замыслу: он не перелagатель сур, а их трансформатор. Поэтому слово «Подражания» (ср. этот же смысл слова в отдельной части «Стихотворений Александра Пушкина» – «Подражание древним»^{*}) требует от нас понимания авторской роли в качестве демиурга текста.

Еще В. В. Виноградов отметил, что в «период увлечений романтической «народностью» (в половине 20-х годов) церковно-библейский язык стал рассматриваться Пушкиным как характеристическая форма библейской поэзии, а также восточной поэзии, связанной с образами Библии» (Виноградов 1935: 121). Дополним: библеизмы и коранизмы в «Подражаниях Корану» маркируются Пушкиным устной вербализацией самого художественного материала.

Более того, выбор священной для мусульман книги в качестве материала был у Пушкина обоснован именно тем обстоятельством, что «откровения» Аллаха в Коране (Аль-Курыан – читаемая, произносимая книга) были по своей природе устными, и «передавались пророку в 610–632 годах н. э.», хотя «их запись, собиpание зафиксированного и особенно составление книги растянулись на долгие годы» (Климович 1986: 7).

«Коранический» цикл русского поэта оказался первым его серьезным опытом по освоению им религиозного наследия. Поэтому не случайно и то, что еще сто лет тому назад Н. И. Черняев на вопрос: «Что привело Пушкина к Библии», отвечал: «Коран» (Черняев 1908: 51), ибо именно эта динамика освоения Пушкиным священных книг – от Корана к Библии – и является концептуально важной для осмысления истории пушкинского творчества в 1820–1828 гг.^{**}

Но кроме этой динамики усвоения поэтом священных книг в качестве материала для своих художественных палимпсестов^{***}, особенное значение имеет еще одно важное обстоятельство.

* См.: Сапожниковская 1979: 15–31. На мой взгляд, вывод исследователя о том, что «рукописные «Эпиграммы во вкусе древних» 1820–1823 гг. свидетельствуют, что Пушкин не ставил себе задачей ни подражания, ни стилизации античной поэзии», как и то, что «помета «во вкусе древних» означала стремление усвоить себе важнейшие, с точки зрения Пушкина, особенности практической эстетики древних – их стили: простоту и точность их поэтического языка, смелую искренность выражения и – главное – ставшую особенностью дальнейшего пушкинского творчества способность видеть поэтическую сторону каждого явления» (Там же: 29), – в полной мере следует отнести и к «Подражаниям Корану».

** Впервые подобная периодизация была объявлена В. Э. Вацуpо в устном докладе «Вольтеровский эпизод биографии Пушкина» на конференции «Универсализм Пушкина» (Париж, 29 сентября–2 октября 1999 г.) – т. е. от времени «служебной командировки» из Санкт-Петербурга на юг до «Дела о «Гавриилиаде».

*** Представление о творчестве Пушкина как о палимпсесте (т. е. как о «перезаписи» того, что существовало до него) – соответствует пушкинскому пониманию смысла любых «подражаний». Замечательно, что О. Проскурин в недавно вышедшей книге «Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест» (1999), видимо, под воздействием интертекстуальных теорий вставил эпитет «подвижный», поскольку без него для ученого этот термин, кажется, несколько принижающим значение пушкинских заимствований. Однако А. А. Ахматова считала для себя абсолютно возможной ту формулу творчества, которая была присуща и А. С. Пушкину: «Налево беру и направо...».

В сознании Пушкина литературно-культурное наследие разных по истории, верованиям и языкам народов «спрессовывается», становясь в этом смысле творчеством универсальным по отношению к истории, верованиям и языку одного – русского – народа, представителем которого и мыслил себя поэт.

Так что, говоря об универсализме Пушкина, по сути дела, приходится отказываться от известного и, кажется, не совсем правильного по отношению к поэту понятия «протеизм» – Пушкин не приспосабливался к духу разных культур и вер, но – приспосабливал все к своему пониманию поэзии и к своему пониманию творца, создателя, демиурга.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев (Андреевский) И. М.

1996 'А. С. Пушкин'. А. С. Пушкин: путь к православию. – М.

Виноградов В.В.

1935 Язык Пушкина. – М.; Л.

Друзья Пушкина.

1984 Переписка. Воспоминания. Дневники. В 2-х тт. Сост., биографич. очерки и примеч. В. В. Купина. – М. – Т. 2.

Климович Л. И.

1986 Книга о "Коране". – М.

Левин В. Д.

1971 'Литературный язык и художественное повествование'.
Вопросы языка современной русской литературы. – М.

Лотман Ю. М.

1982 Александр Сергеевич Пушкин. – Л.

Проскурии О.

1999 Поэзия Пушкина или подвижный палимпсест. – М.

Пушкин А. С.

1926 Письма. Под ред. и с предисл. Б. Л. Модзалевского. В 3 кн. – Т. I. – М.; Л., 1926–1935,

Пушкин А. С.

1937–1949 Полное собрание сочинений. В 17 тт., 21 кн. – М. – Т. XIII.

Пушкин А. С.

1962–1965 Полное собрание сочинений. В 10 тт. – М. – Т. II.

Сандомирская В. Б.

1979 'Из истории пушкинского цикла "Подражания древним".
(Пушкин и Батюшков)'. Временник Пушкинской комиссии
(1975). – Л.

Словарь языка Пушкина.

- 1956 В 4-х тт. – М. – Т. I.
- Томашевский В.
1956 *Пушкин*. В 2-х кн. – Кн. 1. – М.
- Тынянов Ю. Н.
1977 *Поэтика. Литература. Кино.* – М.
- Ходасевич В. Ф.
1937 *О Пушкине.* – Берлин.
- Цявловский М. А.
1924 'Тексты «Гаврилиады»'. *Пушкин*. Сборник первый. Под ред. Н. К. Пиксанова. – М.
- Черейский Л. А.
1975 *Пушкин и его окружение.* – Л.
- Черняев Н. И.
1908 '«Пророк» Пушкина в связи с его же «Подражаниями корану»'. / Отд. оттиск. – М.
- Шварцбанд С. М.
1997 'О поэтических «динамических системах»'. *Пушкинский сборник*. Вып. 1. – Jerusalem.
- Шварцбанд С. М.
1999 '«Смешное с важным сочетал...»'. *Пушкинский юбилейный.* – Иерусалим.
- Юрьева И. Ю.
1999 *Пушкин и христианство.* – М.

НОЧЬ В ЛИРИКЕ ТЮТЧЕВА

Ф. П. Федоров

Ночь, будучи компонентом бинарной оппозиции ночь, мрак – день, свет, одним из важнейших культурных знаков с мифологических правремен имела совершенно определенную семантическую доминанту, особенно укрепленную в эпоху христианства, – она была воплощением негативных ценностей, образом страшного и чужого мира.

При этом необходимо иметь в виду, что европейская картина мира со времен античности была *по преимуществу* дневной (за исключением катастрофических эпох, отраженных во многих текстах позднего Ренессанса, например, у Микеланджело или Шекспира, или барокко). Но в середине XVIII в. в культуре предромантизма и сентиментализма в качестве модели мира начинает восприниматься ночь; предметом интенсивного переживания европейцев становится ночная космогония, устрашающая и таинственная. Произведением, ранее всего зафиксировавшим сдвиги в сознании Европы является «Жалоба, или Ночные размышления о жизни, смерти и бессмертии» Юнга (1742–1745). Громадное влияние на культуру оказывает ночной мир «Песен Оссиана» Макферсона (1761). «Перед глазами читателя, – пишет исследователь, – высятся окутанные облаками угрюмые горы и холмы, голые или покрытые лесами, прорезанные расселинами, где разносится гулкое эхо и прячутся робкие козули и лани; тепистые ревущие потоки низвергаются с высоты; бурный ветер овеивает бесплодные равнины, поросшие вереском и чертополохом; гонимые им клубы тумана стелятся над топкими болотами и озерами, окаймленными тростником; темное море катит бесконечные валы на замшелые прибрежные скалы. И над всем этим простерлось суровое небо, где проносятся мрачные тучи с тенями павших героев и являются небесные светила, одушевленные по воле поэта. Все непрерывно движется, меняется, но движение однообразно и безрадостно. <...> Особенно часто пейзаж озаряется лунной, тусклый свет которой, с трудом пробивающийся сквозь волны тумана и смутные края облаков, гармонирует со скорбными думами слепого барда, оплакивающего ушедшие дни былой славы» (Левин 1983: 469–470).

Прямо противоположная семантика ночи, впрочем на базе ночного мира предромантизма и сентиментализма, формируется в культуре раннего романтизма. В Западной Европе её утверждают иенские романтики и прежде всего Новалис в «Гимнах к Ночи», в России – Жуковский в элегиях, в частности, в «Сельском кладбище» и особенно в «Вечере», а в наиболее программном виде в стихотворении «Ночь» (1823).

Уже утомившийся день
Склонился в багряные воды,
Темнеют лазурные своды,
Прохладная стелется тень;
И ночь молчаливая мирно
Пошла по дороге эфирной,
И Геспер летит перед ней
С прекрасной звездою своей.

Сойди, о небесная, к нам
С волшебным своим покрывалом,
С целебным забвенья фиалом.
Своим миротворным явленьем,
Своим усыпительным пеньем
Томимую душу тоской,
Как мать дитя, успокой.

Ночь для Жуковского – не только явление высшего бытия, субстанция («небесная»), но и демиург, созидательница истинного мира, устанавливающая в мире и человеке покой, тишину, гармонию (ночь-«мать»). Ночь объявляется ранними романтиками высочайшим благом, исконным состоянием мира. Ночь – это бесконечное и одновременно его зримый образ, его знак. Бесконечное же для романтизма противоположно конечному как Всё, как мировое единство, существующее в неразделимости, в неразъединенности, как синтетическое бытие, как целокупность. Впрочем, и христианство почти Гефсиманского бдения, ночи тьмы, темноты, не только физической, но и духовной, противопоставляет святую ночь, ночь чуда, ночь рождения Иисуса. И таинство святой ночи, бесспорно присутствует в ночи Жуковского, присутствует в её «миротворной», в её *чудесной* первофункции. Мифология ночи, провозглашенная Жуковским, определяла картину мира целого потока русской литературы, была значима не только для 1810–1830-х годов (Батюшков: «Тень друга»; Пушкин: «Погасло дневное светило...», «Кавказский пленник», даже «Полтава»; Языков: «Ночь»; Лермонтов: «Выхожу один я на дорогу...» и мн. др.), но и для последующих десятилетий XIX в., для Фета («Чудесная картина...», «Еще майская ночь», «Сияла ночь. Луной был полон сад. Сияли...», «Благовонная ночь» и др.), Полонского («Ночь»), Щербины («Южная ночь»), вплоть до последнего поколения, поколения поэтов, завершавших XIX век, таких, как Голенищев-Кутузов, К. Р., Соловьев.

Но романтизм исповедует и иную ночь; страшная, роковая ночь, ночь ужасов и фантазмов, не святая ночь, а ночь нечисти является воплощением позднеромантической картины мира. Поздний романтизм зафиксировал бессилие миротворческого духа, торжество над ним реальности, «объекта» и продемонстрировал в мифообразе ночи все свое отчаяние, всю свою трагедию утраченных верований. Ночь, являвшаяся для раннего романтизма знаком

бесконечного, стала теперь знаком конечного. В Германии катастрофическая версия ночи всесторонне заявила о себе в «Ночных дозорах» (1804) Бонавентуры; она определяет картину мира в произведениях Гофмана, в поэмах и трагедиях Байрона, в ранних романах Гюго, в творчестве Мюссе и Бодлера, у Леопарди. В русской культуре наиболее широко фантасмагорическую концепцию ночи воплотил Гоголь, в особенности в «петербургских повестях».

Небезынтересно, что Жуковский, создав образ гармонической и миротворческой ночи, создает в балладах («Людмиле», «Светлане») образ дисгармонической, разрушительной ночи. Балладная ночь Жуковского генетически связана с сентиментально-предромантической ночью, и это свидетельствует при всей романтической первооснове Жуковского о близости его к культурной традиции; о ней же свидетельствует и сохраняющееся жанровое мышление, требующее соблюдения в балладной структуре всего семантического канона традиционной (т. е. — в данном случае — сентиментально-предромантической) баллады, впрочем, власть жанрового мышления у Жуковского весьма безусловна, о чем свидетельствует «Певец во стане русских воинов», в котором «бранимая» тема введена в элегический, ранне-романтический ночной космос, пронизанный всей системой раннеромантических парадигм («луна», «тишина»).

На поле брани тишина;
Огни между шатрами;
Друзья, здесь светит нам луна,
Здесь кров небес над нами.

Но весьма показательно, что балладная версия ночи, продемонстрированная Жуковским, приобретает интенсивное развитие в балладные 1820–1830-е годы, трагедийные, антиромантические по преимуществу годы.

Нетрудно увидеть, что два ночных космоса, противоположных по своей сущности, не только в русской, но и в западноевропейских литературах, существуют практически параллельно, свидетельствуя о «катастрофизме» культурного сознания первой трети XIX века; «катастрофизм» сознания, может быть, с наибольшей ясностью в этом плане проявляется у Жуковского, для которого характерен своего рода внутренний диалог элегии и баллады, элегических и балладных парадигм. Но при этом «глядении» друг в друга антитетичных мифообразов достаточно редко даже зеркальное отражение их друг в друге, не говоря уже об амбивалентном взаимопроникновении; они соблюдают свою семантическую чистоту.

В «ночном космосе» русской лирики чрезвычайно значимое место принадлежит Тютчеву, наряду с Жуковским и Фетом, одному из самых «ночных» поэтов. При этом изначально нужно иметь в виду следующее. Ночь, будучи одной из доминантных категорий тютчевской картины мира, то и дело предстальная в качестве ее знака, тем не менее не есть нечто однозначное и неизменное, не есть некая семантическая определенность; ночь у Тютчева, как, впрочем, и другие категории, многолика, изменчива, вплоть до того, что

содержит в себе смыслы антитетичного характера. Естественно, в системе тютчевских представлений ночь неотделима от дня, наделенного столь же многообразными значениями. Ночь и день существуют в контексте друг друга, но существуют именно как компоненты бинарной оппозиции. При этом Тютчев как к позитивной ценности склоняется то к ночи, то к дню, склоняется то к ночному, то к дневному видению, то к ночному, то к дневному началу; и в этой ситуации совершенно очевидно, что частотность «ночных» стихотворений в разные периоды творчества неравномерна, что их падение означает одновременно наступление стихотворений «дневных». Во всяком случае безусловно, что в более чем пятидесятилетнем творчестве Тютчева ночь как категория, как образ, как знак имеет весьма сложную *историю*. С большей или меньшей определенностью изменения в тютчевском видении ночи свидетельствуют об изменении его сознания, его картины мира. Ночь у Тютчева настолько актуализирована, что с давних времен была предметом многочисленных анализов как частного, так и фундаментального культурологического характера. В данной же статье речь пойдет о трансформациях тютчевского понимания ночи в контексте трансформаций тютчевского сознания и общих трансформаций русской культуры XIX века (об эволюции художественной системы русской лирики см.: История русской литературы 1981; Баевский 1994).

Ночную тему в творчестве Тютчева открывает стихотворение «Урапия» (1820). Для раннего Тютчева характерно традиционное понимание дня как воплощения светлого, гармонического начала мироздания, как космоса, и ночи как начала темного, деструктивного. Более того, Тютчев проходит мимо не только раннеромантической ночи современников, но и предромантической полноты ночного бытия; его день и ночь являются аллегориями – знаками позитивного и негативного мироустройства, мирочувствования. Аллегорическое понимание ночи, магистральное в 1820-е годы, не покидает Тютчева до конца жизни, но будет введено в контекст его ночного, исполненного жизни мира, его «ночной» философии. «Урапия»: «Где прежде мрачна ночь была / Там светозарна дня явление»; «К Н.» (1824): «В ночи греха...»; «Как порою светлый месяц... (Из Гейне)» (1827–1829): «Так, один, в ночи бывшего / Светит мне отрадный луч». Традиционная антиномичность дня и ночи, свойственная Тютчеву 1820-х годов, наиболее развернуто продемонстрирована в стихотворении «Прекрасный будет день», – сказал товарищ...» (<Из «Путевых картин» Гейне>), относящемся к концу 1829-го – к началу 1830-го года.

Прекрасный будет день! Свободы солнце
Живей и жарче будет греть, чем ныне
Аристокрация светил ночных!

Ах, и для них равно непостижима
Та будет ночь, в которой их отцы

Всю жизнь насквозь томились безотрадно
И бой вели отчаянный, жестокий,
Противу гнусных сов и ларв подземных,
Чудовищных Ерева порождений!..

Как под высоким триумфальным сводом
Громадных облаков всходило солнце,
Победоносно, смело и светло,
Прекрасный день природе возвещая.

Бедный месяц!

В глухую полночь, одиноко, сиротливо,
Он совершил свой горемычный путь,
Когда весь мир дремал – и пировали
Одни лишь совы, призраки, разбой...

Чрезвычайно важно, что лирический субъект утверждает себя как «воина», «ратника», «верой и правдой» служившего солнцу, свету, дню будущего («свободы») против ночной фантазмагии современности. Но в еще большей степени важно, что ранняя тютчевская ночь, так же, как и день, предельно аллегоричны и не содержат в себе той глубочайшей внутренней энергии, которой наделил их романтизм. В первоисточнике, у Гейне день и ночь имеют аллегорическо-метафорическую семантику, но в то же время исполнены того движения, того творчества, того дыхания жизни, которые свидетельствуют о романтической, даже шеллинговской первооснове видения природы.

«Wie unter einem Triumphbogen von kolossalen Wolkenmassen zog die Sonne herauf, siegreich, heiter, sicher, einen schönen Tag verheißend. Mir aber war zumute wie dem armen Monde, der verbleichend noch am Himmel stand. Er hatte eine einsame Laufbahn durchwandelt in öder Nachtzeit, wo das Glück schlief und nur Gespenster, Eulen und Sünder ihr Wesen trieben; und jetzt, wo der junge Tag hervorstieg, mit jubelnden Strahlen und flatterndem Morgenrot, jetzt mußte er von dannen – noch ein wehmütiger Blick nach dem großen Weltlicht, und er verschwand wie duftiger Nebel.»

«Es wird ein schöner Tag werden», rief mein Reisegefährte aus dem Wagen mir zu. Ja, es wird ein schöner Tag werden, wiederholte leise mein betendes Herz und zitterte vor Wehmut und Freude. Ja, es wird ein schöner Tag werden, die Freiheitssonne wird die Erde glücklicher wärmen, als die Aristokratie sämtlicher Sterne; emporblühen wird ein neues Geschlecht, das erzeugt worden in freier Wahlumarmung, nicht im Zwangsbette und unter der Kontrolle geistlicher Zöllner; mit der freien Geburt werden auch in den Menschen freie Gedanken und Gefühle zur Welt kommen, wovon wir geborenen Knechte keine Ahnung haben. – Oh! sie werden ebenso wenig ahnen, wie entsetzlich die Nacht war, in deren Dunkel wir leben mußten, und wie grauhaft wir zu kämpfen hatten, mit häßlichen Gespenstern, dumpfen Eulen und

scheinheiligen Sündern!» («Путевые картины» – Часть третья: Италия: 1828; I. Путешествие от Мюнхена до Генуи. – Глава XXXI).

Тютчев, переводя прозу Гейне в стихи, создает гораздо более архаический, по характеру своему едва ли не доромантический, допредромантический текст.

Более того, тютчевская концепция мироздания в 1820-е годы не оформилась в некое завершенное целое, о чем свидетельствует перевод знаменитой элегии Ламартина «Одиночество» (1820–1822). Тютчев достаточно строго следует французскому поэту в воспроизведении логики его мысли и чувства, но перевод первой части стихотворения, в которой изображен переход вечера в ночь, изображен по всем канонам раннеромантического видения, известным по элегиям Жуковского, в частности, по «Вечеру», позволяя говорить об архаичности, устарелости тютчевской стилистики, той архаичности, которая превращает живую природную метаморфозу в нечто внешнее и весьма механистическое. Но главное, пожалуй, другое, содержащееся в стихах: «Как светло сонмы звезд сияют надо мною, / Живые мысли божества! / Какая почь стуслилась над землею, / И как земля, в виду небес, мертва!..» Некоторая «неоформленность» миропредставления (в контексте романтической культуры и в контексте позднейшего творчества поэта) как раз и проявляется в том, что противопоставляя небеса, «сонмы звезд» и землю (и здесь уже содержится свойственная зрелому Тютчеву апология небес и утверждается пространственная вертикаль), Тютчев ночь трактует как атрибут земли, в этом качестве она обретает опять же аллегорический характер. И это тем более необходимо отметить, что у Ламартина подобное определение ночи отсутствует полностью; процитированные стихи не «навязаны» оригиналом, они – демонстрация тютчевского миропредставления.

Но одновременно наряду с традиционным, аллегорическим истолкованием бинарной оппозиции почь – день в 1820-е годы в сознании Тютчева формируется истолкование, идущее от современной романтической культуры, от культуры раннеромантического толка, представляемой, с одной стороны, Жуковским, с другой стороны, иенцами. И здесь прежде всего необходимо назвать стихотворение «Проблеск» (1825), в котором впервые заявляется тема, нашедшая разрешение через девять лет в «Арфе скальда»

Слышал ли в сумраке почном
Воздушной арфы легкий звон,
Когда полночь, пенароком,
Дремавших струн встревожит сон?..

Ночь обретает миротворческую функцию именно потому, что пробуждает от сна арфу. Арфа – один из самых чтимых романтизмом, и русским, и западным, в особенности немецким, музыкальных инструментов, семантика которого определяется эоловой арфой, древним инструментом, звучавшим от дуновения ветра. Арфа (как и эолова арфа), согласно романтической мифологии, воспроизводит музыку сфер, бесконечное; звучание арфы –

звучание бесконечного. Арфа у Тютчева – знак музыки, искусства, средоточия духовности, её голос – голос «неба», глубинных начал человеческой души, обычно погруженных в сон; голос арфы пробуждает человека к жизни, открывая ему бесконечное потустороннего существования.

О, как тогда с земного круга
Душой к бессмертному летим!
Минувшее, как призрак друга,
Прижать к груди своей хотим.

Как верим верую живую,
Как сердцу радостно, светло!
Как бы эфирною струею
По жилам небо потекло!

Миротворчество – одна из центральных идей тютчевской поэзии, тютчевской духовной жизни; они – и жизнь, и поэзия – вершатся на непрерывной соотнесенности, на непрерывном пересечении предельного и запредельного, временного и вневременного. В 1838 г. в одном из своих программных стихотворений – в «Весне» – Тютчев провозгласит: «И жизни божеско-всемирной / Хотя на миг причастен будь!» Этот тезис был и итогом жизни, и её программой. Для тютчевского «я» характерно осознание и страстное переживание «двойного бытия», двух беспредельностей («Сон на море», 1836: «Две беспредельности были во мне, / И мной своевольно играли оне»), и как бы «двойное бытие» не истолковывалось Тютчевым в каждом отдельном случае, оно представляло собой бытие предельного и бытие беспредельного. Ю. М. Лотман писал: «...подлинная реальность (и, следовательно, подлинное бытие) требовали продления мгновенности и призрачности человеческого существования. Здесь для Тютчева были возможны две дороги: отказ от своего «я» растворением в объективной стихии природы (активизировалось преодоление субъективности) или в мистической реальности потустороннего существования (преодоление материального)» (Лотман 1990: 116).

Стихотворение 1825 г. – это «проблеск», это откровение того мироощущения, той проблемы, которые во многих отношениях определяют всю тютчевскую жизнь, их первая декларация, первый голос. И хотя финал стихотворения поставлен под знак скептицизма («Мы в небе скоро устаем...»; «И отягченною главою, / Одним лучом ослеплены, / Вновь упадем не к покою, / Но в утомительные сны»), принципиально важна демонстрируемая в «Проблеске» функция ночи как пробуждения, откровения, житнетворчества (день в стихотворении не назван, антитеза ночи и дня не построена, но изображенная ситуация, весь контекст стихотворения её неизбежно выдвигают).

Стихотворение «Проблеск» значительно не только провозглашаемой в нем философией ночи. 1820-е годы – в основе своей ученические годы Тютчева, годы не сформировавшегося мироощущения, не сформировавшегося

поэтического языка; за исключением речевой архаики едва ли что обещает будущего Тютчева, не в плане мастерства, а в плане фундаментальных тем, мотивов, образов; в некотором смысле тютчевская лирика 1820-х годов являет *дотютчевскую* картину мира. «Проблеск» же замечателен тем, что в нем впервые узнаваем Тютчев. По сути дела, это первое *тютчевское* стихотворение; в нем присутствует целый ряд важнейших категорий, важнейших парадигм сознания, знаков-символов (ночь, небо, «земной круг», сон, арфа), образующих то, что можно назвать тютчевским текстом (см.: Левин 1990: 142–206) в тексте русской лирики, подобного рода стихотворения (к ним, в частности, примыкает и «14-е декабря 1825») «прошивают» лирику 1820-х годов, пока в самом их конце, в особенности в 1829 г., не займут доминирующее положение: Тютчев становится Тютчевым. В конце 1820-х годов складывается та картина мира, которая сохранится без существенных коррекций в течение 1830-х годов и только в последующие годы, главным образом в 1850–1860-е, претерпит серьезные изменения. Целостная система тютчевской лирики тем не менее строится на противодействии и взаимодействии нескольких тем и мотивов. «Замечательной чертой поэзии Тютчева, – писал Л. В. Пумпянский, – является обилие повторений, дублетов. Их роль в его творчестве тем более велика, что и без этого небольшое число его стихотворений при внимательном анализе еще суживается, оказывается системой, слагающейся из весьма немногих тем; каждая тема повторена несколько раз с сохранением всех главных отличительных её особенностей» (Пумпянский 1928: 9). Но надо иметь в виду и другое: определенные темы, мотивы, образы сплошь и рядом приобретают различные смыслы, определенные знаки становятся посетителями антитетичных значений. Вступая друг с другом в весьма сложные диалогические отношения, зеркально друг в друге отражаясь и преломляясь они образуют тот особый тютчевский мир, сущность которого в некотором смысле можно определить как *хаос* (в тютчевском понимании). Сказанное относится и к континууму ночи. Какой бы характер не обретала интерпретация ночи в том или ином конкретном тексте, она неизменно соотносится с интерпретациями в других текстах, часто противоположными. Это своего рода многоголосие и открывает ту семантическую *бездну* тютчевской лирики, которая сродни хаосу и которая безудержно влечет поэта.

Жизнетворческая функция ночи, начатая в «Проблеске», становится чрезвычайно значимой в лирике 1829 года и последующих лет, но она проявляет себя уже не в контексте ранней аллегоричности, а в контексте зрелой лирической философии, отмеченной взрывами антитетичных решений. Мир «Летнего вечера» (1829) в основе своей имеет оппозицию день – ночь, развернутую на всех микроуровнях стихотворения, оппозицию, в которой день атрибутирован как отрицательная, а ночь как положительная ценность: «солнца раскаленный шар» – «звезды светлые»; «Зной» – «Река воздушная полней / Течет меж небом и землею...» «Зной» – один из важнейших атрибутов дня, из тех атрибутов,

которые определяют его отрицательность, «зной» – это чрезмерность определенного, чрезмерность материального, «зною» для противопоставлена прохлада ночи. Ночь не только освобождает от «зноя», но и раздвигает границы мироздания, «приподнимает» «тяготеющий» над людьми «небесный свод». Главное же:

И сладкий трепет, как струя,
По жилам пробежал природы,
Как бы горячих пог ея,
Коснулись ключевые воды.

«Летний зной» значителен еще и потому, что кладет начало «водной» теме, одной из магистральных тем Тютчева; вода неотделима от ночи, подобно тому, как от дня неотделим зной; у ночи и воды однонаправленные, одноцелевые действия; «вольности» и «легкости», «сладкому трепету», пробегающему «по жилам природы» равно способствуют ночь и воды; есть творчество воды и ночи; есть слияние низа и верха («ключевых вод» и звезд, наделенных «влажными главами»); но при всей неразделимости ночи и воды, при всем их тождестве и синтезе «ключевым водам» отдан статус первопричины, первоначала. Вода, согласно мифологическим представлениям, «исходное состояние всего сущего» (Аверинцев 1980: 240), будучи неотделимой от ночи, она делает безусловным мифологизм ночи. Существен еще один аспект. Ночь расширяет границы мироздания, открывает неявное, «невыразимое», по справедливым словам Н. Я. Берковского, ночь – «это область жизни, в полном составе своих могуществ» (Берковский 1985: 181). «В час «всемирного молчания», по Тютчеву, обнажается эта немолчаливая работа всемирной жизни, человек лишается обычных своих опор – иллюзий косности, перед ним мир в своей непосильной для него истине» (Берковский 1985: 184). Но и воды – это и атрибуты глубины и сама глубина, сама первосущность. День с его зноем иссушает жизнь, лишает мир жизни; днем «с камней, блещущих на зное, / В родную глубь спешат ручьи» («Снежные горы», 1830). В стихотворении «Безумие» (1830) безумие «под раскаленными лучами» то что-то «ищет в облаках», то «припав к растреснутой земле, / Чему-то внимлет жадным слухом / С довольством тайным на челе».

И мнит, что слышит струй кипенье,
Что слышит ток подземных вод,
И колыбельное их пенье,
И шумный из земли исход!..

«Подлинная глубинная ночь «Безумия» <...> – откровение сути, первоначала, «родимого», материнского, воплощенного в подземных водах, в родительнице всего сущего – в первовлаге» (Топоров 1990: 68). «Ночная» тема у Тютчева, как и сопутствующая ей водная тема, – это не что иное, как тютчевская, как романтическая тоска по запредельному, по глубинно-истинному, по откровению. Для Тютчева очевидна ущербность того мира,

точнее, его неполнота, петожественность себе самому, каким он явлен в зрении, в сознании, днем. В 1862 г. Тютчев вернется к сюжету «Безумия»:

Иным достался от природы
Инстинкт пророчески-слепой –
Они им чувят, слышат воды
И в темной глубине земной...

Томление «безумия» и «иных» – томление по «водам» в «темной глубине земной», по «току подземных вод»; но «безумие» потому и безумие, потому и «жалко», что стремится постигнуть «первоначало» зрением и слухом – органами чувств, в то время, как «иные» – «инстинктом пророчески-слепым». Истинное, запредельное, первосущностное открывается не зрению, не сознанию, но «инстинкту», интуиции бессознательного, а интуицию пробуждает ночь, ночь – сфера интуиции, бессознательного, в то время, как день – сфера зрения, сознания.

К «Летнему» вечеру в некотором смысле примыкает и стихотворение «Лебедь», созданное в конце 1820-х годов. Лебедь – дитя «чистой» стихии, которая подобна «воздушной» стихии в «Летнем вечере»:

Она, между двойною бездною,
Лелеет твой всезрящий сон –
И полной славой тверди звездной
Ты отовсюду окружен.

По всей вероятности, «между двойной бездной» означает между небом и водой, а «окруженность» «полной славой тверди звездной» продиктована отражением бездны небесной в бездне водной. При приоритете верхнего мира вода и здесь утверждается как субстанция, определяющая «чистый», «междумирный» топос лебедя (см.: Гаспаров 1990: 10–11).

Назовем еще два вариативных стихотворения, относящихся к концу 1820-х – к началу 1830-х годов, в которых ночь противопоставлена дню как созидательница наполненного жизнью, проявляющего жизнь в полной мере бытия.

«В толпе людей, в нескромном шуме дня...»:

Смотри, как днем туманисто-бело
Чуть брезжит в небе месяц светозарный, –
Наступит ночь – и в чистое стекло
Вольет елей душистый и янтарный!

«Ты зрел его в кругу большого света...»:

На месяц взглянь: весь день, как облак тощий,
Он в небесах едва не изнемог, –
Настала ночь – и, светозарный бог,
Сияет он над усыпленной рощей!

Формирование тютчевской космогонической философии неотрывно от формирования тютчевского языка, в котором органически сочетается романтическая многозначность* и архаичность, восходящая к XVIII веку**. Ю. Н. Тынянов писал: «Слово важно в поэзии (да и в жизни) не только своим значением. Иногда мы даже как бы забываем значение слова, вслушиваясь в его лексическую окраску. <...>. Подобно этому, помимо значения действуют в поэзии различные лексические строи; архаизмы вводят в высокий лексический строй» (Тынянов 1977: 46–47). Но дело не только в «лексической окраске», создающей возвышенный, одический ореол тютчевских стихов, дело и в том, что архаизмы раздвигают контекст тютчевского культурного континуума, вводя в него русский XVIII век и прежде всего Державина, о чем глубоко писал Пумпянский: «Поэзия Тютчева представляет соединение германской натурфилософской тематики с тематикой и стилистикой отчасти самого Державина, отчасти выделившихся из его школы; слав германской космогонической системы с иератизмом допушкинской поэзии; говоря намеренно упрощенно – Шеллинга с Державиным» (Пумпянский 1928: 56). Пумпянский возводит к Державину не только «колористическую» и «акустическую» систему Тютчева, но и «ночную» тематику: «С конца 1770-х годов русская поэзия входит в громадный поток «ночной» тематики, которая составляет один из решающих элементов европейского предромантизма. Ода

* О многозначности тютчевского слова см. как ранние, так и поздние исследования Л. Я. Гинзбург: «Эта поэзия возможна только на материале непрерывного и многозначного (символического) слова, которое возбуждает колеблющиеся признаки и конструирует образы, не поддающиеся единственно верному истолкованию» (Гинзбург 1929: 89); «В стихотворении «Как океан объедает шар земной...» есть и волны, и сны, и волшебный челн, и звезды, и бездна – но это уже не поэтические «сигналы» с заранее известным значением, а многозначные слова, определяемые движением тютчевской мысли» (Гинзбург 1974: 100–101). См. также: «Поэтический язык Тютчева – это бесконечный обмен образа на образ, неограниченная возможность подстановок и превращений». «Тютчев не ведет предрассудков в своем поэтическом словаре, он облизывает слова самых разных лексических разрядов, метафора у него объединяет слова и понятия, на многие и многие версты удаленные друг от друга. Царство языка у него проходимо всё насквозь...» «До конца поэтического пути сохранилось у Тютчева чувство первородного целого – того единства, из которого все родилось, а также чувство условности всяких границ между явлениями, понятиями, словами. Метафора у Тютчева готова развернуть свои силы в любом направлении, не боясь, что ей станут сопротивляться. Сопоставления у Тютчева возникают вопреки всем мыслимым преградам» (Берковский 1985: 167, 168). О речевой системе Тютчева см.: Григорьева 1980.

** Об архаистическом начале в тютчевской речи заговорили еще современники. Фет, например, с осуждением писал о «попадающихся» у Тютчева «устарелых формах» (Фет 1982: 160). Начало научному изучению генетической связи Тютчева и русского XVIII в. положили Б. М. Эйхенбаум и Ю. Н. Тынянов. Эйхенбаум писал в 1916 г.: «Между Державиным и Тютчевым можно установить большую близость...» (Эйхенбаум 1924: 24). О классической традиции у Тютчева Эйхенбаум много говорит в «Мелодике русского лирического стиха» (1922). В конце 1910-х – в начале 1920-х годов творчество Тютчева являлось одним из основных предметов научных занятий Тынянова. Именно Тынянову принадлежит знаменитая формула «Тютчев вырабатывает особый язык, изысканно архаистический», подержанная утверждением: «На фоне Пушкина Тютчев был архаистом не только по своим литературным традициям, но и по языку, причем нужно принимать во внимание густоту и силу его форм» (Тынянов 1977: 47). Слова, сказанные Тыняновым в связи с Хлебниковым, относимы и к Тютчеву: «Архаистический язык, брошенный на сегодняшний день, не отнесет его назад, а только, приближая к нам древность, окрашивает его особыми красками. Темы нашей действительности звучат почти по-ломоносовски, – но, странное дело, они становятся новее...» (Там же: 181).

Державина «На смерть кн. Мещерского» – первая замечательная ночная ода русской поэзии» (Там же: 49). Тютчевская романтическая космогония действительно неотделима от державинской речевой архаики, в еще большей степени от живописно-барочной пространственности державинского мышления, от одической торжественности чувствования. Более того, лирика Державина содержит в себе важнейшие тютчевские парадигмы: ночь–день–солнце–звезды–бездна–вода (ключ, источник)–хаос–арфа–сон–шум–тишина и т. д. В «Ключе» (1779) пространство построено едва ли не по тютчевской схеме: соединяется ночной небесный верх и глубинные, первородные воды источника.

Когда в дуги твои сребристы
Глядится красная заря,
Какие пурпуров огнисты
И розы пламенны, горя,
С паденьем вод твоих катятся!

О! коль ночью темнотою
Приятен вид твой при луне,
Как бледны холмы над тобою
И рощи дремлют в тишине,
А ты один, шумя, сверкаешь!

XVIII век сохранял значение в XIX веке достаточно долго, и в 1800-е, и в 1810-е, и даже в 1820-е годы, но, неся в себе очевидные черты прошлого, новая русская культура, культура «новаторов», строилась на преодолении этого прошлого; для зрелого же Тютчева прошлое – органическая, живая часть его картины мира, его поэтического языка; Тютчев – не романтик, влачащий наследие XVIII века, а романтик, для которого XVIII век – его плоть и кровь, его осознанная им самим жизнь.

Культурное пространство Тютчева отодвинуто не только до Державина, но и до Ломоносова 1740-х годов, во всяком случае, тютчевская картина мира содержит в себе безусловное родство с картиной мира «Утреннего размышления о Божием Величестве» (1743?) и в особенности «Вечернего размышления о Божием Величестве при случае великого северного сияния» (1743):

Лице свое скрывает день;
Поля покрыла мрачна ночь;
Взошла на горы черна тень;
Лучи от нас склонились прочь;
Открылась бездна звезд полна;
Звездам числа нет, бездне дна.

Поэтическое, духовное родство с Ломоносовым и Державиным было непосредственно засвидетельствовано Тютчевым в начальные времена его творчества – все в той же «Урании»; и немаловажно, что в основе образа

Ломоносова находится пространственная вертикаль, столь значимая в космогонической лирике Тютчева:

Подъемлясь к облакам, глава его блещит
Бессмертными плодами.
И тамо, где металл блистательный сокрыт,
Там роет землю он глубокими корнями, –
Так русский Пиндар встал! – взнес руку к небесам,
Да воспретит пылающим громам;
Минервы копием бьет недра он земные –
И истекли соковища златые...

Тютчева и XVIII век объединяет чрезвычайно обостренное переживание небесного пространства, в контекст которого введены человек и все земные реалии.

Но вернемся к «ночной» лирике Тютчева и рассмотрим стихотворения 1830-х годов, относящиеся к числу самых выдающихся его созданий, и прежде всего «Silentium!» (1830). В основе стихотворения находится антитеза внешнего и внутреннего миров. Внутренний мир («душевная глубина»), мир чувств и мечтаний – это мир невыразимого, того невыразимого, о котором было сказано в знаменитом стихотворении Жуковского 1819 г.: «Всё необъятное в единый вздох теснится, / И лишь молчание понятно говорит»; и он сопоставим с почным миром; ночь с «сонмом звезд» – модель и образ внутреннего, духовного. Внутреннее, превращенное во внешнее, т. е. выраженное, воплощенное, ставшее явлением внешнего, «наружного» мира, соответствует дневному бытию – и тем самым утрачивает истинность и гармонию; основными атрибутами внешнего мира, имеющими разрушительную функцию, являются «лучи» и «шум» (антитеза духовному «пенью»).

Лишь жить в себе самом умей –
Есть целый мир в душе твоей
Таинственно-волшебных дум;
Их оглушит наружный шум,
Дневные разгонят лучи, –
Внимай их пенью – и молчи!

В стихотворении существенно взаимообъяснение души и ночи, их встречное семантическое движение: ночь объясняет «душевную глубину», но «душевная глубина» объясняет ночь, делая её одухотворенным миром чувств и мечтаний.

Скажем в скобках, продолжая разговор, начатый в связи с «Летним вечером», что и в «Silentium!» важна тема водной стихии как внутренней, изначальной стихии, как первосущности, своего рода ядра и духовного, и внедуховного мироздания (и в «Летнем вечере», и в «Silentium!» говорится о «ключях», т. е. об источниках, источниках жизни: «Мысль изреченная есть ложь. / Взрывая, возмутишь ключи, – / Питайся ими – и молчи»).

С основными парадигмами «Silentium!» тесно связаны парадигмы целой серии стихотворений. Может быть, прежде всего необходимо назвать стихотворение «Как птичка, раннею зарей...» (1836), хотя ночь и день являются в нем аллегориями «старых поколений» и «нового племени»; но при всей аллегоричности текста ночь и день изображены столь же тщательно, как и в стихах, имеющих философско-метафизическое задание.

О, как пронзительны и дики,
Как ненавистны для меня
Сей шум, движенье, говор, крики
Младого, пламенного дня!..
О, как лучи его багровы,
Как жгут они мои глаза!..
О ночь, ночь, где твои покровы,
Твой тихий сумрак и роса!..

Как и в «Silentium!», день атрибутирован как мир «шума» и «крика», с одной стороны, а с другой стороны, «багровых» и «жгучих» «лучей», т. е. как мир вышедший из состояния гармонии, как мир чрезмерных звуковых и зрительно-тепловых эффектов, даже аффектов; внешний мир «пронзительностью» и «дикостью» разрушает покой мира внутреннего. Ночь же – это «тихий сумрак», это «роса» (снова влага, вода – знак целительных сил) и «покров», одна из важнейших тютчевских категорий, имеющая разнообразные смыслы*, в данном же случае «покров» имеет функцию защитительной, сохраняющей от «пронзительности» и «дикости», от «криков» и «лучей» дня оболочки, покров служит самосохранению души, внутреннего мира.

В стихотворении «Тени сизые смешались...» (1836) утверждается шеллингианская идея тождества внешнего и внутреннего, воплощением которого и является ночь с её сном, тишиной, томностью и благовонием.

Тени сизые смешались,
Цвет поблекнул, звук уснул –
Жизнь, движенье разрешились
В сумрак зыбкий, в дальний гул...
Мотылька полет незримый
Слышен в воздухе ночном...
Час тоски невыразимой!..
Всё во мне, и я во всем...

Осуществление тождества «я» и «всего», т. е. обретение ночи, достигается через смерть, через «прекращение жизни», «движенья»; во второй строфе повествовательная констатация превращается в императив: «Дай вкусить уничтоженья, / С миром дремлющим смешай!», и в этом смысле ночь становится и образом загробного, вечного бытия; ночь как вечное бытие

* См. у В. Н. Топорова: «...характерная особенность тютчевского космоса – п о к р о в, который снимается с того, что есть суть, и обнажает подлинное, исходное, первоначальное, «первородное»; «покрывать, набрасывать и свивать, срывать, отбрасывать» покров – важнейшее космологическое действие, последствия которого переживает человек, «ночной» или «дневной» (Топоров 1990: 100).

противопоставляется дно посюстороннего существования*. Подобная концепция почти не нова была у Тютчева, она явилась еще в 1829 г. в стихотворении «Пробуждение» («Еще шумел веселый день...»):

Весенней негой утомлен,
Вдался я в сладкое забвенье:
Не знаю, долог ли был сон,
Но странно было пробужденье.

Безмолвно в сумраке ночном
Ходило лунное сиянье
И почти зыбкое молчанье
Едва струилось ветерком.

.....

И между тем какой-то Гений
Из области цветущей Дня
Стезю тайной сновидений
В страну теней увел меня.

Во второй редакции (1851) Гений назван «миротворным», что уточняет тютчевскую позицию, но, с другой стороны, безусловная реальность свершившегося трансформирована в план нереальной модальности, не реального, а кажущегося действия, что связано с общим изменением картины мира позднего Тютчева.

В «Арфе скальда» (1834) неотъемлемая спутница почти луна, едва ли не по Жуковскому, являющаяся образом «мировой души», не только одухотворяет сущее, рождает «жизнь», но и преодолевает время, воссоединяет давно минувшее и современное, пробуждает вдохновение, творчество: «Вдруг чудный звон затрепетал в струне, / Как бред души, встревоженной во сне». Отметим здесь и в высшей степени свойственное Тютчеву 1830-х годов введение в гармоническое бытие диссонансного начала, мгновенного, как бы между прочим, но значительно углубляющего психологическое пространство: «чудный звон» – «бред души». (То же и в стихотворении «Тени сизые смешались»: духовная гармония «я» разорвана выделенным многоточиями стихом «Час тоски невыразимой!...»). Кстати говоря, нечто подобное – и в плане творческой первосущности почти, и в плане диссонансного подтекста и вселенской, и духовной гармонии – содержится и в «Видении» (1829), одном из ранних образов тютчевской космогонии.

Тогда густеет ночь, как хаос на водах;
Беспамятство, как Атлас, давит сушу;
Лишь Музы девственную душу
В пророческих тревожат Боги снах!

* См. истолкование стихотворения в контексте бинарной оппозиции «бытие – небытие» у Ю. М. Лотмана (Лотман 1990: 116–119).

Поток миротворческой ночной лирики, не пресекающийся в 1830-е годы, продиктован неким молитвенным томлением Тютчева, всегда ему свойственным, по «высокому строю» души, жизни, по покою и гармонии как этической норме, в более позднее время (1852) провозглашенной в стихотворении «Памяти В. А. Жуковского»: «Душа его возвысилась до строю: / Он стройно жил, он стройно пел...»

Но одновременно с миротворческой функцией в конце 1820-х годов Тютчевым утверждается и фантазмагорическая функция ночи. При этом фантазмагорическая, «негативная» ночь проявляет себя двояко. С одной стороны, в 1830-е годы продолжается, начатый в «Урании», поток стихов, для которых свойственно аллегорическое определение ночи как мрака. «Цицерон» (1830): «Я поздно встал и на дороге / Застигнут ночью Рима был». И ряд других стихотворений. С другой стороны, это мифологическая ночь, точнее, ночь, содержащая в себе всю остроту и полноту первобытного ощущения, переживания. Одним из ранних подобного рода стихотворений является «Песок сыпучий по колени...» (1830), которое целесообразно процитировать полностью.

Песок сыпучий по колени...
Мы едем – поздно – меркнет день,
И сосен, по дороге, тени
Уже в одну слились тень.
Черней и чаще бор глубокий –
Какие грустные места!
Ночь хмурая, как зверь стокий,
Глядит из каждого куста!

К стихотворению 1830 г. органически примыкает стихотворение 1836 г. «Вечер мгlistый и непастьный...» Тютчев как бы реконструирует рождение мифологического чувства, мифологического ужаса, происходящее благодаря растворению человека в ночном пространстве. Ночь становится прибежищем мифологии, пространством, хранящим в себе её непреодолимое, вневременное начало. Ночь предстает как связующее звено древнего и современного человечества, современный человек погружается в стихию ощущений, чувствований, переживаний древнего человека, и тем самым погружается в некий глубинный мир своего сознания или подсознания.

Именно поэтому ночь при всем ужасе, ей внушаемом, влечет человека, подобно тому как человека влекут его праисток, «родники», прародина; фантазмагория содержит в себе «чары», некую магическую и «двусмысленную» красоту. Стихотворение «Через ливонские я проезжал поля...» (1830) завершается весьма значительной строфой:

Но твой, природа, мир о днях былых молчит
С улыбкою двусмысленной и тайной, –
Так отрок, чар ночных свидетель быв случайный,
Про них и днем молчанье хранит.

Стихотворение «Альпы» (1830), построенное по классическому тютчевскому канону (две восьмистишные строфы) классически демонстрирует бинарную оппозицию ночь – день, свойственную для стихотворений этого типа. Первая строфа содержит картину ночного мифологического мира, исполненного величия и ужаса. Вторая строфа – картину наступающего дня:

Но Восток лишь заалет,
Чарам гибельным конец –
Первый, в небе, просветлеет
Брата старшего венец.
И с главы большого брата
На меньших бежит струя,
И блесит в венцах из злата
Вся воскресшая семья!

Ядро «ночной» философии Тютчева 1830-х годов образуют стихотворения, в которых фантазмагорический и житнетворческий потоки составляют единое, синтетическое целое. Одним из важнейших семантических показателей этого рода лирики является слияние мифообраза ночи и мифообраза хаоса, впервые в форме сравнения утвержденное в стихотворении «Видение». «Тогда густеет почь, как хаос на водах». Строго говоря, многие стихотворения содержат потенциалы этого синтеза, предполагают его, но только совершенно сознательная идентификация ночи и хаоса существенным образом корректирует тютчевскую картину мира, делая ее не просто многозначной, откровенно, очевидно неисчерпаемой. (В. Н. Топоров: «Связь ночи с хаосом, бездной, ужасом-страхом, переполняющим душу, которой в этом «страшном» открываются её собственные истоки – «древнее», «родимое», «материнское»...» (1990: 50)).

В некотором смысле ключевым к пониманию этого рода произведений, т. е. самой сути тютчевского мироощущения, является стихотворение «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...» (1836). Четыре строфы стихотворения – четыре этапа рождения «ночного хаоса» и одновременно его восприятия, переживания, усвоения, в конечном счете, постижения.

Первая строфа:

Как сладко дремлет сад темно-зеленый,
Объятый негой ночи голубой,
Сквозь яблони, цветами убеленной,
Как сладко светит месяц золотой!.. –

это картина миротворческой ночи, построенная едва ли не по модели Жуковского, с использованием одной из самых ключевых его категорий – «сладко» («Вечер»: «Как сладко в тишине у берега струй плесканье!»). Гармония ночи демонстрируется всевозможными путями: синтаксисом (строфа открывается и закрывается воспоминанием «Как сладко...»); системой знаков, имеющих априорную гармоническую семантику: «сад», цветы, свет, «месяц золотой»; актуализированной оценкой: «как сладко», «негой ночи голубой».

Чрезвычайно значимо, что земной топоним определен как «сад», что указывает на его родство с раем. Особый статус сада определяется и его сопричастностью с «месяцем золотым», с небесным миром.

Вторая строфа завершает построение пространственной вертикали, начатое в первой строфе, но переводит всё в план сугубо тютчевских парадигм.

Таинственный, как в первый день создания,
В бездонном небе звездный сонм горит,
Музыки дальной слышны восклицанья,
Соседний ключ слышнее говорит...

«Бездонное небо», в котором горит «звездный сонм» рождает переживание некой мистической тайны, тайны мифологического характера, позволяющие настоящее сравнить, идентифицировать с «первым днем создания». Ощущение тайны, прорыв к первоначалам всего сущего позволяет в беззвучном дотопе мире услышать «восклицанья» «дальной» «музыки» и говор «соседнего ключа». Сливаются в единое пространство верх и низ, даль и близь, главное же, рождается звук, звучание. Звук и органически с ним связанная категория музыки – важнейшие категории романтической культуры, прежде всего немецкой, но не только. «Звук, – утверждал Й. Гёррес, – словно втягивает нас в глубины звучащей материи...» (Музыкальная эстетика Германии... 1981: 39). «Самый звон, – говорит Шеллинг в «Философии искусства», – есть не что иное, как созерцание души самого тела...» (Шеллинг 1966: 194). «Всякий звук есть жизнь издающего звук тела, и всякий звук – внутри жизни, которая продолжается ровно столько, сколько тон, и угасает вместе с ним. Каждый тон – это целый организм колебаний, и фигуры, формы – как и все органически живущее. Он высказывает свое бытие. Когда я механически воздействую на звучащее тело – это все равно, что задавать вопрос сомнамбуле. Тело пробуждается тогда от глубокого сна, как бы от сна вечности, – оно держит ответ, и в ответе своем не столько оно сознает себя, сколько сознают себя пробуждаемые в нем жизнь или организм. Такое сознание ко всеобщему относится так, как и наше сознание: всякий тон – это изречение мира духов, а вместе с этим и изречение бога, то есть то самое, что и человеческое сознание» (И. В. Риттер: Музыкальная эстетика Германии... 1981: 333). «Лишь звучащая природа жива для нашей души, природа молчащая – лишь мертвая, безвольная гряда вещества» (Й. Геррес) (Там же: 321). Музыка – это и есть услышанная «звучащая природа», услышанный её «звон»; музыка, по словам Э. Т. А. Гофмана, – это «праздник природы», «песнь песней деревьев, цветов, животных, камней и вод» (Гофман 1962: 25). «Слышание» же, согласно Риттеру, «это видение изнутри, внутрителеснейшее сознание. Поэтому с помощью слуха и можно добиться в тысячу раз больше, чем с помощью любого другого органа чувства. Среди всех чувств универсума чувство слуха – высочайшее, величайшее, всеобъемлющее и даже единственное всеобщее, универсальное. Нет иного целостного и безусловного аспекта универсума, кроме акустического» (Музыкальная эстетика Германии... 1981: 331–332).

Для Тютчева, как и для всех романтиков, «музыки дальней... восклицанья» – это звучащее мироздание, и именно то, что оно звучащее, музыкальное, свидетельствует о бесконечном, содержащемся в материи, в материи растворенном, об иной, таинственной, гармонической и высокой жизни.

Укажем еще раз и на «ключ», так же, как и музыка, свидетельствующий о глубинном, внутреннем, о пристоках сущего.

В третьей строфе ночь, с одной стороны, противопоставляется дню, т. е. строится характерная для Тютчева диадная структура мира, времени, с другой стороны, обретает новые характеристики.

На мир дневной сгустилася завеса;
Изнемогло движенье, труд уснул...
Над спящим градом, как в вершинах леса,
Проснулся чудный, еженощный гул...

«Завеса» (в других случаях – покров), сгустившаяся (или наброшенная) на дневной мир, есть не что иное, как его преобразование в мир ночной, есть сама ночь. Одна из важнейших функций ночи – погружение человеческого мира в сон; ночное пространство – пространство «спящего града». «Завеса» почти снимает свойственную дню систему внешних, физических действий («движение», «труд») и, сближая социум («град») с природой, рождает «чудный, еженощный гул». «Гул» – важная категория в лирике Тютчева, достаточно часто встречающаяся (см., например, «Тени сизые смешались...»: «Жизнь, движенье разрешились / В сумрак зыбкий, в дальний гул...»); «гул» – антитеза дневному «движению», дневному «шуму».

Четвертая строфа структурно и семантически резко отличается от первых трех строф. На смену констатациям приходят вопросы, и вопросы связаны с попытками разгадать тайну «гула», что выдвигает «гул» в главную тему и проблему стихотворения.

Откуда он, сей гул непостижимый?..
Иль смертных дум, освобожденных сном,
Мир бестелесный, слышимый, но незримый,
Теперь роится в хаосе ночном?..

Три заключительных стиха дают предположительный ответ (для Тютчева 1830-х годов чрезвычайно важна именно предположительность, «вопросительность», безусловность ответов, связанная именно с многозначностью, неисчерпаемостью бытия и невозможностью его исчерпания в познании). «Смертные думы», «освобожденные сном» (сон, таким образом, – своего рода снятие «цензуры», осуществляемой сознанием) растворяются в ночи и, если есть тождество природы и человека, образуют «ночной хаос». «Гул» – это звук подсознания, это человеческая «бездна», человеческая первосущность, слившаяся с космической, вселенской первосущностью, «бездной». И еще одно в этой связи необходимо отметить. Тютчевское мироздание в стихотворении «Как сладко дремлет сад темно-зеленый...», как и в ряде других стихотворений,

трехсферично: есть внешний мир, мир дневной жизни, мир сознания; есть внутренний мир, мир ночной жизни, мир ночного видения, ночного сознания; и есть мир, в котором сливаются глубинные бездны человека, его подсознание, его мифологическая прародина, и это «ночной хаос», как мифологический хаос, одновременно разрушительный и творческий, созидающий. Ядро человека, по Тютчеву, – хаос, и именно он неизбежно устремляет человека за пределы дневного бытия, как и за границы сознания.

В стихотворении «Как океан объемлет шар земной...» (1830), одном из самых знаменитых, сконцентрированы едва ли не все модели и темы тютчевских «ночных» стихов. Первая строфа реконструирует мифологическую картину мира, согласно которой мир окружен океаном; сравнение, вынесенное в начало стихотворения, ориентирует именно на мифологическое прочтение. «Земная жизнь» подобна «земному шару», «сны» подобны «океану», безграничной и хаотической стихии. «Океан» – это сфера природной первосущности, мирового первоначала, «сны» – это сфера человеческой первосущности; есть «земная жизнь» в её рациональной конкретности и однозначности; и есть её «сны», то глубинное, то подсознательное начало, которое есть не что иное, как «стихия», «хаос». Днем «сны» «безмолвствуют»; ночь пробуждает «сны», «стихию», «хаос»: «Настанет ночь – и звучными волнами / Стихия бьет о берег свой». «Земной шар» – это своего рода остров в первородном «океане» «снов». В этом смысле как «океан», так и «сны» есть нечто внешнее по отношению к «шару земному» и «земной жизни», но одновременно и внутреннее, глубинное, прасущность, прапамять. Как между «земным шаром» и «океаном» пролегает граница («берег»), так пролегает граница между «земной жизнью» и «снами», т. е. между дневной жизнью сознания, и «снами», внутренней жизнью подсознания. Ночь эту границу снимает; ночь побуждает человека к «снам», уводит в мир «снов», отдает во власть «стихии», «хаоса». Влечение к «стихии» есть влечение в глубины подсознания. Но фантазмагорическое путешествие открывает человеку «верх», «небесный свод, горящий славой звездной». «Верх» сосредоточен в самой глубине «снов»; в этом смысле констатация «небесный свод... / Таинственно глядит из глубины» имеет самое подлинное, самое прямое значение. В мироздании Тютчева есть тождество «океана» и «снов», «стихии», «хаоса» природы и «стихии», «хаоса» человека; «бездна» внутреннего мира есть одновременно «бездна» мира внешнего, универсума. Нельзя не отметить и того, что погружение в «пылающую бездну» – это фантазмагория, но имеющая высокий поэтический, позитивный, созидательный смысл; знаками созидательного начала являются и «звучные волны» (звук, звучание), и «волшебный челн», и «неизмеримость темных волн», и «небесный свод, горящий славой звездной», и «таинственность» его облика.

К числу безусловных «ночных» шедевров Тютчева относится стихотворение «О чем ты воешь, ветр ночной?» (1836). Двухчастное по своей структуре (две восьмистишных строфы), оно, как и многие стихотворения Тютчева, построено по модели: картина, содержащая в себе тайну и вопросы разума по поводу этой тайны – и ответ, императивно, через систему воспоминаний, выраженный.

«Вой» ночного ветра, «странный», «безумный», «жалобный», рождает тот душевный отклик, который свидетельствует о тождественности этого «воя» внутреннему состоянию человека; «вой» ветра адекватен «неистовым звукам» сердца; в «вое» ветра и в «неистовых звуках» сердца заключена «непонятная», не постигаемая разумом мука. «Вой» ночного ветра – это голос «хаоса», «древнего» и «родимого», составляющего самую суть мироздания и человека, их первоисток, первосушность, их глубиннейший пласт. «В шуме ночного ветра, – писал В. Ходасевич, – и в иных голосах природы он услышал страшные вести из древнего Хаоса, как сигналы, подаваемые с далекой родины» (1991: 235).

Чрезвычайно существенна позиция лирического субъекта, в высшей степени диалогическая*: позиция сознания и позиция подсознания, во всяком случае гораздо более глубинная. «Вой» ветра – это «любимая», «жадно» внимаемая «повесть», «повесть», побуждающая «мир души ночной» слиться с «беспредельным», с хаосом. Но, с другой стороны, «повесть» ветра не только «любимая», но и «страшная», «страшная» с точки зрения сознания, и именно этой точке зрения отдано последнее слово: «не пой», «О, бурь заснувших не буди – / Под ними хаос шевелится!...» «Заснувшие бури» – утихшие, укрошенные разумом (днем и т. д.) «бури»; пробужденные «бури», уничтожая границу между космосом и хаосом, сознанием и подсознанием, открывают «хаос», погружают в «хаос», одновременно «родимый» и «страшный», амбивалентный**.

Тютчев не только создает непрерывные вариации на одну тему, но и предлагает различные вариации рассмотрения этой темы; во всяком случае, утверждаемое в стихотворении «Как океан объемлет шар земной...» как единственно возможное и глубоко поэтическое, в стихотворении «О чем ты воешь ветр ночной?», в сущности, отвергнуто, хотя безусловная чара хаоса сохранена.

Органически со стихотворением «О чем ты воешь, ветр ночной?» связано стихотворение «День и ночь» (1839), во многих отношениях подводящее итог «ночной» теме в лирике конца 1820–1830-х годов. В стихотворении использован едва ли не весь реестр основных тютчевских парадигм (за исключением «сонма звезд» и воды), но размышления о дне и ночи безусловно склонились в пользу дня. Ядро мироздания – «бездна безымянная», «мир роковой», «мир таинственных духов» (таинственность «бездны» – единственная позитивная характеристика). «Высокой волею богов» на «бездну» наброшен «покров» – день:

День – сей блистательный покров –
День, земнородных оживленье,
Души болящей исцеленье,
Друг человеков и богов!

* О диалогическом начале у Тютчева содержатся интересные соображения в: Биншток 1978: 90–95.

** См.: «Хаос Тютчева, полагаем мы, амбивалентен, даже синтетичен. С одной стороны, он таит гибельное начало, пугает и отталкивает; с другой – влечет и притягивает как некая первородная субстанция» (Новинская, Руднев 1985: 75).

Вдохновенная апология дня сменена во второй строфе изображением разрушительного действия ночи, завершающимся её декларативного типа оценкой.

Но меркнет день – настала ночь;
Пришла, и с мира рокового
Ткань благодатную покрова
Сорвав, отбрасывает прочь...
И бездна нам обнажена
С своими страхами и мглами,
И нет преград меж ей и нами –
Вот отчего нам ночь страшна!

Ночь – механизм, обнажающий «бездну», и она – всесильна, её воля выше «воли богов», набросивших «над бездной» «покров»-день; ночь не равновелика дню, ибо правит днем, ибо ей дано право «срывать» «покров»-день. Ночь по отношению к «бездне» вторична, но, обнажая «бездну», она становится ей как бы тождественна; ночь и «бездна» неразделимы. Нарративность, повествовательность стихотворения свидетельствует о безусловности критериев: о благе дня и «страхе» ночи. Хаос, сохраняя все приметы мифологического хаоса, утрачивает позитивную, творческую функцию. Тем не менее история – это непрерывная смена дня и ночи; непрерывная смена дня и ночи определяет человеческий миропорядок, цикличность жизни; но изначальность «бездны», хаоса создает постоянную угрозу человеку и миру. По Тютчеву, мир, имеющий в своей первооснове «бездну», трагичен и дисгармоничен; человек обречен на «страх» перед ночью и перед бездной, которая может его поглотить (ночью исчезают «преграды» между «бездной» и человеком).

«Хаос, – писал в 1890-е годы В. С. Соловьев, – т. е. отрицательная беспредельность, зияющая бездна всякого безумия и безобразия, демонические порывы, восстающие против всего положительного и должного – вот глубочайшая сущность мировой души и основа всего мироздания. Космический процесс вводит эту хаотическую стихию в пределы общего строя, подчиняет её разумным законам, постепенно воплощая в ней идеальное содержание бытия, давая этой дикой жизни смысл и красоту. Но и введенный в пределы всемирного строя, хаос дает о себе знать мятежными движениями и порывами. Это присутствие хаотического, иррационального начала в глубине бытия сообщает различным явлениям природы ту свободу и силу, без которых не было бы и самой жизни и красоты. Жизнь и красота в природе – это борьба и торжество света над тьмой, но этим необходимо предполагается, что тьма есть действительная сила» (Соловьев 1990: 289–290). Яркий пассаж Соловьева имеет два существенных недостатка. Во-первых, утверждение Соловьева, распространено на творчество Тютчева в целом, хотя и вытекает из анализа двух стихотворений – «О чем ты воешь, ветр ночной?» и «День и ночь». Хаос как «отрицательная беспредельность», как «зияющая бездна всякого безумия и безобразия», т. е. как негативная, разрушительная субстанция – это своего рода

итог тютчевских космогонических раздумий, сложившийся к концу 1830-х годов, но и этот итог не вполне определен, ибо хаос не только «страшный», но и «родимый». Во-вторых, хаос у Тютчева в 1830-е годы – это не функция космоса, не инструмент созидания гармонии, «строя», а субстанция, изначальное, глубинное начало человека и мира, как бы человек к этому началу не отнеслся.

Заключительный период тютчевского творчества, начавшийся в конце 1840-х годов, – после десяти лет крайне редкого, нерегулярного сочинительства – многими чертами отличен от 1830-х годов*, отличен он и концепцией ночи. Тем не менее в начале его находится стихотворение, являющееся в некотором роде вариацией «Дня и ночи» и тем самым как бы соединяющее разные творческие периоды. Это – «Святая ночь на небосклон взошла...» (1848 или 1849, 1850). Функция ночи абсолютно аналогична функции ночи в стихотворении 1839 г., и выражена она практически в той же системе знаков.

Святая ночь на небосклон взошла,
И день отрадней, день любезней
Как золотой покров она свила,
Покров, накинутый над бездной.

Наступление ночи для человека имеет фундаментальное значение, радикально меняет статус человека, прежде всего внутренний. Вне дня, вне «внешнего мира» человек утрачивает «дом», родство, («сирота бездомный»), «немошен и сир», он остается один на один с «бездной», с «пропастью темной».

На самого себя накинут он –
Упразднен ум, и мысль осиротела –
В душе своей, как в бездне, погружен,
И нет извне опоры, ни предела...

Нетрудно увидеть: Тютчевым отвергнуты столь существенные для него прежде чары «бездны», хаоса, чары разрушительной самоуглубленности, в противовес утверждается приоритет космоса. День – «светлое, живое», родное; ночь – «чуждое, неразгаданное».

Тем не менее в стихотворении есть два загадочных обстоятельства, и оба они содержатся в начальном стихе: во-первых, ночь «*всходит на небосклон*», т. е. обретает некую высшую, небесную функцию; во-вторых, и это вытекает из первого, ночь охарактеризована как «*святая*». Как уже говорилось, ночь в сознании Тютчева предстает в многообразных обликах, в том числе и как святая, т. е. миротворческая. «Двойное бытие души, пишет В. Н. Топоров, – (*О вещая душа моя! / ...О, как ты бьешься на пороге / Как бы двойного бытия!.. / Так, ты жилища двух миров...*) – «дневное» и «ночное» – тягостно, но ночь умиряет это роковое разъединение, сближает противоположное, вносит успокоение и своей всеохватностью сливает, соединяет, смешивает разнородное

* Деление поэтического творчества Тютчева на два периода, значительно отличающихся друг от друга, – общее место тютчевоведения. На метрико-строфическом уровне это превосходно продемонстрировано Л. П. Новинской (1979: 383–394).

<...>. Эти свойства ночи, собственно, и определяют её с в я т о с т ь...» (Топоров 1990: 52). Но суть в том, что в данном стихотворении первая строка с её декларацией святости ночи не только не совместима с разрушительной акцией ночи, но и противостоит системе мысли, заключенной в остальных 15 стихах; судя по всему, Тютчев и здесь строит противовес, тем более, что первый стих и второй-третий стихи связаны причинно-следственными отношениями, логически певозможными: «Святая ночь на небосклон взошла / И день отрадней, день любезней / Как золотой покров сыпала...» Но, видимо, «святость» ночи заключена в том, что человек, ставший «немоощным и голым», познает «наследье родовое» («И в чуждом, неразгаданном, почном / Он узнает наследье родовое»). «Наследье родовое» – это и есть полученное в наследство, передаваемое из поколения в поколение то первоначало, которое и заключено в «бездне», в хаосе; в «бездне» «узнается» глубинная, исконая сущность человека и мира. («Ночь, – пишет Е. А. Маймин, – распределяет перед человеком глубочайшие бездны и сокровеннейшие тайны – и это знание для человека и самое страшное, и самое высокое» (1976: 159)). Кстати говоря, в стихотворении очевидна оппозиция: родное – «наследье родовое»; родное – идущее от дня, от «внешнего мира», от разума; «наследье родовое» – от «бездны», от хаоса; но нельзя не отметить, что в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?» хаос был «родимым», здесь же на первый план выдвинута внеоценочная констатация; оценка же возникает опосредованно, через сопоставления заключения и первой строки.

По сравнению с 1830-ми годами в последний период тютчевского творчества значительно сокращается количество «ночных» и соответственно увеличивается количество «дневных» стихотворений. Ночь не покидает в тютчевскую картину мира, но в качестве модели мироздания утверждается прежде всего дневной мир.

В «ночной» лирике крайне мало стихотворений о «миротворящей», «своятой», гармонической ночи («Тихой ночью, поздним летом...», 1849; «Осенней позднею порою...», 1858), да и «ночное» миротворчество не приобретает тот универсальный, онтологический смысл, который был ему присущ в 1830-е годы*. Ночная гармония чаще всего не «умиротворяет» душу, а предстает как антитеза трагическому состоянию человека. В ранней космогонии Тютчева природа и человек были неразделимы; теперь человек, хотя и погружен в созерцание природы, хотя и мыслит её как идеальную субстанцию «строя» и «созвучья», тем не менее отделен от неё и отделен прежде всего сознанием своей «инакости», сознанием «разлада».

* Н. Я. Берковский в связи с поздней лирикой Тютчева, в частности, в связи со стихотворением «Тихой ночью, поздним летом...» писал: «Тютчев стал уделять внимание серединным состояниям жизни, повседневности, её делам, оттенкам». «Передано тихое действоование жизни, переданы рост её, рост хлеба в полях. От крестьянского трудового хлеба в полях Тютчев восходит к небу, к луне, к звездам, свет их он связывает в одно со зреющими пивами. Здесь под особыми ударами выражения находятсся у Тютчева ночь, сон и тишина. Жизнь хлебов, насыщенная жизнь мира, совершается в глубоком молчании». «Все стихотворение можно было бы назвать гимном, тихим, простым, ясным гимном трудам и дням природы и человека» (Берковский 1985: 191–192).

Певучесть есть в морских волнах,
Гармония в стихийных спорах,
И стройный музыкальный шорох
Струится в зыбких камышах.

.....

Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поет, что море
И ропщет мыслящий тростник?

«Разлад» человеческого «я» и уже непосредственно ночной природы декларируется в стихотворении «Как хорошо ты, о море ночное...», созданном в том же 1865 году. Поздний Тютчев демонстрирует не универсальный синтез, не «всеединство», а диалог различных субстанций, различных языков, не сливающийся в «созвучье», рождающий всемирную разноголосицу.

В поздней тютчевской лирике доминирует «негативное» видение ночи. Прежде всего это та аллегорическо-метафорическая ночь, которая явлена впервые была в «Урании» и которая пунктирно прошла через все творчество поэта. («Другу моему Я. П. Полонскому», 1865: «Во мне глухая ночь, и нет для ней утра...»; «Мотив Гейне», 1869: «Если смерть есть почь, если жизнь есть день...»; и т. д.). В одном из предсмертных стихотворений, в стихотворении «Бессонница (Ночной момент)» развернутый ночной пейзаж представляет собой аллерию того духовного состояния, когда сердце «О жизни и любви отчаянно зывает, / Но тщетно плачется и молится оно: / Все вокруг него и пусто и темно!»

Наконец, значительное количество стихотворений построено по модели ночь – день (ночь – утро), в которой день представляет собой высшую ценность. «Рассвет» (1849): «Ночь бесконечная прошла, / И скоро светлый день настанет»; «Н. И. Кролю» (перв. пол. 1860-х годов): «И вот, каким-то обаяньем, / Туман, свернувшись, улетел, / Небесный свод поглубел / И вновь подернулся сияньем». И даже если ночь гармонична («сияет торжеством»), как в «Декабрьском утре» (1859?), она изначально введена в контекст дня, торжеством которого и завершается стихотворение:

Но не пройдет двух-трех мгновений,
Ночь испарится над землей,
И в полном блеске проявлений
Вдруг нас охватит мир дневной...

Апология дневного мира у позднего Тютчева продиктована его «явленностью» и конкретностью («в полном блеске проявлений»), его «устроенностью», что и определяет его истинность, его красоту, его этическое содержание. Дневной мир – это мир света, света, в котором физическое и онтологическое, религиозное едва ли не слито, в котором физическое столь же значимо, сколь и религиозное. Именно это и делает день знаком жизни, как о том сказано в стихотворении 1852 г.:

Сияет солнце, воды блещут,
На всем улыбка, жизнь во всем,
Деревья радостно трепещут,
Купаясь в небе голубом.

Поют деревья, блещут воды,
Любовью воздух растворен,
И мир, цветущий мир природы,
Избытком жизни упоен.

Кстати говоря, в плане происходящих трансформаций философии дня и ночи весьма характерна знаменитая формула «вечернего дня» в стихотворении «Последняя любовь» (между 1852–1854). От дня – «свет», «сиянье», «очарованье», «пежность», «блаженство», «любовь»; от вечера, от наступления ночи – «безнадежность», апокалиптика ухода, смерти. «Помедли, помедли, вечерний день, / Продлись, продлись, очарованье» – это не что иное, как апология дня, жизни, посюстороннего, та апология посюсторонней жизни, о которой впоследствии, после смерти Е. А. Денисьевой, писала А. Ф. Тютчева (Аксакова): «Он был в состоянии меньшего возбуждения, но по-прежнему погруженный в эту скорбь о потере своих земных радостей и без малейшего луча надежды на что-либо небесное, привязанный всеми силами души к своей земной страсти, предмет которой исчезнул. И это безнадежное горе погружало его в отчаяние и делало недоступным для утешений религии...» (Цит. по: Лотман 1990: 115–116).

Вяч. Иванов, говоря о «символическом дуализме дня и ночи как мире чувственных «проявлений» и мире сверхчувственных откровений», свойственном Тютчеву, утверждал: «Тютчеву привольнее дышится в мире ночном, непосредственно приобщающем человека к «жизни божески-всемирной» (Иванов 1994: 181). Но нетрудно заметить, что в поздней лирике Тютчева не только на первый план выдвинут день, но и значительно ослаблен, если не снят совершенно, метафизический, натурфилософский смысл ночи. Сознание Тютчева, сохраняя прежние парадигмы, тем не менее от романтической космогонии, нередко тронутой шеллингианством, движется к позитивному видению природы, обретая бидермайеровские черты.

Именно с данной трансформацией сознания поэта ночь и день время от времени утрачивают бинарность, входят в контекст друг друга, как, например, в стихотворении «Небо бледно-голубое...» (1866): «Ночью тихо пламенеют / Разноцветные огни... / Очарованные ночи, / Очарованные дни». Но, может быть, наиболее характерно в этом отношении стихотворение 1851 г. «День вечереет, ночь близка...»:

День вечереет, ночь близка,
Длинней с горы ложится тень,
На небе гаснут облака...
Уж поздно. Вечереет день.

Но мне не страшен мрак ночной,
Не жаль скудеющего дня, –
Лишь ты, волшебный призрак мой,
Лишь ты не покидай меня!..

Ночь и день из космогонических, мифологических явлений превращены в атрибуты «позитивной» природы.

Тем не менее почь, почной мир сохраняет для Тютчева некую магию; почной мир является предметом напряженного наблюдения и переживания; память как бы хранит мифологическое прошлое, побуждающее видеть в почі нечто запредельное, некую выходящую за границы видения и понимания глубину, побуждающую *сравнивать* её с жизнью, сравнивать, но не отождествлять; мифология почного мира трансформируется в метафору. И сама по себе метафора свидетельствует о неслиянности человека и природы, оказавшихся в положении субъекта и объекта. В этом отношении весьма показательны целый ряд стихотворений, в частности, стихотворение «Не остывшая от зною...» (1851):

Не остывшая от зною,
Ночь июльская блистала...
И пад тусклою землею
Небо, полное грозою,
Всё в зарницах трепетало...

Словно тяжкие ресницы
Поднимались над землею,
И сквозь белые зарницы
Чьи-то грозные зеницы
Загорались порою...

В по-тютчевски двухчастном стихотворении первая строфа демонстрирует почной июльский пейзаж, вторая строфа – его интерпретацию; стихотворение представляет собой развернутое сравнение, в котором первая строфа есть предмет сравнения, вторая строфа – образ сравнения, через который и объясняется пейзаж. Существенно, что сознание прежде всего устремлено к мифологическому объяснению, созерцание природы пробуждает память мифологии, но в то же время сравнение свидетельствует о том, что созерцаемая июльская почь лишь *подобна* мифологической почі; строго говоря, авторская точка зрения построена на пересечении мифологического ощущения и позитивной трезвости.

Подобным же образом построено и написанное через 14 лет стихотворение «Ночное небо так угрюмо...». Создавая картину почного мира Тютчев настойчиво выдвигает на первый план сравнение, заканчивая им и первое, и второе восьмистишие. «Огневые» зарницы, время от времени озаряющие пространство, – «Как демоны глухонемые, / Ведут беседу меж собой». Вслед за зарницами наступающая «чуткая темнота» – «Как бы таинственное дело /

Решалось там – на высоте». Философию стихотворения, с одной стороны, строя «демоны глухонемые» и «таинственное дело», с другой стороны, «как» и «как бы»; Тютчев и воздвигает мифологию и её снимает, точнее, он в воспоминании её оживляет, воскрешает, чтобы одновременно через сравнение, через «как бы» усомниться в её реальности.

И еще на одно стихотворение в этой связи необходимо обратить внимание, на уже упомянутое стихотворение «Как хорошо ты, о море ночное...» (1865). Море, исполненное «блеска и движения», влекущее человека, как человека влечет своей таинственной жизнью природа, тем не менее не есть жизнь.

Как хорошо ты, о море ночное, –
Здесь лучезарно, там сизо-темно...
В лунном сиянии, словно живое,
Ходит, и дышит, и блещет оно...

И вновь благодаря сравнению («словно живое») жизнь природы предстает как метафора. Поздний Тютчев ищет в природе образ духовной жизни человека; природа, изображаемая именно как природа, потому постоянно и соотносится с сознанием, что и демонстрирует это сознание, а сутью сознания, сутью духовной жизни является стихия, страсть, напряжение, борьба, «гроза» (о грозе и буре у Тютчева см.: Бухштаб 1970: 45–47). И весьма показательно в стихотворении «Я очи знал, – о, эти очи!» отождествление «очей» и «ночи»:

Я очи знал, – о, эти очи!
Как я любил их – знает Бог!
От их волшебной, страстной ночи
Я душу оторвать не мог.

В. С. Соловьев позднюю «ночную» лирику, в том числе только что названные стихотворения, вводит в контекст тютчевской дихотомии «хаос-космос», столь значительной для лирики 1830-х годов. «Хаос, т. е. само безобразие, есть необходимый фон всякой земной красоты, и эстетическое значение таких явлений, как бурное море, или ночная гроза, зависит именно от того, что «под ними хаос шевелится». «Таинственное дело», заговор «глухонемых демонов» – вот начало и основа всей мировой истории. Положительное, светлое начало космоса сдерживает эту темную бездну и постепенно преодолевает её» (Соловьев 1990: 250–251). Но суть в том, что в позднем тютчевском творчестве хаос как категория, как парадигма перестает существовать, хаос в мифологическом смысле, в смысле, явленном в стихотворении «О чем ты воешь, ветр ночной?», покидает тютчевскую картину мира, а если и появляется «бездна роковая», как в стихотворении «Пошли, Господь, свою отраду...» (1850), то она означает не хаос, а небытие.

Поздний Тютчев – поэт не мифологических понятий и структур, а поэт страсти, духовных катаклизмов, введенных в контекст реального бытия, Впрочем, не лишенных мифологического подтекста, трансформированного тем не менее в метафору.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.
1980 'Вода'. *Мифы народов мира*. – М. – Т. 1.
- Баевский В. С.
1994 *История русской поэзии: 1730–1980*. – Смоленск.
- Берковский Н. Я.
1985 'Ф. И. Тютчев'. *Берковский Н. О русской литературе*. – Л.
- Биншток Л. М.
1978 'Лирическая система Ф. И. Тютчева'. *Поэтика русского реализма второй половины XIX века*. – Ижевск.
- Бухштаб Б. Я.
1970 *Русские поэты*. – Л.
- Гаспаров М. Л.
1990 'Композиция пейзажа у Тютчева'. *Тютчевский сборник*. Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. – Таллинн.
- Гинзбург Л.
1929 'Опыт философской лирики'. *Поэтика*. 5. – Л.
- Гинзбург Л.
1974 *О лирике*. – Л.
- Гофман Э. Т. А.
1962 *Избр. произведения*: В 3 т. – М. – Т. III.
- Григорьева А. Д.
1980 *Слово в поэзии Тютчева*. – М.
- Иванов Вяч.
1994 *Родное и вселенское*. – М.
- История русской литературы*.
1981 В 4 т. – Л. – Т.4.
- Левин Ю. Д.
1981 '«Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона'. *Д. Макферсон. Поэмы Оссиана*. – Л.
- Левин Ю. И.
1990 'Инвариантный сюжет лирики Тютчева'. *Тютчевский сборник*. Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. – Таллинн.
- Лотман Ю. М.
1990 'Поэтический мир Тютчева'. *Тютчевский сборник*: Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева. – Таллинн.

- Маймин Е. А.
1976 *Русская философская поэзия.* – М.
Музыкальная эстетика Германии XIX века:
1981 В 2 т. – М. – Т. 1.
- Новинская Л. П.
1979 'Метрика и строфика Ф. И. Тютчева'. *Русское стихосложение XIX в.* – М.
- Новинская Л. П., Руднев П. А.
1985 'Художественное пространство в лирике Тютчева как форма выражения авторского сознания'. *Проблема автора в художественной литературе.* – Устинов.
- Пумпянский Л. В.
1928 'Поэзия Ф. И. Тютчева'. *Урания. Тютчевский альманах. 1803–1928.* – Л.
- Соловьев В. С.
1990 *Стихотворения. Эстетика. Литературная критика.* – М.
- Топоров В. Н.
1990 'Заметки о поэзии Тютчева (Еще раз о связях с немецким романтизмом и шеллингизмом)'. *Тютчевский сборник. Статьи о жизни и творчестве Федора Ивановича Тютчева.* – Таллинн.
- Тынянов Ю. Н.
1977 *Поэтика. История литературы. Кино.* – М.
- Фет А. А.
1982 *Сочинения:* В 2 т. – М. – Т.2.
- Ходасевич В.
1991 *Колеблемый треножник.* – М.
- Шеллинг Ф. В.
1966 *Философия искусства.* – М.
- Эйхенбаум Б.
1924 'Державин'. *Эйхенбаум Б. Сквозь литературу.* – Л.

ОБ ОДНОЙ МОДЕЛИ «ГЕРОЙ И МИР» В РУССКОЙ ПОСЛЕПУШКИНСКОЙ ЛИРИКЕ

Л. Е. Ляпина

Нас будет интересовать вопрос, с одной стороны – достаточно узкий, а с другой – имеющий непосредственный выход в область таких глобальных проблем, как становление новых форм лиризма в литературе XIX–XX вв.; объем понятия и структура лирического сюжета; пути эволюции поэтики стихотворного текста в «непоэтический» послепушкинский период – на путях к «серебряному веку» русской поэзии. Вопрос этот – о возможностях изобразительной локализации героя-субъекта в художественном мире лирического произведения.

Дело в том, что в поэзии XIX в., начиная с пушкинского времени, достаточно часто в качестве сюжетного зачина используется прием подчеркнуто-конкретного «самоописания» героя – точнее, его расположения, размещения в предметном мире стихотворения. Например:

Стою печален на кладбище.
Гляжу кругом... (А. С. Пушкин);
Опять я на большой дороге,
Стихии вольной властелин,
Опять в кочующей берлоге
Я думаю думаю один... (П. А. Вяземский);
Сижу задумчив и один,
На потухающий камин
Сквозь слез гляжу... (Ф. И. Тютчев);
Глядел я, стоя над Невой,
Как Исаака-великана
Во мгле морозного тумана
Светился купол золотой... (Ф. И. Тютчев);
Из дальнего угла следя с весельем ложным
За пиром молодым... (А. Н. Апухтин) и т. д.

Как видим, такого рода зачин нередко сопровождается прямым упоминанием «взгляда», «взирания» героя на окружающее – т. е. фиксацией оптической точки зрения, которая и оказывается началом координат, точкой отсчета в художественном мире произведения.

А. П. Чудаков характеризует такие случаи как прозаизмы, идущие вразрез с устоявшимся представлением о природе поэтического произведения (Чудаков

1986). Это бесспорное наблюдение, однако, оставляет открытым вопрос о функциональной роли, художественной сверхзадаче приема – если видеть в нем исторически эволюционирующий эстетический феномен. По нашему убеждению, это именно так. Стихотворения, открывающиеся рефлексивным «вписыванием» героя в вещную реальность окружающего, с сохранением актуальности его оптической позиции на протяжении всего текста, составляют особый ряд. Они встречаются у Пушкина и Лермонтова, Фета и Тютчева, Некрасова и Майкова, т. е. в разных поэтических системах; но во всех случаях, невзирая на намеренную прозаизацию вступления, мы, несомненно, имеем дело с истинной лирикой, в ее лучших образцах. Тогда как сохраняется и утверждается само качество лиризма в этих малоподходящих условиях? – Вот тот вопрос, от которого мы оттолкнемся.

Допушкинская лирика, как известно, освоила преимущественно статическое абстрактное пространство чувствований и медитаций лирического субъекта. Он мог быть объективирован, помещен в определенную материальную среду, природный (пейзажный) либо социализированный (интерьерный) мир, – но сама эта локализация сюжетной функцией не обладала. «Вхождение» и «выход» героя из предметного мира стихотворения совершалось немотивированно, вне сюжетного задания; а сам факт всматривания в этот мир лишь усиливал (например, в элегии) эмоциональную достоверность впечатления. Но ассоциативные импульсы читательского воображения стимулировались безотносительно этого.

На протяжении 1830–40 гг. ситуация меняется. А. С. Пушкин определил принципиальную возможность и перспективность формирования собственно лирических хронотопов на основе введения героя-наблюдателя в конкретный вещный мир; созидания лирического сюжета путем целенаправленной, последовательной трансформации субъектно-объектной ситуации. Группа таких пушкинских лирических текстов характеризуется именно тем, что уже в зачине конкретизируется позиция «лирического я» в мире (между тем, что сверху, снизу, сбоку, впереди и сзади) и, что важно, позиция эта остается существенной на протяжении всего стихотворения. Универсализм Пушкина проявляется здесь в том, что в его творчестве конца 1820–30 гг. разработаны все основные типы таких ситуаций, причем предельно отчетливо.

Так, в «горных» стихотворениях 1829–30 гг. («Кавказ», «Обвал», «Монастырь на Казбеке») внутренняя динамика создается скольжением взгляда героя-наблюдателя сверху вниз или снизу вверх; при этом финал окрашивается философски, ретроспективно углубляя и «утяжеляя» мотив «простого смотрения». Другой вариант представляет актуализация статичной позиции героя в горизонтально-плоскостном измерении («Стою печален на кладбище...» (1834)). Находим у Пушкина и примеры стихотворений движения – такие, где решающую роль играет не фабула движения как таковая, но ситуация путешествия, т. е. непрерывающейся смены положения героя в пространственном континууме. Это – «Бесы» (1830), где, как и в «горных», созерцательных стихотворениях, с одной стороны, актуализировано конкретно-

«телесное» местонахождение героя («надо мною», «подо мною», «вокруг»), а с другой – рождается специфическая содержательная глубинность, семантическая емкость стихотворения (столь притягательная для современной пушкинистики, все чаще обращающейся к анализу этого стихотворения).

По нашему убеждению, эти найденные и явленные Пушкиным модели имели непосредственное продолжение и развитие в лирике последующего периода. Несомненную роль в этом процессе сыграло лермонтовское влияние, сделавшее рефлексию важнейшим элементом новой лирики: самописание героя определилось в его сюжетном качестве. И здесь вырабатывались свои любопытные тенденции и закономерности.

Поэзия 1840–70-х гг. стала эпохой сосуществования многих авторских индивидуальностей, апробации границ возможностей личности в области поэтических форм. Корни не только «серебряного века», но и всей русской поэзии XX в., думается, надо искать здесь. Именно многообразие путей освоения даже одного конкретного интересующего нас приема не дает возможности осветить здесь этот вопрос с исчерпывающей полнотой. И мы ограничимся преимущественно иллюстративно-демонстраторскими функциями относительно направления развития этого приема, какими они проявились в творчестве поэтов послепушкинского времени.

Главное здесь состоит в выразительном стремлении «компенсировать» буквально-бытовой характер зачина последующим переводом сюжета в план идеальный, условный, фантастический, либо абстрактный. Пространство деформируется качественно. Это достигается прежде всего расщеплением хронотопического единства на несколько пространственно-временных пластов, с установлением нового, нетрадиционного типа отношений между ними. Поначалу это мотивируется обычно ситуацией сна, грезы, фантазии. Но суть будет состоять здесь не в механическом допущении двух сфер и «переключении» сознания героя из «яви» в «сон»: само по себе такое переключение – естественный, биологический, данный нам в бытовой реальности факт. Поэт-демиург новой лирики замахивается на большее.

Глубинные потенциальные возможности ситуации сна в этой функции – иррационального сопряжения яви и сновидения, реального и фантастического, прошлого и настоящего – в тексте с отчетливой локализацией лирического субъекта в зачине были продемонстрированы лермонтовским стихотворением «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана...») (1841). Мотив сна возникает здесь трижды, причем именно им определяется сюжетная динамика. Сюжет формируется по «матрешечному» принципу «ситуации в ситуации», но временная иерархия этих «мигов» не исчерпывает собой конструктивные особенности художественной реальности стихотворения. Эта реальность, заявленная в зачине как предельно конкретная в плане пространства (долина Дагестана) и в плане времени (полдень), трансформируется в заведомо непостижимую, бездонную, не дающую возможности получить последние ответы на возникающие вопросы.

На протяжении 1840-х гг. и позже, однако, традиции такого рода «игр» поэтического сознания разрабатывались в опоре не на статическую, как у Лермонтова, а на динамическую модель. Актуализируется прежде всего путевая тематика, формирующая своеобразный жанр «дорожной думы», в двух его вариантах: «сухопутном» и «морском». Яркие примеры этого дает лирика Я. П. Полонского. С одной стороны, это «Зимний путь» (1844), «Колокольчик» (1854), «Зимой в карете» (1889); с другой – «Качка в бурю» (1850). Остановимся на этом последнем примере.

Зачин определяет внешне-объективную событийную ситуацию:

Гром и шум. Корабль качает;
Море темное кипит;
Ветер парус обрывает
И в снастях свистит...

Во второй строфе рефлектирующий герой объективируется – и локализуется во времени и пространстве:

...вверясь кораблю
Я дремлю в каюте тесной...
Закачало – сплю.

Обратим попутно внимание на поставленный в самую сильную для этой строфы позицию (рифма перед укороченной четвертой строкой) единственный эпитет – «тесный». Акцентирующий субъективно, «изнутри» ощущаемое местоположение героя, он актуализирует само пространственное измерение, подготавливая основную сюжетную оппозицию «здесь» – «там».

Дальше композиционный ритм стихотворения будет определяться многократным переключением сознания героя из реальности каюты к реальности сна. Это цепочка сновидений, отмеченная двойной хронологией. Во-первых, они следуют одно за другим, обозначая собой этапы разыгравшегося шторма; а во-вторых, моделируют собой периоды жизни человека: от детства – к юности – и к приближающей смерти. Они чередуются со сценами-эпизодами крепнущей бури. При этом все «переключения» от яви к сновидению мотивированы именно ими: качает корабль – и герою снится, что няня качает его колыбель; качка усиливается – и он видит во сне себя качающимся на качелях с любимой девушкой. «Переключения» в обратную сторону, к пробуждению мотивированы затекстовыми событиями, о которых повествует некий невидимый, «не представленный» читателю собеседник. Как можно догадаться, каждый раз происходит неожиданный толчок, нарушающий монотонный ритм качки:

...стенга обломилась,
Рулевой упал...;
«...руль оторван; через нос
Вдоль волна перекатилась,
Унесен матрос!»

Амплитуда ритмического качания, вытягивающего и читателя – выступающего уже не просто предметом остранинного изображения, но в качестве основы художественного бытия этого стихотворения, – постепенно увеличивается, как в движениях корабля, так и в череде сновидений героя. Доведенные до кульминации, обе ритмические линии соединяются в финальном:

Что же делать? Будь что будет!
В руки Бога отдаюсь.
Если смерть меня разбудит –
Я не здесь проснусь.

Так завершается сюжет, как будто спровоцированный реальной жизненной ситуацией, но постепенно обретающий метафизическое качество, символический характер. Сюжет здесь нетрадиционен, вплотную приближен к поэтике рубежа веков.

Показательно, что именно это стихотворение, как известно, остановило на себе внимание А. А. Блока, уловившего в нем черты символистской эстетики. Издавна эксплуатируемая в лирике элегическая фабула морского плавания, отражающегося в переживаниях героя, формирует в этом тексте Полонского новые ассоциативные экстраполяции, выявляет возможности лиризма нового типа. Вероятно, неслучайно и сюжетообразующим началом служит здесь одна из важнейших (жизненных и эстетических) универсалий – ритм. Как мы видели, она актуализирована самим композиционно-тематическим строем стихотворения.

Пример «статичной» модели интересующего нас типа можно обнаружить в поздней лирике А. А. Фета. Как известно, в конце 1870-х – 90-е гг. Фет, вошедший в литературную память поколения как «поэт мгновения», экспериментирует с «многомиговым» хронотопом. Причем зачастую поэт не просто воспроизводит элегическую ситуацию воспоминания, построенную на оппозиции «прошлое-настоящее», но и выходит к сюжетике фабульно-динамического плана (Егоров 1974: 160)..

При наличии экспозиционной фиксации пространственного местоположения героя такие стихотворения априори, казалось бы, осуждены на то, чтобы обрести повествовательно-новеллистический характер. У того же Полонского этот элемент, хотя и погруженный в эмоциональную стихию, очевиден. У Фета же именно здесь особенно мощно начинают функционировать структуры, стимулирующие ассоциативное мышление – и переключающие героя в иную реальность почти иррационально. Мотивация сном усложняется.

Стихотворение «Никогда» (1879) примечательно уже тем, что озаглавлено – ход, для Фета печальный. И более того, заглавие носит программный сюжетообразующий характер (что представляется еще большей редкостью у Фета). Временное обозначение ситуации выступает как тема. При всей категоричности этого заглавия-зачина, семантика его неоднозначна. Ее можно толковать двояко: никогда не могли бы произойти описанные в тексте события (пробуждение умершего героя в гробу и представившееся ему зрелище

обезлюдившей земли) – или никогда не вернется жизнь на землю (если принять привидившуюся герою картину за реальность)? Амбивалентна семантика заглавия – и амбивалентен хронотоп текста, «двоющийся» в вопросах читателя. Но смысл-то как раз в том, что **не** выбором между этими вариантами определяется собственный художественный смысл стихотворения. Этот смысл реализуется «поверх» выбора конкретной хронотопической привязки, с учетом всех возникающих ассоциаций. Читателю дано проследить событийную цепочку от исходного момента («Проснулся я. Да, крыша гроба – руки / С усилием простираю и зову / На помощь...»), объективирующего героя в его пространственной позиции, с подключением жестов, – к финальному афористическому призыву :

Вернись же, смерть, поторопись принять
Последней жизни роковое бремя.
А ты, застывший труп земли, лети,
Неся мой труп по вечному пути!

Фантазия переведена в метафизический регистр. То, что представлялось поначалу сном, (хотя и было в первой строке подано как пробуждение: опять же амбивалентное двоение), оказывается не столько игрой воображения, сколько образной формулой будущего, сюжетным финалом.

В стихотворениях 1890-х гг. Фет достигает высшей виртуозности в искусстве созидания новых лирических хронотопов нетрадиционного типа. Остановимся кратко на стихотворении «На кресле отвалясь...» (1890), с его предельно прозаизированным зачином:

На кресле отвалясь, гляжу на потолок,
Где, на задор воображенью,
Над лампой тихою подвешенный кружок
Вертится призрачною тенью...

Далее вся сюжетная динамика стихотворения определяется ассоциативными переключениями мысли героя: от кружения абажура-отражателя – к кружащейся над садом стае грачей; это кружение (внесюжетно, за текстом) озвучивается, рождая слуховую ассоциацию: шум крыльев – шум, производимый конной упряжкой; – и, наконец, vyplывающая, по-видимому, из глубин памяти, сцена прощания; откуда – не объясненный возврат к исходному молчаливому размышлению героя. Эта сюжетообразующая роль ассоциации в свое время была продемонстрирована Б. Я. Бухштабом (1990: 121); отметим здесь лишь несколько существенных для нас моментов.

Первый состоит в том, что Фет сводит в едином ассоциативном ряду смыкания как зрительного, так и слухового планов. Синкретическая природа ассоциативного мышления закреплена в десятой строке:

Я слышу трепетные руки...

Таким образом, опять, как и во всех проанализированных выше примерах, из прозаизированно-конкретной ситуации зачина вырастает образ фантазмагорического ирреального мира, который утрачивает свою пространственно-

временную однозначность. В финале сцена прощания (вне сомнения, давняя) и монолог медитирующего героя сливаются воедино. «Цементирует» его кружащаяся стая, слышимая и видимая – сейчас и всегда:

Молчу, потерянный, на дальний путь глядя
Из-за темнеющего сада, –
И кружится еще, приюта не найдя,
Грачей встревоженное стадо.

Эта финальная ситуация, завершение сюжета – непереводаема ни на какой другой (бытовой, прозаический) язык, и тем самым оправдана в своем родовом лирическом качестве.

Когда-то Л. Я. Гинзбург писала: «Каким образом житейское явление претворяется в эстетический факт, обыденное слово в слово художественное, многозначное и динамическое по качеству своих ассоциаций, – вот основная проблема реалистических стилей в поэзии; поскольку в реализме – в отличие от классицизма, от романтизма – механизм этих превращений заранее не предreshен» (Гинзбург 1964: 225–226). В рассмотренных нами случаях такого рода претворение служит основой сюжетного движения каждого из произведений. Неважно, называть ли лирику Фета и его современников реалистической или каким-либо иным термином; но думается, что установление особенностей этого типа лирики остается увлекательной и непростой задачей. Сознанием этого подготовлена и данная работа.

ЛИТЕРАТУРА

- Бухштаб Б. Я.
1990 А. А. Фет. Очерк жизни и творчества. – Л.
- Гинзбург Л. Я.
1964 *О лирике*. – М.; Л.
- Егоров Б. Ф.
1974 'Категория времени в русской поэзии XIX века'. *Ритм, пространство и время*. – Л.
- Чудаков А. П.
1986 'Предметный мир литературы (к проблемам категорий исторической поэтики)'. *Историческая поэтика*. Итоги и перспективы изучения. – М.

ПОЭЗИЯ И ТВОРЧЕСТВО В ЛИРИКЕ А. ПУШКИНА И К. СЛУЧЕВСКОГО: К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ

Г. Б. Марков

Тема «Пушкин и Случевский» имеет все права на существование, несмотря на значительные различия в поэтике, в мировоззрении обоих поэтов. Нередко Случевского называли одним из последних представителей «пушкинского направления»*, хотя данное определение весьма относительно. Известно, что Константин Константинович записывал воспоминания о Пушкине, участвовал в пушкинских литературных празднованиях; им создана фантастическая драма «Поверженный Пушкин» (подробнее см.: Тахо-Годи 1998: 31). В поэзии и прозе Случевского имеется достаточное количество пушкинских реминисценций, часто переосмысляемых совершенно по-новому.

Целесообразно коснуться лишь одной частной и вместе с тем глобальной проблемы из ареала темы «Пушкин и Случевский»: как изменяется отношение к поэзии и творчеству, выраженное обоими поэтами в стихах, посвященных поэту, поэзии, творческому процессу; какие доминанты поэзии оказываются определяющими для Пушкина, а какие – для Случевского.

Пушкиным создано множество стихотворений, так или иначе затрагивающих тему поэтического творчества. По мнению В. С. Соловьева, помимо драматического произведения «Моцарт и Сальери», определяющими являются шесть стихотворений: «Пророк», «Поэт» («Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон»), «Поэт и толпа», «Поэту» («Поэт, не дорожи любовью народной»), «Эхо» («Ревет ли зверь в лесу глухом»), «Памятник» (см.: Соловьев 1990: 54). Соловьевские предпочтения представляются значимыми, так как названные тексты демонстрируют доминанты системного восприятия творчества.

Как известно, стихотворение «Пророк» трактовалось в диапазоне от религиозно-проphetического до поэтически-интуитивного объяснения высокоуровневых инициационных изменений, происходящих с лирическим героем. Судя по всему, налицо онтологическое сопричастие обеих семантик; реминисценции, аллюзии из Корана и Библии и спроецированность на демонстрацию зарождения творческого потенциала через страдание являются взаимодополнениями.

Пушкинский пророк – настоящий Мессия, наделенный рационалистически необъяснимой силой, способностью «жечь сердца людей». Взгляд Случевского напрямую полемизирует с пушкинским:

* Ощущение преемственности в определенной степени характерно для позднего Случевского, хотя в не меньшей степени важен элемент «отталкивания» от пушкинской традиции.

Порою между нас пророки возникают,
Совсем, совсем не так, как думаете вы,
Их в этот мир вещать не степи посылают,
Сиянье не блестит с избранной головы.
Нет в наши дни пророков по призванию,
Им каждый может быть, – пустыня ни при чем;
Вдруг замечается – в противность ожидаемую –
Огонь, светящийся на том или другом.

(Случевский 1962: 235)*

По Случевскому, профетическое отпюдь не является сакральным. Пророк, появляющийся «в противность ожидаемую», скорее свидетельствует о принятии фальшивого отравленного дара, исходящего от лукавого. Эта тональность вполне согласуется с лермонтовскими сомнениями в религиозной оправданности творчества. Профанируется сам атрибут избранности, наделяясь антимотивированностью, антилогикой выбора избранника могучими силами, распространяя его возможность буквально на всех людей. У Случевского пророк лишен вертикали и дистанцированности от толпы. («Порою между нас пророки возникают») Откровение характеризуется мгновенной сменой рупоров, быстрой преходящестью роли пророка («И скажет он свое и быстро замолкает» – С. 235), а далее, утратившему дар, остается лишь бесплодное ожидание нового прихода утерянного дара.

В стихотворении «Порою между нас пророки возникают» есть переключка с пушкинским «Пока не требует поэта...».

У Пушкина: Молчит его святая лира;
Душа вкушает хладный сон,
И меж детей ничтожных мира,
Быть может, всех ничтожней он.

(Пушкин 1985: 402)**

У Случевского: Ничтожнейший из нас в минуту ту иль эту
Пророком может быть; случайно он постиг
Большую истину, и он вещает свету... (С. 235)

«Ничтожнейший» переключается с Библией, говорящей о любви Господа к униженному и нищему телом, но не духом, по указанию на случайность постижения истины нивелирует ценность дара пророчества, даже ставит его под знак вкушенного запретного плода. «Случайно он постиг», т. е. сам человек, обладающий свободным волеизъявлением. И может быть, истина еще не сфальсифицирована, но завладение даром не связано с предшествующим мучением – инициацией, а значит, – сродни воровству. Расплата аналогична ощущению изгнания из рая: утеря прикосновения к профетическому навеки лишает человека счастья:

* В дальнейшем произведения К. К. Случевского будут цитироваться по данному изданию, а страницы – указываться непосредственно в тексте статьи.

** Далее цитирование будет производиться по первому тому этого издания, страницы же – указываться в тексте статьи.

И, бедный, может быть, всю жизнь свою прождет:
Вот-вот сойдет язык, вновь пламя заиграет...
И, в ожидании, он, чающий, умрет... (С. 235)

В стихотворении Случевского, как и Пушкина, профетическое и творческое соединяются в единое семантическое целое. Для творчества Случевского вообще характерна тема страданий, печали, нередко обуславливаемых излишним знанием, мудростью, и в то же время жизнь не разбрасывает свои дары без сопутствующих мучений. (Диалектика творчества также связана с проявлением этого закона).

Уже упоминавшийся В. С. Соловьев в свое время предпринял попытку типологии русских поэтов XIX века, разделив их на три группы:

1. Поэты, мысль которых фактически относится к творчеству. У этих поэтов нет раздвоенности сознания, рефлексии по поводу красоты. Сюда Соловьев отнес только А. Пушкина, наиболее точно выразившего красоту поэзии.

2. Поэты рефлексии, которая, по мнению Владимира Соловьева, разлагает целостность воззрений поэта и подрывает его художественную деятельность. Сюда относятся М. Лермонтов, Е. Баратынский; и К. Случевский вполне поэт данной группы.

3. Поэты «гармонической мысли», совмещающие воссоздание красоты и элементы рефлексии. (Ф. Тютчев, А. Толстой) (Розанов 1990: 174).

По Пушкину, поэт является воспевателем красоты мира; данная концепция развернута в стихотворении «Эхо»: «На всякий звук свой отклик в воздухе пустом родишь ты вдруг». (С. 593). В свое время В. Розанов назвал А. Пушкина «всебожным» поэтом, так как «идеал его дрожит на каждом листочке Божьего творения; в каждом лике Божьего творения, в каждом лице человеческом, поискав, он мог или, по крайней мере, готов был его найти. Вся его жизнь была <...> прогулкою в Саду Божиим, где он указывал человечеству: «А вот еще что можно любить!...», «или – вот это!...» (Жуковский 1986: 428). В. Жуковский однажды написал: «Поэзия есть Бог в святых мечтах земли» (цит. по: Левицкий 1996: 136), т. е. поэзия божественна в своем источнике, она есть созерцание славы Божества в творении». В целом, А. Пушкин именно так и определял поэзию, хотя его творчество, как известно, могло давать и противоположные примеры. Пушкинский «лад» сменяется «разладом» уже в творчестве Лермонтова, и в этом смысле для Случевского Лермонтов был соратником, но является ли Пушкин антиподом?

Думается, вряд ли. Еще Гоголь говорил, что нельзя повторять Пушкина, ибо на арену мира вышли открыто силы зла (см. там же: 137). Поэтому былая гармония в новых условиях просто безнравственна. Известный философ Сергей Левицкий писал о гармонии нового качества, которой можно достичь через болезнь – пропускание через себя дисгармонии мира как горького, но необходимого лекарства (Струве 1990: 320). Поэзия оказывается отражением жизни, которая может или не давать поэту возможности любоваться красотой, или уничтожить гармонию вообще, заставляя поэзию болеть вирусом,

способным стать прививкой, дающей силу. Программным является стихотворение Случевского: «Мой стих – он не лишен значенья»:

Да, в этих очерках правдивых
Не скрыто мною ничего!
Черты в них – больше некрасивы,
А краски – серых большинство!

Но если мы бесцветны стали –
В одном нельзя нам отказать:
Мы раздробленные скрижали
Хоть иногда не прочь читать! (С. 260)

«Раздробленные скрижали» – следы былой гармонической культуры лада. Вопрос о возврате к ней остается открытым, но тяга человека к гармонии бессмертна. «Раздробленность скрижалей» отрицает возможность полного возврата в «золотой век», но память о нем способна привести к гармонии нового качества, движение к которой рано или поздно неизбежно. Об этом однозначно говорится в стихотворении Случевского «Быть ли песне?»:

Конечно, пушкинской весною
Вторично внукам, нам, не жить:
Она прошла своей чредою
И вспять ее не возвратить.

Есть вёсны в людях, зимы глянут,
И скучной осени дожди,
Придут морозы, бури грянут,
Ждет много горя впереди...

Мы будем петь их проявленье
И вторить всем проклятьям их;
Их завыванья, их мученья
Взломают вглубь красивый стих...

Переживая злые годы
Всех извращений красоты –
Наш стих, как смысл людской природы,
Обезобразишься и ты;

Ударясь в стоны и рыданья,
Путем томления пройдешь.
Минуешь много лет страданья –
И наконец весну найдешь! (С. 294)

Томление и дисгармоничность поэзии Случевского может передаваться через содержание (важность для поэта категорий печали или тоски; смерти и т. д.), а также через форму, речевую систему. (Случевский нередко использует тяжеловесные стиховые формы, разорванные предложения, прозаизмы, сниженную лексику). Может происходить сближение поэзии и прозы.

По мнению Случевского, поэзия имеет две доминанты: мысль как инструмент создания произведения искусства и печаль как основная тональность, усиливающая способность понимания мира. Пушкинское восприятие поэзии как передатчицы красоты, мирового лада подчеркивается наблюдением Петра Струве: «Самым любимым словом, т. е. обозначением вещей, событий и людей, у Пушкина оказались прилагательные: ясный и тихий и все производные от этих или им родственных слов» (см.: Соболев 1987: 100). Для лирического героя многих стихотворений Случевского характерна диффузия внутреннего мира, динамика, «мыслей чад и жажда снов прошедших». Цель поэта оказывается сродни цели любого человека, живущего в сложном, катастрофическом мире:

Ему дан ум, чтоб понимать крушение,
Чтоб обобщать умом печали всех людей.
И чтоб иметь свое особенное мнение
При виде гибели, чужой или своей!
(«Где только крик какой раздастся иль стенанье...» – С. 62)

Чувство, по Случевскому, необходимо, но оно должно быть подчинено мысли, уму. Категория поэзии подчиняется этому правилу. Поэзия в лирике Случевского проявляет свою антиномичность, противоречивость. В стихотворении «Ты не гонись за рифмой своенравной» антиномичность реализуется через присутствие двух дискурсов: первый связан с отрицанием права поэзии на существование: «Ты не гонись за рифмой своенравной и за поэзией – нелепости оне» (С. 224); «Но это вздор, обманное созданье! Слова – не плоть... Из рифм одежд не ткать...» (С. 225) и т. д. Второй дискурс связан с оправданием поэзии: «И от нее не все, не все схоронено». (Там же). Смена дискурсов неоднократно и происходит моментально, как например, в 4 строфе стихотворения:

Нельзя, нельзя... Однако преисправно
Заря затеплилась; смотрю, стоит стена;
На ней, я вижу, ходит Ярославна,
И плачет, бедная, без устали она. (Там же)

Смена дискурсов, по сути дела, демонстрирует форму, которая не так далеко отстоит от потока сознания, но в данном случае черновой материал мышления отсутствует; скорее наоборот происходит демонстрация красоты мыслительного процесса, развертывания тезисов и антитезисов. Смена дискурсов вполне органично соединяется с типом лирического героя поэзии Случевского, для которого характерна двойственность самоощущения, присутствие во внутреннем мире нескольких, дискутирующих между собой сущностей. Последняя строфа показательна:

Смерть песне, смерть! Пускай не существует!..
Вздор рифмы, вздор стихи! Нелепости оне!..
А Ярославна все-таки тоскует
В урочный час на каменной стене. (Там же)

Казалось бы, дискурс отрицания поэзии одерживает верх. Кстати, как известно, в контексте истории русской литературы XIX века отрицание поэзии было связано с приоритетом, нередко отдававшимся прозе. Два последних стиха выполняют уравнивающую функцию. Антитезис в данном случае не связан с разворачиванием контраргумента, близок синтезу, является демонстрацией безнадежности активно-агрессивного отрицающего дискурса, который преобладает в стихотворении: поэзия существует, а значит, требует непредвзятого взгляда. Отождествление поэзии с Ярославной – обозначение новых доминант поэзии безвременья – плача и печали.

Поэзия Пушкина является более экстравертной и нередко смотрящей на мир с чистотой ребенка. Доминантой оказываются ощущения, полученные от мира, а затем – уже себя в мире. Лирика Случевского прежде всего осмысляет бытие через призму экзистенциальной трагедии. Поэзия для Пушкина является средством единения людей, у Случевского она служит увеличению перегородок и одиночества, но тем не менее является силой, способной стать одним из оправданий жизни с окружающими, и поэзия – одна из главных радостей бытия. Разговор о поэзии в лирике Пушкина часто разворачивается в форме послания. Примеры весьма многочисленны: «К другу стихотворцу», «Князю Горчакову», «К Батюшкову», «Жуковскому», «Козлову», «К Языкову», «К моей чернильнице». Случевский практически не использует жанр стихотворного послания в своем творчестве, превращая разговор о творчестве и поэзии или в монолог, или диалог различных дискурсов – внутренних ипостасей лирического героя. Его поэзия часто сознательно лишается всеохватного поля зрения, ограничиваясь сферой трагического, печального, что объясняется разворачиваемой философией «одностороннего человека», видящего в мире только плохое. В итоге поэзия из воспевания красоты мира превращается в плач по красоте.

Для Пушкина важна тема «поэт и толпа, чернь». Возвышение поэта над толпой связано с его близостью идеально-сакральному пространству. Толпа – это слепая сила, пытающаяся опустить искусство с заоблачных высот на землю, а поэтому услада вкусов толпы является гибелью для искусства. В стихотворениях «Поэту», «Поэт и толпа» сделан однозначный выбор – оценка поэтического труда определяется прежде всего самооценкой: «Ты сам свой высший суд» (С. 474). Для Пушкина была важна идея избранности, отмеченности Богами поэта-демиурга, столь значимая для античности, и это также соседствует с использованием соответствующих имен, деталей, мифологем, определяющих античную культуру в стихах о поэзии. Лишь Лермонтов пошатнет традицию, снизив удельный вес античных элементов, в том числе, и в стихах, посвященных поэзии. Лирике Случевского чужд античный элемент: он, как и Лермонтов, предпочитает лексику, так или иначе, тяготеющую к христианской культуре в самом широком ее понимании. Пушкин одним из первых в русской поэзии поставил вопрос об опасности для искусства, для поэзии, в частности, отношений «купли-продажи». («Разговор книгопродавца с поэтом»). Диалог в данном стихотворении завершается прозаичным заключением договора о продаже рукописи. Происходит дедистанцирование

былого поэта-демиурга, уступка логике нового века: «Наш век – торгаш; в сей век железный без денег и свободы нет» (С. 315).

Категории «поэт и толпа», «истинное искусство и массовая культура» были значимы и для творчества Случевского, но эта тема у него в качестве доминанты имеет тональность презрения, связанную с самоощущением лирическим героем превосходства. Но, несмотря на это, чернь можно отчасти оправдать: «Толпа в нелепости, как море необъятной, нелепость жизни жаждет позабыть» (С. 66). Даже опора на авторитет в искусстве пагубна, низводя человека вниз: «Художник выкроил из жизни силуэт; он, собственно, ничто, его в природе нет! Но слабый человек, без долгих размышлений, берет готовыми итоги чуждых мнений» (С. 66–67). Случевского волновали проблемы деградации искусства, культуры. Спасение человека искусства, поэта – в активной работе мысли. Оживить собственную мысль, по Случевскому, даже значимее, чем «глаголом жечь сердца людей».

Новое время изменяет само отношение к вдохновению – времени творческого экстаза. Для Пушкина творчество – время наивысшего счастья, высшего смысла жизни, что, например, выражено в стихотворении «Рифма, звучная подруга», хотя иногда творчество может обытовляться, прозаизироваться («Стихи, сочиненные почью во время бессоницы»). В принципе, называние рифмы лирическим героем пушкинского стихотворения «звучной подругой» означает дедистанцирование. Оказывается, отношение к поэзии связано с возможностью ее функционирования во многоуровневом диапазоне: от откровения до краткой фиксации или иронического послания.

У Случевского подобное расподобление более однообразно, что, впрочем, компенсируется неожиданными диалектическими переходами. Творчество может оказаться миражом, самообманом, игрой инфернальных сил, призванных заморочить человека, неким подобием «цветка, сотворенного Мефистофелем» (С. 138–139). В восприятии пушкинского лирического героя Муза капризна и непостоянна, творческий акт является спонтанным, и даже не нужно пытаться все объяснить. Здесь нет кризиса непонимания, ибо присутствует доверие чувству и интуиции. Лирический же герой стихотворений Случевского зачастую пытается анализировать происходящее, и отсутствие понимания может стать основанием для переживаний. «Но что за дверью там, вперед как ни смотри – не видишь?» (С. 227).

Поэтическая эволюция Случевского подразделяется на три этапа: раннее творчество, одновременно опирающееся на традицию и творчески пересоздающее ее; творчество 80-х годов, характеризующееся наиболее смелыми экспериментами с поэтической формой; 90-е годы в творчестве Случевского связаны с определенным поворотом к «пушкинской весне». Лев Соболев даже пишет о стремлении Случевского «подверстаться» к пушкинскому направлению, мотивируя этим правку поздним Случевским многих произведений (см.: Соловьев 1990: 46–47). Поэзия перестает восприниматься как выражение субстанциональной печали; плач по красоте частично сменяется попытками поиска гармонии, которые всегда присутствовали в поэзии Случевского скорее как исключения. Искусство

прошлого зачастую воспринималось Случевским как идеал, который в новых условиях невозможен, но к которому периодически нужно мысленно возвращаться. Данная тональность проявляется в стихотворениях «Про старые годы», «Бандурист».

Стихотворение Случевского «Нет, жалко бросить мне на сцену» сродни пушкинскому «Памятнику» тональностью поэтического завещания. Указания пушкинского стихотворения «Чувства добрые я лирой пробуждал» (С. 586) связаны с категорией красоты мира, по мнению В. С. Соловьева, неотделимой в поэзии Пушкина от добра и истины (см.: Соловьев 1990: 46–47). В стихотворении Случевского выражено высшее желание поэта:

Но я желал бы всей душою
В стихе таинственно – живом
Жить заодно с моей строною
Сердечной песни бытием! (С. 99)

Стремление к подобному единению, народности творчества характеризует и лирического героя «Памятника». Таким образом, Случевский прошел этап оживляющей уважительной внутренней полемики с творчеством Пушкина, а в последний период своего творческого пути успел оглянуться на пушкинские скрижали, которые лишь казались «разбитыми» в духоте проживаемой эпохи (см.: Мирошникова 1983).

ЛИТЕРАТУРА

- Жуковский В. А.
1983 'О поэте и современном его значении'. Жуковский В. А. *Избранное*. – М.
- Левицкий С. А.
1983 *Очерки по истории русской философии*. – М.
- Мирошникова О. В.
1983 *Лирика К. К. Случевского (жанрово-композиционное своеобразие)*. АКД. – Л.
- Пушкин А. С.
1985 *Сочинения в 3-х тт.* – М. – Т.-1.
- Розанов В.
1990 'О Пушкинской Академии'. *Пушкин в русской философской критике*. – М.
- Соболев Л.
1987 'К. К. Случевский'. *Памятные книжные даты*. – М.
- Соловьев В.
1990 'Значение поэзии в стихотворениях Пушкина'. *Пушкин в русской философской критике*. – М.

- Случевский К. К.
1962 *Стихотворения и поэмы.* – М.; Л.
- Струве П.
1990 'Дух и слово Пушкина'. *Пушкин в русской философской критике.* – М.
- Тахо-Годи Е. А.
1998 'Пушкинский подтекст повести К. Случевского «Мой дядя»'. *Русская словесность.* – № 5.

**«НО ТОЛЬКО Б МОЙ БУКЕТ БЫЛ ВОЗЛЕ НЕЕ ...»
(Ф. М. ДОСТОЕВСКИЙ. «МАЛЕНЬКИЙ ГЕРОЙ»:
К ОПИСАНИЮ ФЛОРИСТИЧЕСКОГО КОДА)**

С. Н. Дауговитш

Персонажи Достоевского, едва ли не в большей степени, чем их предшественники из сентиментальных повестей (см.: Измайлов 1990: 214), подвержены «переменам лица, изображающим волнение сердец». Лицо одиннадцатилетнего «пажа», «рыцарски» влюбленного в мадонноликую m-me M* и испытывающего власть каких-то «непонятных» ему самому ощущений, «обливается» «неожиданным румянцем» (Достоевский 1972, II: 269)*. Он краснеет и сгорает от стыда, смущения, обиды, удивления, собственной дерзости и гордого волнения, подавляющего страх. Лицо его рдеет и загорается как огонь при «встрече со взглядом» взволнованной и побледневшей от общего смятения и испуга красавицы. И уже после испытания, облеченный подобающими именами Делоржа и Тогенбурга (о лиминальном сознании «маленьких героев» посвятителного нарратива см.: Митюрёв 1988: 7–8), герой «краснеет до ушей», отдавая m-me M* принадлежащий ей «газовый пунцовый платочек». Радость преданного служения даме разжигает на щеках мальчика «целое пламя», которое внезапно перекидывается на щеки Natalic, вдруг догадавшейся о неоценимой для нее бескорыстной услуге. В решающий миг немого диалога чувств, когда еще слабое, детски возмущенное сердце изменило «рыцарю» и «выслало всю свою кровь» ему в лицо, газовая косынка возлюбленной, уже как награда, подтверждаемая «горячим, обжигающим губы поцелуем», возвращается к маленькому герою, в сладком томлении впервые осознающему и прозревающему природу свою и конец «первого детства» (II, 295).

Физиогномический язык «краски» и «бледности» вполне внятны действующим в рассказе лицам. Внешние проявления страстей и волнений составляют легко читаемый ими и даже объясняемый друг другу текст. В двух случаях контекстная значимость видимых перемен облика поясняется не без участия эмблематических реминисценций, связанных с кодом так называемого селама, то есть «букета цветов, которого каждый цветок имеет особое значение, изменяющееся иногда по отношению одного цветка к другому» (Язык цветов... 1849: III)**. И оба эти случая служат распределению характерологических акцентов в потоке действия, инициируемого «очаровательной блондинкой», «голубоокой плутовкой», то играющей

* Далее все сноски даются непосредственно в тексте статьи с указанием тома и страницы.

** Далее все толкования значений цветов даются по этому изданию.

чувствами влюбленного в ее кроткую подругу* мальчика, то невольно заставляющей краснеть видавшего виды «старого гусара».

Весело растолковывая маленькому герою его всеми замеченное замешательство, блондинка вгоняет переполненного впечатлениями собеседника в краску: «– Да ты бы просто не отдавал косынки, если тебе так хотелось иметь ее. Сказал бы, что где-нибудь положил, и дело с концом. Какой же ты! Этого не умел сделать! Экой смешной!

И тут она слегка ударила меня пальцем по подбородку, засмеявшись тому, что я покраснел как мак:

– Ведь я твой друг теперь, – так ли? Кончена ли наша вражда, а? Да или нет? Я засмеялся и молча пожал ее пальчики» (II: 288).

Краска, уподобляемая маковому цвету, выражает здесь целый спектр скоротечно, почти моментально сменяющихся эмотивных значений: от смущения бессильной неловкостью, стыда за себя и свою неопытную еще зрелость до ощущения дружеской близости с «прекрасной тиранкой» и почти осязаемого чувства благодарности к ней**.

С большей определенностью передается значение минуты, когда, «наэлектризованный» дивной переменной в облике блондинки, краснеет «двадцать три года прослуживший в гусарах» (II, 284) владетель Танкреда: «Казалось, никто не мог свести с нее глаз <...>. Даже сам хозяин наш покраснел как тюльпан, и уверяют, будто бы слышали, как он потом признавался, что, «к стыду своему», чуть ли не целую минуту был влюблен в свою прекрасную гостью» (II, 287).

Упоминание именно тюльпана, эмблематическое значение которого в языке цветов жестко фиксировано (объяснение в любви; изъяснение любви), дешифруется «аффектированной» речью «старого служак», не меняющего при-

* Романтическое сопоставление двух красавиц, возможно, поддерживается перемежением в сюжете «языческих» и «сообразных Мадонне» мотивов и коннотаций. Блондинка обнаруживает общую женщинам чудесную способность сразу «вдвое похорошеть». Избалованный хохотунья муж «поклонялся ей как идолу» (II, 272). «Вокруг нее не разрывался тесный кружок» (II, 280) залюбовавшихся ее обольстительностью слушателей. Слова ее – им «в соблазн» и передаются «вкруговую». Она способна «напророчить дождь», «цельный ливень» (II, 288). «Огневые глаза» ее так «сверкают в полумраке», что не приготовленный к встрече мальчик «вздрагивает, как будто обжегшись». М-ме М*, напротив, отмечена «тихими и кроткими чертами, напоминающими лица итальянских мадонн» (II, 273). «Сквозь безукоризненную красоту ее чистых, правильных линий <...> еще просвечивал первоначальный детский ясный облик» (там же). «Робкое смирение проглядывало в ее жесте, что-то как будто трепещущее и незащищенное, но никогда не просившее и не молившее о защите» (там же). «Вблизи густого вяза» она села «на иссеченную в огромном цельном камне» скамью и, в окружении цветов, «развернула книгу и неподвижно приковалась к ней» (II, 292).

Символическое присутствие букета, который м-ме М* должна подарить своим вниманием, а равно – и «газового платочка», набрасываемого ею на «спящего» мальчика, реминисцентно соотносимы с иконографическими деталями «рафаэлевых мадонн». Например, «Мадонны с гвоздикой» и «Мадонны с диадемой». См.: Raffaël 1919: 75–77, 201, 206.

** В сходной ситуации благодарного признания, означающего победу романтически универсальной любви над ложным стыдом гордости, «краснеет как мак» и княжна Катя, всем своим существом отдающаяся дружбе с Нечочкой (II: 218).

вычных средств «нравиться дамам». Мак же назван в менее определенном контексте, что может быть обусловлено стяжением разных символических значений соответствующей эмблемы (дикий красный мак – благодарность; черный – сонная немочь; белый – бессилие, подозрение; розовый – резвость; разноцветный – нечаянность).

Неопределенность флористического кода у Достоевского, по-видимому, сродни карамзинской поэтике эмотивного варьирования и пересозидания значений, подчеркивания роли индивида, вкуса и живого самоощущения перед надживненным эстетизмом традиционных норм.

Безымянный «маленький герой» Карамзина, во избежание местоимений третьего лица (= безличности) названный в «Рыцаре нашего времени»^{*} Леоном, охарактеризован через развернутое эмблематическое сравнение, ведущее к переозначению опорного образа: «Душа Леонова образовалась любовью и для любви. Теперь обманывайте, терзайте его, жестокие люди! Он будет вздыхать и плакать; но никогда – или по крайней мере долго, долго сердце его не отвыкнет от милой склонности наслаждаться собою в другом сердце; не отстанет от нежной привычки жить для кого-нибудь, несмотря на все горести, на все свирепые бури, которые волнуют жизнь чувствительных. Так верный подсолнечник не перестает никогда обращаться к солнцу; обращается к нему и тогда, как грозные облака затмевают светило дня – и поутру и ввечеру, – и тогда, как сам он начинает уже вянуть, и сохнуть; все, все к нему обращается, до последней минуты растительного бытия своего!» (Карамзин 1964: 759–760).

Сравнение сопровождается повествовательным комментарием, позволяющим оценить эффект расшатывания традиционных значений: «Надеюсь, что один зоил не похвалил бы сего места, особливо ж нового, разительного сравнения чувствительных сердец, которые всегда стремятся к любви, с цветком подсолнечником, всегда клонящимся к солнцу. Надеюсь, что некоторые милые мои читательницы вздохнули бы из глубины сердца и велели бы вырезать сей цветок на своих печатях» (Карамзин 1964: 760).

Смещение обетшавшего «образа желчного критика» эстетически желанным «образом милой читательницы» обнаруживает существенную трансформацию эмблематики подсолнечника: традиционная корреляция – «верность – лесть (интриги, сплетни) под солнцем Власти» – отменяется новой – «верность – сердечная чувствительность (нежность, скромность) под солнцем Любви»^{**}.

^{*} Подробное сопоставление двух текстов см. в работе: Жиликова 1989: 242–264. Исследователь касается и некоторых функций флористической символики (с. 247–253, 259).

^{**} Современникам Карамзина «новизна сравнения» могла казаться «разительной» и еще по нескольким причинам: в паре «женское–мужское» совершалось замещение на «детское–женское», душевная болезнь неразделенной страсти отменялась дарующей душевное наслаждение любовью, а «гелиотроп» и «подсолнечник» обменивались переозначенными функциональными характеристиками. (ср. мифол. сюжет о Клитии, теряющей рассудок от безнадежной влюбленности в Гелиоса / Аполлона и превращающейся в гелиотроп).

Интересно, что в программирующем «Язык цветов» эпиграфе заново поясняется эмблематическая «адресация» лилии, мака, ландыша, нарцисса, фиалки, мирта, пиона, колокольчика, розы без шипов и подсолнечника. Цветок «интриг и сплетен» упомянут в тематически обособленной предпоследней строфе 28-строчного стихотворения: «К льстецам,

Однако эстетические новации Карамзина Достоевский распространяет и на карамзинский текст, соединяя с ним переписывание уже измененных в пушкинскую пору сентиментально-романтических норм литературности. Так, в частности, перекодировка жанровых наименований («история женщины есть всегда роман»), предпринятая Карамзиным в «Рыцаре нашего времени» как «романе» авторских «воспоминаний молодости», становится предметом пародирования для автора «Белых ночей». Под пером Достоевского «роман» преобразуется в типизирующий героя-повествователя сюжетный признак: «история» же прочно сопрягается с прозаичным образом «женщины в премиленькой желтой шляпке и кокетливой черной мантильке». Характерно, что пародийность «Белых ночей» провоцируется эпиграфом (умышленно неточной цитацией стихотворения «Цветок»: «...Иль был он создан для того, / Чтобы побыть хотя мгновенье / В соседстве сердца твоего?..» (II, 102)), где принятый Тургеневым стандарт флористической эмблематики (женщина – цветок) подвергнут радикальной смысловой перелицовке (цветок – «какое-то существо среднего рода», «тип», «мечтатель»).

Наследуя семиоботаническую компетенцию Леона, «из уст матери» запомнившего и знавшего уже «имена <...> всех цветов, которые росли на лугах и в поле» (Карамзин 1964: 760), одиннадцатилетний герой рассказа «из неизвестных мемуаров»^{*} неожиданно для себя самого прибегает к составлению селамы как средству передачи m-me M* пакета с еще не читанным ею любовным письмом^{**}.

прислужникам Двора, / Несу подсолнечник с поклоном; / К временщику иду с пионом, / Который был в цвету вчера». Можно отметить, что тексты «Языка цветов» и «Маленького героя» варьируют некоторые из общих для предромантизма мотивных связей: 1) припоминание «рыцарских времен» и «героического» служения «красавице» (37 и II: 285); 2) противопоставление простых полевых цветов (васильков и др.) цветам богатым, комнатным, «драгоценным» (10 и II: 268, 293); 3) составление букета, указывающего на отношение адресанта к адресату (с. III, IV и II: 293); 4) хранение секретов и тайн влюбленных (с. III и II: 290); 5) соотношение чувствований с календарным временем и меняющимися подробностями ландшафта (46–47 и II: 293, 295).

Отдельные соответствия весьма точны: ср. 17 и 18 строки эпиграфа с фрагментом рассказа: «<...> В тени фиалка притаилась, / Зовет к себе талант безвестный <...>» (с. VI); и «<...> на мое счастье, ароматный фиалковый запах обличал в сочной, густой траве притаившийся цветок <...>» (II: 293).

Трудно предположить, что, работая в крепости над «Детской сказкой», Достоевский мог читать новейшее издание «Языка цветов» (ценз. разр. дано И. Срезневским 26 июня 1849 г.), но ему могли быть известны более ранние выпуски изданной в 1830 г. Д. П. Ознобишиным книжки, являющейся русским переложением выдержавшего к 1823 году три переиздания текста «*Selam oder die Sprache der Blumen*».

^{*} Предисловное обращение к слушательнице и, вместе, «хорошенькому другу» Машеньке, поясняющее генезис текста, называемого рассказчиком «моей «историей»», весьма определенно указывает на владение Достоевским техникой жанрового скольжения: от «романа» к «веселой болтовне» и от «сказки» к «похвальному слову».

^{**} О характере письма свидетельствует падение «вырвавшегося из-под цветов» пакета «прямо в раскрытую книгу». Так бабушка из «истории Настеньки» совершенно уверена, что в приносимых жильцом романах Вальтера Скотта обязательно следует поискать «какой-нибудь любовной записочки» (II: 122). Тайное любовное письмо обнаруживает и Нечка, делающая инструментом библиоромантического опыта еще не прочитанную книжку того же романиста «Сен-Ронанские воды» (II: 239). В «языке цветов» средством сокрытия писем служит гвоздика, обозначающая – в зависимости от колера – верность (белый), ужас (пунцовый), презрение (желтая), чувствование / ощущение (розовая) и отказ от любви (полосатая). Назначение гвоздики особо подчеркивается: «Внутри ее много раз скрывали секретные письма. Таким образом Мария Антуанета, супруга Людовика XVI, будучи в заключении, получила записку» (14).

Весело «пускаясь в поход» через расстилающийся перед ним «дивный пейзаж», мальчик «скоро набирает» свой «простой, бедный» букет, все одиннадцать составляющих которого объединены возможностью перевода на «язык цветов»: «Шиповнику и полевого жасмина взял я еще на месте. Я знал, что недалеко есть нива с созревающей рожью. Туда я сбегал за васильками. Я перемешал их с длинными колосьями ржи, выбрав самые золотые и тучные. Тут же, недалеко, попалось мне целое гнездо незабудок, и букет мой уже начинал наполняться. Далее, в поле, нашлись синие колокольчики и полевая гвоздика, а за водяными, желтыми лилиями сбегал я на самое побережье реки. Наконец, уже возвращаясь на место и зайдя на миг в рощу, чтоб промыслить несколько ярко-зеленых лапчатых листьев клена и обернуть ими букет, я случайно набрел на целое семейство анютиных глазок, вблизи которых, на мое счастье, ароматный фиалковый запах обличал в сочной, густой траве притаившийся цветок, еще весь обсыпанный блестящими каплями росы. Букет был готов. Я перевязал его длинной, тонкой травой, которую свил в бечеву, и вовнутрь осторожно вложил письмо, прикрыв его цветами, – но так, что его очень можно было заметить, если хоть маленьким вниманием подырат мой букет.

Я понес его к т-те М*.

Дорогой показалось мне, что письмо лежит слишком на виду: я побольше прикрыл его. Подойдя еще ближе, я вдвинул его еще плотнее в цветы и, наконец уже почти дойдя до места, вдруг сунул его так глубоко вовнутрь букета, что уже ничего не было приметно снаружи». (II; 293).

Компоненты букета не в равной мере актуализируют соотношенность эмблематических и сюжетно-контекстуальных значений. Флористический «текст в тексте» не подлежит прямой декодировке, но оживляет семантическую память как средство плюрализации смысловой атмосферы рассказа. Читатель может ориентироваться на флористический код в предположениях о читаемости собранного для т-те М* букета не более, чем собравший букет мальчик, с помощью кода физиогномического «прочитывающий» содержание переданного в букете письма: «М-те М* жадно читала письмо, и, по разгоревшимся ее щекам, по сверкавшему, слезящемуся взгляду, по светлому лицу, в котором каждая черточка трепетала от радостного ощущения, я догадался, что счастье было в этом письме и что развеяна как дым вся тоска ее». (II; 294)*.

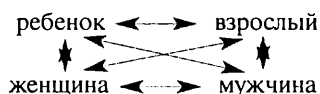
Селам в «Маленьком герое» композиционно функционален. В нем пересекаются смысловые членения и связи всего текста.

Шиповник (простота / подруга искренняя / брак) и жасмин (страсть / сладострастие / чувственность / любовь), еще в экспозиции эпизода сочетающиеся с плющом (дружба / любовь взаимная), создают флористическое обрамление в аллюзирующем живописную традицию изображении т-те М*. Васильки (возвышенность чувств / меланхолия / простота / невинность), «перемешанные»

* Ср. с включенными в «Язык цветов» стихами Д. П. Ознобишина: Взгляни, средь радостных полей / Фиалка голубая / Цветет, манит красой своей, / Сребром росы сверкая. / Так в темноглубых очах / Красавицы-девицы / Слеза сверкает и бежит / На длинные ресницы. (77–78).

с «золотыми и тучными колосьями (богатство), служат эмблематической параллелью к извечной коллизии сердец «чистых» и подобных «куску жира». «Говорящее» имя незабудки, согласно «Языку цветов» «бывающей в полной своей красе в июле месяце» (46), акцентирует приуроченность воссоздаваемых памятью рассказчика событий именно к июлю. Последовательность: колокольчики – гвоздика – желтые лилии (болтли-вость – чувствование – беспокойство) составляет аналогию смене опасений и переживаний, связанных с сердечной тайной m-me M*. Намерение маленького героя обернуть букет листьями клена (осторожность) точно соответствует характеру его трепетно-оберегающей влюбленности в ту, чьей тайной, во избежание «насмешек, злости и ледяного презрения» со стороны «света», он обязан был распорядиться по-рыцарски. Наконец, сочетание фиалки-триколор, называемой в рассказе анютиными глазками, а в «Языке цветов» Иваном-да-Марьей (воспоминание), с фиалкой душистой (стыдливость / скромность / непорочная дева)* косвенно обнаруживает триединую ценность темы чувственного прозрения для лиминального «Я» героя, анамнестического «Я» повествователя и креативного «Я» автора.

И все же букет в рассказе Достоевского остается «естественным» знаком и не подлежит безусловному прочтению. Его квазикоммуникативность не предполагает в ком-либо из персонажей или внетекстовых субъектов включенности в готовую или «подновляемую» эмблематическую конвенцию. Намереваясь «переделать и хорошо переделать» текст «Детской сказки», автор, как известно, хотел «все никуда негодное начало выбросить вон». (XXVIII – I; 304). Пространное «предисловие», изображавшее личное отношение героя-повествователя к едва слушающей его Машеньке («шалунье» и «резвушка», не знающей еще, как она «хороша») явно – и, особенно, во «флористических» подробностях (II; 457) – дублировало основной рассказ и предопределяло зеркальный характер смысловых дихотомий сюжета:



На смену искусственной адресации («милая» слушательница Машенька ↔ карамзинская «милая» читательница, ставшая в «Маленьком герое» m-me M*) пришла естественная, плюралистичная и свободная от обязательности эмблематических ассоциаций (Дева Мария / Мадонна ↔ белая лилия / роза) направленность текста (о переменности флористического кода см.: Цивьян 1983: 145, 151; Лихачев 1987: 210–213; Козлова 1988: 106, 108, 114–115).

* «Язык цветов» амбивалентно толкует эмблематическое значение фиалки: «Ию, нимфа из свиты Дианы, была любима Аполлоном, но навлекла на себя его гнев; и Аполлон превратил ее в фиалку – цветок, скрывающийся от света. Фиалка сделалась символом непорочной девы, убегающей нескромных взоров. <...> Есть еще другой миф о фиалке. Вулкан, бог огня, при всем старании, не мог приобрести любовь Венеры. Он убрал свою голову цветами фиалки, и украсил ими спальню и постель богини. Приятный запах фиалок возбудил чувство любви в сердце Венеры: она умильно улыбнулась Вулкану, распростерла к нему свои прелестные руки, и прикоснувшись небесными устами к его устам, упоила восхитительными поцелуями» (76–77).

«Выброшенное воп», как это обычно бывало у Достоевского, по-видимому, не пропало втуне. Автопародийные отголоски «Детской сказки» можно обнаружить, например, в «десятиминутном» жениховском рассказе Свидригайлова. Ср. фрагменты текстов:

«Преступление и наказание»

О девочке – невесте: «неразвернувшийся бутончик, краснеет, вспыхивает, как заря», «эти детские еще глазки», «светленькие волоски, в маленькие локончики барашком взбитые, губки пухленькие, аленькие, пожки – прелесть!..», «у ней личико вроде Рафаэлевой Мадонны», «посадил я ее вчера на колени, да, должно быть, уж очень бесцеремонно, – вся вспыхнула и слезинки брызнули, да выдать-то не хочет, сама вся горит». И здесь же: «это состояние <...> жениховое, <...> может быть, лучше и мужнего» (VI; 369).

«Детская сказка»

О Машеньке: «как мне <...> с тебя глаз не спускать, с тебя да с твоей маленькой ножки, которая <...> все время дразнила меня», «и как смиренно <...> сидела ты <...>, склонив головку на правую руку, перебирая и путая в светло-русых локонах свои точеные пальчики», «ты так была хороша», «не сводил глаз с твоих горячих губок» (II; 456–457). Ср. также сюжетную функцию блондинки, предлагающей «стыдливому мальчику» сесть к ней на колени (II; 269–271).

Возможно, и финальный для Свидригайлова сон, в котором ему «всё стали представляться цветы», является результатом рекомбинаторного преобразования флористической эмблематики, ранее эксплицированной в тексте «Детской сказки»: «Ему вообразился прелестный пейзаж; светлый, теплый, почти жаркий день, праздничный день, Троицын день*. Богатый, роскошный деревенский коттедж, в английском вкусе, весь обросший душистыми клумбами цветов <...>; крыльцо, увитое выющимися растениями, заставленное грядами роз; <...> лестница, <...> обставленная редкими цветами в китайских банках. Он особенно заметил <...> букеты белых и нежных нарцисзов, склоняющихся на своих ярко-зеленых, тучных и длинных стеблях с сильным ароматным запахом. <...> он поднялся по лестнице и вошел в большую, высокую залу, и опять и тут везде, у окон, около растворенных дверей на террасу, на самой террасе, везде были цветы. Полы были усыпаны свежеею накошенною душистою травой, <...> свежий, легкий, прохладный воздух проникал в комнату, птички чирикали под окнами, а посреди залы <...> стоял гроб.<...>

* Троицын день – «народное празднество завивания венков»; «троицкий венок считался неизменным вестником брачного обета», «в селениях Московской губернии старушки выхаживали со своими цветными пучками к реке, бросали их в воду и <...> гадали о будущем для себя и родных» (цит. по: Сказания русского народа 1885: 200–201).

И. А. Битюгова предполагает, что 1 октября 1849 г. М. М. Достоевский переслал находящемуся в крепости брату второй том «Сказаний русского народа», который он мог читать еще до завершения работы над текстом «Детской сказки» (XXVIII – I; 160–161, 449–450)

Гирлянды цветов обвивали его со всех сторон. Вся в цветах лежала в нем девочка, в белом тюлевом платье, со сложными <...>, точно выточенными из мрамора, руками. Но распущенные волосы ее, волосы светлой блондинки, были мокры; венчик из роз обвивал ее голову» (VI; 391).

ЛИТЕРАТУРА

- Достоевский Ф. М.
1972–1990 *Полное собрание сочинений в 30 тт.* – Л.
- Жияякова Э. М.
1989 *Традиции сентиментализма в творчестве раннего Достоевского (1844–1849).* – Томск.
- Измайлов В.
1990 'Прекрасная Татьяна, живущая у подошвы Воробьевых гор'. *Ландшафт моих воображений: Страницы прозы русского сентиментализма.* – М.
- Карамзин Н. М.
1964 *Избранные сочинения: в 2 тт.* – Т. I. – М.; Л.
- Козлова С. И.
1988 'Венецианский ренессансный сад'. *Искусство Венеции и Венеция в искусстве: Материалы научной конференции «Випперовские чтения – 1986».* Вып. XIX. – М.
- Лихачев Д. С.
1987 'Жак Делиль – учитель садоводства'. *Жак Делиль. Сады.* – Л.
- Митюрёв С. Н.
1988 *Проблема подростка в творчестве Ф. М. Достоевского 1870-х годов.* (АКП). – Тарту.
- Сказания русского народа.*
1885 Собр. И. П. Сахаровым. – Т. II. – СПб.
- Цивьян Т. В.
1983 'К мифологеме сада'. *Текст: семантика и структура.* – М.
- Язык цветов, или описание эмблематических значений, символов и мифологического происхождения цветов и растений.*
1849 С прибавлением стихотворений, написанных на цветы русскими поэтами. С картинками. – СПб.
- Raffael.
1919 *Des Meisters Gemälde in 275 Abbildungen.* – Stuttgart und Berlin.

ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ В РОМАНЕ Г. СЕНКЕВИЧА «QUO VADIS»

Андрис Казюкевич

Среди всех исторических романов Г. Сенкевича «Quo vadis» занимает особое место. Во-первых, это единственный исторический роман писателя, где в центре находится непольский мир (в центре романа – пространство и время Рима). Во-вторых, обращает на себя внимание тот факт, что Г. Сенкевич избирает в качестве объекта изображения переходную эпоху. Центральный конфликт романа – между христианством и язычеством, таким образом, может быть обозначен не только как конфликт религиозных моделей, но и как противостояние культурных систем.

Как известно, переходная эпоха представляет собой ничто иное как этап смены знаковых систем*. В художественном тексте выстраивание знаковых рядов нередко имеет субъективный характер, ибо, помимо объективных факторов, исключительную важность приобретает в данном случае личность автора. Таким образом, выявив принцип взаимоотношений между разными культурными знаками в том или ином художественном тексте, мы можем выявить модель построения мира того или иного автора.

Применительно к роману «Quo vadis» первостепенно важным оказывается исследование пространственно-временных структур. Противостояние двух религиозно-культурных моделей наиболее полно демонстрирует пространственно-временная система текста. Нельзя не согласиться с мнением Ф. П. Федорова, который указывает, что «изменения в системе пространственно-временных представлений свидетельствуют о сдвигах в мироощущении, мировоззрении личности, эпохи, о сдвигах, происходящих в культуре» (Федоров 1988: 15).

Центром пространственной модели романа является топос Рима. Рим в данном случае может восприниматься как некий общекультурный символ: с одной стороны, данный топос оказывается связанным с язычеством, с другой – с христианством. Тем не менее топос Рима Г. Сенкевича оказывается целостным, он может являться знаком либо языческого, либо христианского начала, но не может объединять в себе одновременно оба начала. Преобразование языческого Рима в христианский происходит практически в результате одного события**. Рим, становясь христианским топосом, обретает

* Проблема пограничных эпох, смены культурных систем посвящен целый ряд исследований. См., например: Лотман 1995: 2–24.

** Возможно, справедливее было бы говорить о двух событиях. Первое – бой на арене римского амфитеатра Урса и тура, человека и зверя, завершающийся победой человека и обозначающий будущую победу христианства, утверждающий его новый статус в мире через изменение статуса главных персонажей – Лигии и Вилиция. Второе – собственно смерть Петра, после которой Рим реально обретает статус христианского пространства.

пространственную вертикаль, связывающую с высшим миром. Вообще у Г. Сенкевича топосы часто могут образовывать антиномические пары по признаку обладания или необладания пространственной вертикалью. Такую пару образуют, к примеру, топос Рима и топос Сицилии. Оппозиция «Рим – Сицилия» представляет собой вариант развертывания традиционной культурной оппозиции «цивилизация – природа». Сицилия существует в сознании персонажей-христиан как пространство, где нет Нерона; законы, которым подчиняется римский топос, здесь не действуют. Сицилия представляется в романе чем-то вроде земного рая: «Там дивный берег, и климат там еще мягче, а ночи еще яснее и благоуханнее, чем в Риме. Там жизнь и счастье – это почти одно и то же <...> Там можно забыть обо всех заботах. В лесах, среди оливковых зарослей мы с тобой будем гулять и отдыхать в их тени <...>, мы будем друг друга любить, утешать, вместе гулять на море, вместе на небе, вместе чтить сладостного бога, спокойно творить добро вокруг нас и поступать справедливо» (Сенкевич 1991: 325)*. Кроме того, пространство Сицилии в «Quo vadis» сопрягается с пространством классической Греции. Во время игр в амфитеатре среди прочих казней представлена казнь Эвриция и Кварта, выступающих в роли Дедала и Икара. Описание данной казни Г. Сенкевич сопровождает следующим замечанием: «Хотя по другим версиям мифа, Дедалу удалось с Крита долететь до Сицилии, в римских амфитеатрах его представляли гибнущим той же смертью, что и Икар» (483). Таким образом, Г. Сенкевич подчеркивает, что Сицилия еще со времен древней Греции представляет собой некое идеальное пространство, куда человек пытается бежать от цивилизации. Сицилия, как пространство природное, пространство вертикали, противопоставляется языческому Риму как пространству цивилизации, ориентированному исключительно на горизонталь. Обращает на себя внимание связь природного пространства с Богом: Бог в «Quo vadis» выражает себя через природу. Так, во время казней в амфитеатре «три дождливых дня подряд, явление летом для Рима необычное, да еще град, выпадавший вопреки естественному порядку не только днем и по вечерам, но даже среди ночи» (482) заставляют прервать зрелище.

Топос Рима у Г. Сенкевича разделяется на ряд локальных пространств (локусов). У Г. Сенкевича структура локуса совпадает, в целом, со структурой топоса. Все локусы в «Quo vadis» располагаются на оси язычество – христианство. Причем локусы языческие маркируются автором либо негативно, либо, реже, нейтрально. Наиболее характерным языческим локусом оказывается локус императорского дворца. Описание дворца Нерона в романе поражает своим великолепием, но тем не менее дворец включается автором в контекст смерти: «Все эти стены слышали стоны умирающих, а люди, что спешат теперь на пир в тогах, в ярких туниках, украшенные цветами, они, быть может, завтрашние смертники» (62). Христианский локус, напротив, у Г. Сенкевича приобретает функцию идеального пространства. Идеология христианства проявляется в локусах кладбища, тюрьмы и ряде им подобных

* В дальнейшем страницы указываются непосредственно в тексте статьи.

локусов. Для всех христианских локусов романа «Quo vadis» характерен аскетизм. Внешняя красота в христианском локусе уступает место внутренней. Пространство тюрьмы или кладбища – темное, страшное для язычника, становится идеальным пространством для христианина. В отличие от пространства дворца, данное пространство обладает вертикалью: в тюремной яме, среди лишений и страданий, Лигия и Виниций «чувствовали себя уже как на небесах: она брала его за руку и как душа, обретшая спасение и святость, вела к вечному источнику жизни» (225).

Итак, все пространство романа Г. Сенкевича разделяется на христианское и языческое. Каждый из данных топосов имеет собственный цветовой и световой фон. Ярко выраженной оппозиции свет – тьма, черное – белое в романе нет. Тем не менее, христианское начало непосредственно оказывается связанным со светом. Свет у христиан – знак вертикали, некое божественное сияние, которое исходит от человека. Божественный свет для Сенкевича – знак движения по вертикали, знак приближения к раю. Показательно, что, умирая, христиане видят этот райский свет: «Наконец, взор его остановился где-то на верхних рядах, грудь заколебалась живее, и тут произошло нечто, поразившее зрителей. Лицо его осветила улыбка, вокруг головы словно бы воссиял свет, глаза перед смертью обратились к нему, и две крупные слезы покатались по щекам» (смерть Хилопа – А. К.; 517). В отличие от христианского пространства языческое практически не маркируется световыми характеристиками. Через световые характеристики дается, к примеру, образ Нерона в сцене сжигания христиан в саду: «На лице и в прищуренных глазах светилась усмешка, он сиял над людьми как солнце или как некое божество, хотя страшное, но великолепное и могущественное» (506). Тем не менее, солнце в данном случае является посетителем не столько семантики света, сколько семантики язычества, это и определяет включение образа Нерона в контекст солнца; два языческих знака, таким образом, сливаются воедино.

Как уже было сказано, в «Quo vadis» имеет место градация топосов, разделение пространства на языческое и христианское. Следствием этого является построение каждым из данных топосов определенной знаковой цепи. Первостепенное значение в данной знаковой цепи приобретают цветовые характеристики. В романе Г. Сенкевича приоритетны три цветовых маркера: красный, желтый и белый. Языческий топос маркируется контрастными, яркими цветовыми знаками – желтым, красным, ибо его доминантными характеристиками оказываются овеществленность, ориентация на абсолютную материальность, на пространственную горизонталь. Смыкание основных цветовых знаков языческого происходит в сцене пожара Рима. Пожар Рима – кульминационный момент романа Г. Сенкевича, именно с пожара начинается трансформация римского топоса из языческого в христианский. Кроме того, сцена пожара Рима – единственная в романе, где красный цвет соотносится с Богом. Красный понимается здесь как знак жертвы, знак искупления, знак Божьего гнева: «Закат солнца в тот день был страшен. Огромный диск его наполовину уже скрылся за Яникулом, но весь небосвод объяло багровое зарево, тем больше напоминало оно зарево пожара, разгораясь и расширяясь,

охватило оно, наконец, все семь холмов, и казалось, стало растекаться с них по окрестностям.

– Весь город как в огне, – повторила Лигия.

А Петр, прикрыв глаза рукой, молвил:

– Гнев Божий на нем (313).

Кровавый закат мыслится Петром как демонстрация Божьего гнева. Тем не менее, понимание сверхъестественной сущности природных явлений доступно в романе лишь христианам, причем далеко не всем. К примеру, встреча Петра с Христом в финале романа представляется как галлюцинация Петра; все пространственные атрибуты данной встречи – факт исключительно сознания Петра, присутствующий рядом с ним мальчик Назарий ничего не видит.

Обращает на себя внимание, что как только утверждается победа христианства над язычеством, из пространства исчезают цветковые маркеры языческого мира (багровый, желтый, кровавый). В описании смерти Петра присутствуют другие цветковые маркеры – зеленоватый, шафранный, серебристый. Таким образом, применительно к роману «*Quo vadis*» можно говорить о наполняемости пространства определенными цветовыми символами в зависимости от его идеологической соотнесенности. Христианский топос Г. Сенкевича, в отличие от языческого, представляет собой модель некоего внутреннего пространства, в котором снимается вещественность, и, как следствие, снимается цветность. Доминантой христианского топоса Г. Сенкевича становятся белый (который может быть интерпретирован как знак божественной избранности, маркер перехода в сверхреальный мир, маркер рая, наконец, – знаком связи с иной реальностью оказывается бледность) и черный (знак ориентированности на внутренний мир, знак особого пространства, знак аскезы, черный – доминантный маркер кладбища, тюрьмы, которые обозначаются Г. Сенкевичем как христианские топосы).

Достаточно важное место в структуре романа Г. Сенкевича отводится хронотопу дороги. Дорога существует одновременно во времени и в пространстве. Пространство дороги предполагает обязательное наличие двух точек, координат. Данные точки в языческом и христианском мире лежат в разных плоскостях. В языческом мире пространство дороги находится в горизонтальной плоскости. Для персонажей-язычников, поэтому, дорога всегда помимо протяженности в пространстве обладает протяженностью во времени: когда Вилиций, еще будучи язычником, впервые отправляется на проповедь в Остриан, Сенкевич отмечает, что «дорога показалась ему долгой. Окрестности Рима он знал хорошо, но теперь в ночной мгле, шел как по неузнаваемым местам» (174). Пространство дороги у христиан – другого рода; точка, обозначающая один конец дороги, лежит в плоскости земного мира, вторая же точка находится в сфере высшего мира. Когда христианин умирает, он всегда обращен к небу и видит «длинную звездную дорогу, восходящую к небесам» (533).

Для концепции времени данного романа чрезвычайно важными представляются античная и христианская концепция времени. Время включается Г. Сенкевичем в рамки традиционной оппозиции «время – вечность». Античный

мир в «Quo vadis» – односферичен. Отсутствие в нем пространственной вертикали приводит к тому, что античный мир мыслится как преходящий, временный, конечный, это сфера настоящего. Персонаж-язычник находится вне прошлого и будущего, он отрицает всю предыдущую и последующую историю, отрицает саму возможность развития. В сознании персонажей-христиан – время также обозначается как линейное, историческое; время поэтому наделяется, в целом, негативной семантикой, ибо, противопоставляясь вечности, оказывается связано с реальностью, становится одним из знаков реального. Тем не менее, и на уровне времени в «Quo vadis» оказывается возможным выделение неких нормативных и ненормативных периодов. В качестве нормативного, эталонного времени Г. Сенкевич обозначает эпоху Христа. По Сенкевичу, именно с Христа начинается мировая история и, таким образом, вся история, несмотря на свою горизонтальную развертываемость, ставится под знак христианского, получает в лице Христа некий духовный символ. Поэтому христианам Сенкевича оказывается одновременно ориентированным в прошлое (в прошлом – историческая миссия Христа) и в будущее (в будущем – возможное слияние с Христом). Настоящее же мыслится в романе как ступень перехода на иной уровень, на уровень вечности, настоящее становится метафорой пути, в конце которого оказывается смерть. Необходимо отметить, что в «Quo vadis» имеет место некоторая коррекция традиционной семантики смерти. У Г. Сенкевича смерть образует оппозицию с жизнью, хотя семантическая наполненность элементов оппозиции оказывается прямо противоположной традиционной: жизнь ставится под знак негативного, тварного начала, смерть означает начало новой жизни, движение по вертикали, слияние с Богом. Тем не менее, и в структуре реального, временного мира Г. Сенкевича присутствует категория, связывающая данный мир с высшей сферой. Это категория памяти. Показательно, что языческий мир из контекста памяти исключается: «В нынешние дни счастливейшие из людей те, о ком забыли» (539), – произносит в романе Петроний. Для христиан же память является одним из звеньев, связывающих их топос с вечностью. Апостол Петр, один из героев романа, оказывается носителем памяти о Христе, постоянно возвращается к Его истории. История Христа, входя в сознание каждого христианина, становится частью коллективной памяти, и таким образом Христос включается в сферу мирового сознания, сферу архетипов. В результате даже земная, реальная жизнь христиан становится у Г. Сенкевича архетипическим преломлением жизни Христа, страдание становится одной из доминантных категорий христианского мира Г. Сенкевича, ибо именно страдание вводит человека в контекст Христа, объединяет с высшей сферой. Строя свою концепцию времени, автор активно использует прием сближения эпох*. Время Христа и время Нерона проецируется Сенкевичем на современное ему время, в свою очередь история Христа накладывается на историю первых

* Сущность данного приема заключается в том, что, подчеркивая сходные черты, автор по аналогии с современностью представляет прошлое и наоборот. Подробнее об этом см.: Горский 1966: 107–108.

христиан. Данное сближение отслеживается как на уровне персонажей, так и на уровне пространства. На уровне персонажей с Христом сближается Петр. Петр определяется Сенкевичем как исполнитель функции Христа в другом времени и в другом пространстве; смерть Петра искупает грехи Рима: Рим из антихристианского топоса становится христианским. Пространство Голгофы и пространство Ватиканского холма становятся пространством материального воплощения вертикали: «И вот ушел в прошлое Нерон, как проходят ветер, гроза, пожар, война или мор, а базилика Петра на Ватиканском холме дальше царит над Римом и миром» (579). Именно Ватиканский холм становится, таким образом, тем пространством, где каждому открывается дорога в вечность.

Тем не менее роман не заканчивается полным торжеством христианства. Г. Сенкевич, безусловно, обозначает победу ранних христиан над язычниками. Но на протяжении всего романа автор задается вопросом: насколько и современный ему мир – христианский. Многие характеристики Римской империи, данные в тексте, автор относит к современной ему действительности. Современный мир, по Сенкевичу, мир материальный. В результате мир теряет пространственную вертикаль, восстановление которой возможно только через возвращение к христианским ценностям. И поэтому вопрос: «Quo vadis, Domine?», который Петр задает идущему на второе распятие Христу, имеет и второго адресата – весь современный мир. Показательно, что во втором случае, данный вопрос так и остается без ответа.

ЛИТЕРАТУРА

- Горский И. К.
1966 *Исторический роман Сенкевича*. М.
- Лотман Ю. М.
1995 'Роль искусства в динамике культуры'. «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*. IV. – Тарту.
- Сенкевич Г.
1991 *Куда идешь*. – М.
- Федоров Ф. П.
1988 *Романтический художественный мир: пространство и время*. – Рига.

ИГРА И ИГРОКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НАЧАЛА XX В.: ЗАМЕТКИ К ТЕМЕ

И. З. Белобровцева, С. К. Кулюс

Мы находимся в мире жестокой игры.

И. Новоженев

С древних времен привычной сущностью игры считалась радость и получаемое в ее ходе удовольствие и наслаждение (Хейзинга 1992). Психологи рассматривали игру и как дитя труда (Вундт), и как прелюдию к деятельности (Рибо). В способности «играть» усматривали «один из основных признаков жизни» (Лотман 1996: 729). Эти функции игры составляют традиционный пласт рассмотрения этого явления в русской литературе и культуре, однако в реальности все значительно сложнее.

В так называемый период застоя появилось несколько произведений, обозначивших возможность иного игрового поля, которому, по меткому замечанию исследователя, были свойственны «колебания между Игрой и Преступлением» (Золотоносов 1991: 288). Назовем два из них, чтобы обозначить одновременно их фокусную закреплённость в своем времени и принципиальную неразличимость для них кодирующих принципов того или иного хронологического периода.

Любопытно, однако, что своим происхождением понятие «жестокая игра», которое ранее могло бы восприниматься как оксюморон, обязано рубежу XIX–XX веков. Именно тогда в целом ряде произведений русской литературы гедонистические оценки при описании игры исчезают, и слову «игра» начинают аккомпанировать не свойственные ему до той поры эпитеты: «жуткая», «кровавая», «страшная», «странная». Игра как модель социального мира и универсума (см.: Лотман 1992: 391), отражая совершающиеся в мире метаморфозы, свидетельствует, что изменившийся мир начал играть в другие игры, а сама игровая ситуация стала легко приложимой к таким «безрадостным» явлениям человеческого бытия, как война, похороны, убийство.

Для самоощущения эпохи, о которой идет речь, характерно и возвращение к имеющей древний генезис идее мира как игры рока и фатальных сил, оживленной в русском общественном и художественном сознании в значительной мере благодаря учению Шопенгауэра о слепой иррациональной воле, безраздельно господствующей в мире. Увлечением этой идеей отмечено творчество целого ряда писателей, в той или иной модификации использовавших ее в своей художественной практике (наиболее разительным примером является творчество Л. Андреева и описание во многих его произведениях ситуации утраты роли самостоятельного «игрока», само-

ощущение героев как «игрушки» неведомых сил; ср. присутствие в момент детской игры в романе «Мелкий бес» Сологуба некоего, не имеющего определенных очертаний демонического существа: «...какое-то безликое и незримое чудовище, угнездясь за их плечами, заглядывало порою глазами, полными угроз, на их внезапно тупеющие лица». (Сологуб 1988: 83).

Не удивительно, что игра, в смысловое наполнение которой входят удовольствие, радость, наслаждение, парадоксальным образом превращается в творчестве писателей этой эпохи в игру с инфернальным противником или иным необычным партнером, каковым может оказаться, как в стихотворении В. Маяковского «Мысли в призыв», сама смерть: «Войне ли думать: / «Некрасиво в шраме»? / Ей ли жалеть / городов гиль? / Как *хороший игрок*, / *раскидала шарами* / *смерть черена* / *в лузы могил*» (Маяковский 1955: 70; здесь и далее выделено нами – И. Б., С. К.).

И если партнером в игре может оказаться смерть, то ставкой в ней с не меньшей вероятностью может оказаться жизнь. Так, романтическая повесть А. Чаянова 1920-х гг. «Венедиктов, или достопамятные события жизни моей» описывает ситуацию отмены правил в забаве, их предусматривающей, когда на кону оказываются человеческие жизни. Один из героев повести, Венедиктов, играя в «пик-медриль» с лондонскими дьяволами, выигрывает в процессе игры человеческие души, другой, Булгаков, отыгрывает в пикет собственную душу (Чаянов 1990: 22–26).

Жизнь, осознаваемая как игра рока, может быть внешне атрибутирована как «детская» игра, разыгранная взрослыми, либо принимает форму мифа о жизни, как «игре огня и рока» (А. Блок) или трагического мифа о невозможности выйти за пределы правил «железного предначертания». Таков миф о жизни как о качании на «чертовых качелях» Ф. Сологуба., «русского Шопенгауэра» (стихотворение «Чертовы качели», 1907). К этому же ряду можно отнести также брюсовскую «Красную шапочку» (1898) или «Великолепные нелепости» (1915) Маяковского.

Игры, в которые играют дети, тоже не веселая и беспечная возня, а отражение и продолжение мира взрослых. Они обретают устойчивое определение «страшная», которое начинает обозначать и саму детскую игру. Так, в рассказе А. Грина «Игрушка», построенном как монолог взрослого человека, герой-рассказчик наблюдает «отвратительную сцену» – мальчики-подростки собираются повесить слепого котенка. Описание атрибутов и деталей их действий не оставляет сомнений в том, что перед нами именно игра: маленькая самодельная виселица, торжественные «судебные» интонации – «Ведите преступника!», оправдание в ответ на расспросы рассказчика – «Мы хотели поиграть...». При этом границы игры и реальности размыты, и страшной оказывается романтическая интонация, с какой мальчики демонстрируют свою осведомленность в палаческом искусстве: «Как? А вот как, – снова заговорил Синицын, и его бледное лицо *мечтательно вспыхнуло*, – а вот как: Ставят его под виселицу... А стоит он на стуле... Потом палач петлю наденет и...» (Грин 1965: 189). Герой обращает детей в бегство, но не может

считать себя «победителем»: «они остались при своем ясном и логическом убеждении, отразившемся в их имитационной игре: – Если можно людей, то кошек – тем более» (Грин 1965: 190).

Игры детей, описываемые в литературе, могут быть не только «страшными», но и «странными». «Странной», удвояющей от жизни игрой целые дни занят двенадцатилетний герой рассказа Ф. Сологуба «Свет и тень» (1894): ребенок играет «в тени», и созданный его фантазией бесплотный мир теней, неясных обликов и силуэтов оказывается для него истинной и завораживающей реальностью, тогда как мир реальный обретает черты мира иллюзорного, мира «теней» (Клейман 1973: 117, 122–128). Странная игра сологубовского мальчика и включившейся в эту забаву матери является, в сущности, авторской дескрипцией идеи творчества как «творимой легенды», а для *homo ludens* – средством не просто дистанцирования от реальной жизни с ее скукой или хаосом, а подменой жизни игрой.

Одной из остро дискутируемых литературой в начале XX столетия тем становится тема личности, ее сущности, прав, соотношения «духа и плоти», «границ» свободы ее физиологических проявлений. Личность как синтез «духовного» и «плотского» начал и возможная арена борьбы между формирующей личность культурой и ее «животной природой», ее «физиологичностью», патиск, которому подвергается хрупкая оболочка культуры, сдерживающая темные инстинкты, какие бушуют на дне самого с виду благополучного человека, стали предметом рефлексии художественной литературы. В этой связи можно напомнить хотя бы известную скандальную историю опубликования Л. Андреевым его «Бездны» (1902) и полемику, возникшую вокруг произведения, беспрецедентно остро в эпоху «реабилитации плоти» поставившего вопрос о затаившемся в человеке агрессивном неуправляемом «звере».

Ничем не сдерживаемая агрессивность, экспансия подсознательной сферы в повседневную жизнь отразилась в литературе и в форме вытеснения неприглядных сторон поведения в игровую ситуацию, в лишении отталкивающих сторон действительности статуса «реальности». В литературе эти проявления приписаны в равной мере и взрослым, и детям. Так, в романе А. Ремизова «Пруд», заслуживающем отдельного разговора в связи с темой игры, один эпизод вполне подтверждает сказанное. Это эпизод расправы над пойманной в мышеловку крысой, обставленный как игра. «Мышеловку ставят на табуретку и потихоньку льют кипяток на крысу. Крыса визжит и мечется, а кипяток все льют и льют на нее. С хвоста крысы слезает шкурка, и хвост становится розовым и нежным, хвост дрыгает. Дается отдых. Передохнула крыса, берут лучинки и тыкают крысу лучинками, то лучинками, то поганым пожом. Снова появляется кипяток, снова льют кипяток, поровня на глаза ей. Крыса судорожно умывается лапкой и кричит, кричит, как человек» (Ремизов 1988: 47–48). Жуткая физиологичность описания усугубляется бесстрастной интонацией автора и перечислением последующих занятий игроков: сразу после казни крысы они ужинают, рассматривают лубочные картинки, подрисовывают

к ним хвостики и рожки и после долгих уговоров отправляются спать. Агрессивность, вообще присущая героям романа, в данном случае вытесняется в ситуацию садистической игры, в которой принимают участие и взрослые. «Объект» игры-истязания реален, а ее участники отнюдь не «надевают маску» жестоких палачей, не играют в другое существо, не «притворяются» злыми и жестокими, а являются таковыми на деле. И все действия этой страшной «игры» оправданы «здравым смыслом» – вредом, который наносят крысы, а, следовательно, и «пользой» от их истребления (истинная же игра бескорыстна, она «не ищет пользы» – Хейзинга 1992: 24).

Вследствие утрачиваемой веры мир вообще начинает осознаваться как нечто, не имеющее прочной шкалы нравственных ценностей, сиюминутное, растворяющееся в сегодняшнем дне и не зависимое от тех или иных человеческих поступков. Осознание безнаказанности приводит к тому, что безнравственность оказывается едва ли не нормой поведения. Знаменитая повесть А. И. Куприна «Поединок», традиционно воспринимаемая в контексте социально-политической ситуации 1905 года и оцениваемая критикой как едва ли не физиологический очерк, может послужить превосходной иллюстрацией нашей мысли. Теме игры, которая проявляется в сложной организации текста в разных, в том числе и традиционной, формах, уделено в повести важное место. Знаменательными при этом являются варианты ролевого поведения в мечтах главного героя повести. Инфантильный Ромашов компенсирует в своих фантазиях неудачи по службе, поочередно и одинаково упоенно воображая себя то «ученым офицером генерального штаба» и блестящим выпускником военной академии, то командиром роты на маневрах и тем же командиром, умиротворяющим «возмущение рабочих на большом сталеплавильном заводе», а то и русским военным шпионом в Германии и т. п. Нравственная ориентация в его игре, в примерке к себе различных ролей полностью утрачена, этическая сторона поступков в ролевом поведении снята, что ведет, как показывает Куприн, к разрушительному воздействию на личность: «...в душе была такая пустота, точно там никогда не рождалось ни мыслей, ни воспоминаний, ни чувств; не ощущалось даже ни раздражения, ни скуки, а просто лежало что-то большое, темное и равнодушное» (Куприн 1970, 4: 24).

Признавая меньшую выраженность игрового феномена в русской культуре по сравнению с западной, нельзя, однако не согласиться с мнением о том, что «...играли в России, не понимая, что играют» (Носов 1991: 27). Именно эпоха рубежа веков породила феномен «демонических игр» как некоей нормы поведения, которая охватила, в частности, значительное число участников литературного процесса. Мы оставляем в стороне как бытовые проявления подобных игр – известное «жизнотворчество» В. Брюсова, взявшего на себя роль «черного мага», игру К. Бальмонта в «художника-дьявола» или «стихийного гения» и т. д., так и конкретные трагически сложившиеся судьбы участников захватывающих демонических игр. Нас интересует отражение этих игр в рассматриваемом ключе в целом пласте литературных произведений, где игра, вопреки приписываемым ей издавна функциям, становится причиной

тревоги, необъяснимого беспокойства, взаимной неприязни. Так, в стихотворении Блока «Есть игра: осторожно войти...» (знаменательна принадлежность его к циклу «Пляски смерти», 1913) игрой названа охота на человека. Речь вновь идет о вторжении «неизвестных, играющих сил» в каждодневную жизнь. Возможные причины отношения к человеку как к добыче приводятся поэтом, чтобы тут же быть отвергнутыми:

Не корысть, не влюбленность, не месть;
Так – игра, как игра у детей.

Однако именно вследствие этой игры, не имеющей цели и смысла, но опасной и для самого играющего:

И, как дети, играя с огнем,
Обжигаем себя и других,

личность утрачивает самодостаточность, цельность, идентифицирующие ее черты:

Собою ты к людям придешь,
А уйдешь от людей – не собою
(Блок 1960,3: 43).

Тема игры как охоты на человека найдет свое продолжение в после-революционной литературе, однако с некоторой, продиктованной эпохой, коррекцией: так, в «Елизавете Бам» Даниила Хармса перед тем, как увести жертву, преследователи играют с ней в некую словесную игру, наподобие детской игры в испорченный телефон или игры в «кошки-мышки» (Хармс 1991: 27–28, 175–205). Примеры можно умножить.

Можно, по всей вероятности, говорить о том, что само понятие игры в обсуждаемую эпоху переживает трансформацию: утрачивается обязательная двойственность игрового поведения, игра начинает осознаваться как двойник жизни, то становясь для героев ее желанной заменой, попыткой укрыться или дистанцироваться от реальности, то, напротив, полностью сливается с жизнью, обесцвечиваясь, утрачивая свои функции. Тотальное разрушение игры как таковой и присущих ей свойств проявляется как в нарушении границ жизни и игры, в утрате бескорыстного наслаждения от игры, так и в том, что неинтересной становится «простая игра»: получение удовольствия связывается с высвобождением агрессии и жестокости, острота ощущений – с удовлетворением вредных побуждений. Подобные процессы, фиксируемые литературой, лежат, вероятно, в русле намечающейся в искусстве начала XX века «дегуманизации» знания, с которой вплотную столкнулся двадцатый век (см.: Ортега-и-Гассет 1991).

ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Л. Н.
1990 *Собрание сочинений в шести томах*. Т. 1. – М.
Блок А.
1960 *Собрание сочинений в восьми томах*. Т. 3. – М.

- Грин А.
1965 *Собрание сочинений в шести томах. Т. 1.* – М.
- Золотоносов М.
1991 'ЯИЦАТУПЕР как феномен советской культуры'. *Взгляд: Критика. Полемика. Публикации.* – М.
- Клейман Л.
1983 *Ранняя проза Сологуба.* – СПб.
- Куприн А.
1970 *Собрание сочинений в девяти томах.* – Т. 5. – М.
- Лотман Ю. М.
1992 '»Пиковая дама» и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века'. *Ю. М. Лотман. Избранные статьи в трех томах.* –Т. II. – Таллинн.
- Лотман Ю. М.
1996 '»Дрозды» Б. Пастернака'. *Ю. М. Лотман. О поэтах и поэзии.* – СПб.
- Маяковский В.
1955 *Собрание сочинений в 13 томах. Т. I.* – М.
- Носов С. Н.
1991 'Игра как псевдожизнь'. (О неприятии игры в русской литературе и культуре) *Literatura a zabawa. O kulture literackiej Rosji XVIII–XX wieku. Tezy międzynarodowej konferencji naukowej.* Łódź.
- Ортега-и-Гассет Х.
1991 'Дегуманизация искусств'. *Самосознание европейской культуры XX века.* – М.
- Ремизов А.
1988 *Неуемный бубен.* – Кишинев.
- Сологуб Ф.
1914 *Собрание сочинений в 20 томах. Т. XVIII.* – СПб.
- Сологуб Ф.
1988 *Мелкий бес.* – Ставрополь.
- Хармс Д.
1991 'Горло бредит бритвою. Случаи, рассказы, дневниковые записи'. *Глагол.* – N 4.
- Хейзинга Й.
1992 *Homo Ludens. В тени завтрашнего дня.* – М.
- Чаянов А.
1990 'Венедиктов, или достопамятные события моей жизни'. – N 8.
- Смена.

АНТИЧНАЯ ДРАМА В ИСТОРИИ И ЭСТЕТИКЕ ТВОРЧЕСТВА А. М. РЕМИЗОВА

А. М. Грачева

Имя Алексея Ремизова по праву называют одним из первых при перечислении имен реформаторов русской прозы начала XX в. В настоящее время появилось значительное количество исследований, посвященных анализу поваторской поэтики его прозаических произведений*. Значительно менее изучена его роль в реформе русского театра, в создании новой драмы**. Примечательно, что литературоведы, даже когда они рассматривают отдельные драматические произведения Ремизова, как правило, не связывают их с практикой тогдашнего театра и, в частности, с непосредственным участием в ней самого писателя. В то время как анализ этой связи и изучение влияния театральных идей Ремизова не только на его драматические опыты, но и на его прозу, являются принципиальными для адекватного научного понимания эстетической природы писательского творчества.

Ограниченные рамки статьи позволяют лишь пунктирно наметить некоторые важные вехи участия Ремизова, как теоретика и как практика, в живом театральном процессе начала века***. Однако это необходимо, чтобы понять истоки синтетической природы его поздней прозы.

Как известно, в 1903 г., после окончания срока ссылки, Ремизов принял приглашение В. Э. Мейерхольда поступить заведующим репертуаром в его труппу «Товарищество Новой драмы», гастролировавшую в Херсоне в сезон 1903/1904 г. В начале 20-х гг. писатель так вспоминал о своей деятельности той поры: «В странствиях моих по белу свету служил я в херсонской «Новой Дrame» у Вс. Эм. Мейерхольда в роде настройщика, только не струнные инструменты настраивать, а человекoв. Много я читал тогда пьес, и мне читали»****. Роль Ремизова в антрепризе Мейерхольда рассматривается поныне только в театроведческих исследованиях, но и в них анализ его роли до сих пор остается во многом еще на уровне эмпирических утверждений и не связывается с художественной практикой Ремизова – переводчика, драматурга и прозаика. Так К. Рудницкий, говоря о переломном значении херсонского сезона, как о брошенном Мейерхольдом первом вызове эстетической системе театра психологического реализма и о первом применении на театре эстетики

* См. достаточно полную библиографию работ о Ремизове в кн.: Тырышкина 1997: 145–231.

** Наиболее полный анализ данной проблемы см.: Розанов 1994.

*** Подробнее см.: Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву: в печати.

**** Ремизов 1922: 22–23. Далее цитируется в тексте Крашенные рыла с указанием страницы.

символизма, отметил, что здесь Мейерхольд «наглядно реализовал в своих спектаклях театральную программу и теорию символизма. <...> Его союзником, сподвижником, а отчасти и его теоретиком стал А. М. Ремизов <...> – еще начинающий литератор, увлеченно переводивший Пшибышевского и страстно исповедовавший символистские идеи» (Рудницкий 1969: 35). Как показывают сохранившиеся архивные материалы (письма Ремизова к В. Брюсову, О. Маделунгу, П. Щеголеву), именно Ремизов, в основном, сформировал символистский раздел режиссерского портфеля Мейерхольда. При этом он обращался за советом к такому мэтру символизма, как В. Брюсов, спрашивая у того, какие пьесы надо перевести для нового *реально существующего* символистского театра. «Трудно что-либо посоветовать Вам, – отвечал Брюсов, – Драм «новых» поэтов я знаю много, но все они либо «несценичны», либо очень трудны к постановке. Таковы драмы Эм. Верхарна, Самэна, С. Пеладана. Более подойдут драмы Стриндберга, хотя они растянуты. Легко поставить «Смерть Тициана» Гофмансталя, но на мой вкус она неинтересна. Лучше его «Мировая трагедия», но Ваша публика заскучает. Почему не хотите Вы поставить «Драму жизни» Гамсуна <...> и драмы Аннунцио <...> или из старых вещей Метерлинка, хотя бы «Тентажиля» (Брюсов 1994: 166). Сообразуясь с советами Брюсова и своим представлением о сценичности конкретных символистских пьес, Ремизов сам перевел основную часть «новой драмы», игравшейся в «Товариществе» Мейерхольда. Это были переводы почти всех пьес М. Метерлинка и Ст. Пшибышевского, пьес Г. фон Гофмансталя, А. Стриндберга, А. Жида, И. Шляфа, А. Штеенбуха, Х. Д. Граббе (см.: Грачева 1994: 207–283; 1995: 289–354). Кроме практической переводческой работы, Ремизов выступил как теоретик эстетики и глашатай художественной сверхзадачи «Товарищества новой драмы». Автору настоящей работы удалось текстологически доказать, что именно Ремизов был автором опубликованной в херсонской газете «Юг» анонимной программной статьи «Городской театр» (1903)*. В ней была изложена эстетическая платформа «Товарищества Новой драмы», как символистского театра. «Символическая драма, – писал Ремизов, – как один из главных побегов искусства, стремится к синтезу, к символу (соединению) от отдельного к целому. В этом и вся идейность такой драмы, но, чтобы ее уловить и заметить, необходима аккомодация (приспособление) духовного зрения: мы так привыкли искать в искусстве воспроизведения жизни, новой ли, старой ли, ее смысла или бессмыслицы, цели и т. д., что попытку разбить стены повседневности и представить быющую душу человеческую легко и проглядеть. А раз это просмотрено, такая драма теряет всякую ценность и смысл, и даже интерес». В дальнейшем Ремизов посвятил пропаганде принципов символистского театра статьи «Товарищество Новой драмы. Письмо из Херсона» (1904)** и «Театр Студия» (1905)***. В статье 1904 г. он определил задачу создания

* Юг (Херсон), 1903, 19 декабря. Далее цитируется в тексте по этому изданию.

** Весы, 1904, № 4.

*** Наша жизнь (СПб.), 1905, 22 сентября.

символистского театра, как «такого театра, который в рядах движений, взбурливших области философии и искусства, шел бы с ними, охваченный проступающей жаждой, в поисках новых форм для выражения вечных тайн и смысла нашего бытия и смысла земли»*. Новый театр должен был играть теургическую роль, когда в момент сценического действия свершалась «священная мистерия», объединяющая актеров и зрителей. Ремизовские идеи о создании нового театра как театра мистерий были близки теориям Вяч. Иванова. В литературоведении неоднократно говорилось о влиянии Иванова на Ремизова, но анализ «доивановской» театральной теоретической и практической деятельности последнего убеждает, что оба писателя во многом шли параллельно в своих раздумьях о путях современного театра, и, шире, о судьбах искусства. Об этом свидетельствует, в частности, письмо Ремизова жене от 26 июня 1904 г. о своих разговорах с Вяч. Ивановым: «Очень понравилась Вяч. Иванову моя мысль – театр – обедня». Человеческие души разные и разными проходят жизнь. Какое же может быть общее «служение»? Надо победить свою отдельность и не замечать, но и другие должны забыть тебя и соединиться с тобой в игре «не в твое и не мое». А это над тобой – миф. Миф – сверхвозможное, сверхмогучее – на что смотришь снизу вверх. Мой Глеб – старец в «Пруд» – это миф» (На вечерней заре 1987: 272). Данная цитата примечательна тем, что в ней сам Ремизов говорит о взаимосвязи и применении эстетических идей, открытых в области драматургии, для формирования художественных принципов своей прозы. Автор настоящей работы ранее уже рассматривал использование в романе «Пруд» системы построения действия и символики драмы Ст. Пишибышевского «Снег» – наиболее программной пьесы херсонского сезона «Товарищества новой драмы», шедшей, напомним, в переводе А. и С. Ремизовых (Грачева 1994: 213).

После Херсонского сезона пути Ремизова и Мейерхольда формально разошлись, но в сфере идей они во многом оставались единомышленниками. Так именно Ремизов в статье «Театр Студия», вновь выступив чем-то вроде рупора идей единомышленников Мейерхольда, подробно проанализировал пути развития современного русского театра, раскрыл причины краха «реалистического» театра Станиславского и наметил пути грядущего театра, частично уже осуществленные в экспериментах «Товарищества Новой драмы». Основные черты нового театра, – отмечал Ремизов, – это то, что «тон пьесы <...> проникает всю постановку: характер движения и расположения на сцене актеров и предметов, *mis-en-scène* пьесы, краски декораций и, наконец, чтение ролей. Особенно чтение. В каждой фразе, кроме логического ударения, есть свое психическое. Логическое дает контур, обрисовывает черты, но сердце остается мистическим. Секрет так называемого «путь», быть может, и кроется в этом последнем ударе, потому что нередко стихи, прочитанные по всем правилам декламационного искусства, бездушны, не трогают»**.

* Весы, 1904, № 4. С. 36.

** А. Ремизов. Театр Студия [вырезка из газ.] // Альбом газетных отзывов за 1905–1907 гг. Арх. В. Э. Мейерхольда – РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, № 3318, л. 6.

Став профессиональным литератором, Ремизов не прерывал своих драматических опытов. Его «Бесовское действо» (1907), «Трагедия о Иуде принце Искаротском» (1908), «Действо о Егории Храбром» (1910) не были символистскими «пьесами для чтения», о которых в свое время писал ему Брюсов, а произведениями, рассчитанными на живую реакцию зрительного зала. Каждый раз Ремизов боролся за их сценическую судьбу, и история этой борьбы также во многом остается еще вне внимания исследователей. При этом в поисках форм нового театра, воплощения теургического искусства, Ремизов, как и ряд других символистов, и прежде всего таких, как Вяч. Иванов и Вс. Мейерхольд, обращался к его истокам – к античному театру. Так Мейерхольд в значительной статье «К истории и технике театра» (1907) в разделе «Литературные предвестия о новом театре» рассматривал чаемый новый «неподвижный театр» как по-новому увиденное старое, а именно, – преобразованный античный театр. «Такой театр уже был, – писал Мейерхольд. – Самые лучшие из древних трагедий: Эвмениды, Антигона, Электра, Эдип в Колоне, Прометей, Хозфоры – трагедии неподвижные. В них нет даже психологического действия, не только материального, того, что называется «сюжетом» <...> В них Рок и положение Человека во вселенной – ось трагедии» (Мейерхольд : 31–32). Рассматривая истоки возникновения условного театра, Мейерхольд останавливался на истории возникновения драмы из дифирамба, выделившегося как самостоятельный род лирики. «Всепоглощающее внимание привлекает герой-протогонист, трагическая участь которого начинает быть центром драмы. Зритель из прежнего сообщника священного действия становится зрителем праздничного «зрелища». Хор, отделившись и от общины, той, которая была на оркестре, и от героя, становится элементом, иллюстрирующем перипетию героической участи. Так создается *театр*, как *зрелище*» (там же: 49). Развивая подобную теорию возникновения театра, Мейерхольд дал прямые отсылки на статьи Вяч. Иванова из кн. «По звездам» (СПб, 1909). Закljučая свое рассмотрение перспектив воплощения новой драматургии, Мейерхольд сделал парадоксальный вывод, что именно античный театр по своей архитектуре, но, конечно же, с коррекцией на современность, способен воплотить современную драматургию и среди прочих, «мистерии Ал. Ремизова» (там же: 55). Надо напомнить, что именно Мейерхольд стоял у истоков постановки «Бесовского действия», о чем Ремизов вспоминал в статье «По цензурным мукам»: «Пьеса была принята Вс. Эм. Мейерхольдом. Прошло одно собрание, намечен план и вот Мейерхольд ушел. Мейерхольда заменил Р. Унгерн, но скоро и Унгерн ушел. Пьесу взял Ф. Ф. Комиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре» (Ремизов 1919: 47). Реальные попытки постановок пьес Ремизова, даже такими мастерами, как Ф. Комиссаржевский, были неудачными. Его мистерии не были поняты зрителями, привыкшими к традиционному театру. Неслучайно, о постановке «Бесовского действия» 1907 г. говорили, что это – «бесовское действо над публикой, с доверием принесшей свои рубрики». Но для Ремизова изучение истории возникновения театра было тесно связано и с

аккумуляцией в художественную ткань своей прозы опыта и техники воплощения мифа античным театром, и конкретно, трагедией. Среди его теоретических источников по античности были, в частности, исследования Вяч. Иванова о происхождении и сути «реалистического символизма». Так, в статье «Две стихии в современном символизме» (1908) Иванов особо остановился на осмыслении роли античного хора. «Проблема хора, – отмечал он, – неразрывно сочетается с проблемой мифа и с утверждением начал реалистического символизма. <...> хор поет миф, а творят миф – боги. <...> Мы не однажды выдвигали проблему хора, размышляя о судьбах драмы. <...> В хоровой драме <...> зритель был участником действия тем, что отождествлялся не с героем-протагонистом, а с хором, из которого выступил протагонист. Он был, быть может, участником его трагической вины, но он и удерживал его от нее; он противопоставлял его дерзновению свой голос в соборном суде хора; он не приносил жертвы, <...> но он причащался жертве, в хороводе празднующих жертву, и постигие очищенным возвращался он <...>, пережив литургическое событие внутреннего опыта» (Иванов 1994: 160–161). Анализ постепенной аккумуляции идей и архитектоники античного театра дореволюционной прозой Ремизова – дело последующих исследований. По причине ограниченного объема данной работы мы не имеем возможности подробно рассмотреть этот процесс. Отметим только, что особый расцвет эти идеи получили в творчестве Ремизова периода революции. Его знаменитые «Слова», созданные в то время, и самое известное из них – «Слово о гибели русской земли» становятся понятны в контексте не только политических, историософских, но и эстетических взглядов Ремизова. «Ремизовское «Слово» – полифонический текст, который можно уподобить музыкальной партитуре хорового произведения. О судьбе России горько безнадежно, иногда яростно, иногда пророчески воодушевленно говорят безымянные люди, древние книжники, современные писатели, их герои, пророки. Это – слившийся воедино хор, в котором голос Ремизова – лишь один из многих»*.

Идея о роли хора, как основополагающей и структурообразующей основы для формирования художественной структуры произведения, причем не только драматического, но и прозаического, была воспринята Ремизовым в процессе его многолетних мифологических штудий в области истории античного театра, и, конкретно, античной трагедии. Конечно же, Ремизов не был в этой области ученым-исследователем, но он был добросовестным учеником и интерпретатором Вяч. Иванова, Ф. Ф. Зелинского и, конечно, такого театрального практика, как Мейерхольд. Пропаганда роли хора как эстетического «ключа» к пониманию и воспроизведению современности пронизывает сборник театральных статей Ремизова «Крашенные рыла», – статей и рецензий, созданных в годы революции, но опубликованных позднее. Так в статье «Рабкресреп – рабоче-крестьянский репертуар – 1919» писатель рассматривал античную трагедию как один из главных истоков современного народного театра («Вечное к вечному. // Хор старцев. // Античная трагедия, Шекспир. // И третье, действие

* О драматической – «хоровой» структуре «Слова» см.: Грачева 1998: 195–208.

моего я на Рок // <...> // На три же части делится Театр борьбы и мечты. // Сначала музыка: боевой медный оркестр. // Затем представление – социальная драма с хором устроителей жизни. // А заканчивается процессией с пением и пляской» (*Крашенные рыла*. С. 84). Работая в ТЕО Наркомпроса и рецензируя многочисленные новые пьесы, Ремизов каждый раз подчеркивал актуальные, требуемые и отвечающие действительности, черты этих пьес – то, что сближало их с мистериальным действием. Базисным элементом в этом движении современной драмы к чаемой мистерии оказывался, по его мысли, вводимый в пьесу «хор». Так в статье-рецензии «Первое произведение. Гулевань», анализируя пьесу Вяч. Шишкова, Ремизов отмечал основную черту современной драмы: «Только хор разворачивает сцену, выдвигая ее в зрительный зал и дальше – на площадь. // И только через хор зритель свободен и голос его внятен. // Хор, это поистине сокрушающий всякие стены и открывающий круг для большого действа. <...> Хоровое начало представлено у Шишкова в 1-ом акте <...> пьяный дьякон выражает хор <...> // Голос дьякона – голос хора. // Голос хора – голос зрителя. // Голос зрителя – глас народа. // <...> Пьяный дьякон, представляя хоровое начало, выражает голос человека, ну, простого человека, по временам года располагающего днями и желаниями, голос немудреного грешного мира, меня и всех нас» (*Крашенные рыла*. С. 88, 90). Для адекватного понимания творчества Ремизова, как *единого художественного целого*, надо учитывать, что параллельно с текущей работой в ТЕО, он продолжал писать пьесы-мистерии и прозу. Так в послесловии к «Царю Максимилиану»^{*} Ремизов почти дословно повторил свою концепцию пьесы-мистерии: «Основна Царя Максимилиана – страсти непокорного царевича <...> Непокорный и непослушный Адольф – да это ведь царевич Алексей, весь русский народ. <...> Русский народ создал театр – Царя Максимилиана <...> Чтобы разыграть Царя Максимилиана, ничего не надо, надо самый обыкновенный стул – это будет трон, на который сядет царь, актеры же станут в круг перед троном, – и это будет хор. <...> Мера места – этот круг. // Круг – вся земля. // Хор – весь народ» (С. 112–113). Итогом прозаических экспериментов революционных лет стало произведение синтетического жанра «Взвихренная Русь» (Париж, 1927), опубликованное на десятилетие позже времени своего создания и соединившее в себе многострунный хор голосов революционной России. Неслучайно, одна из конечных глав книги начиналась с звучащего программным утверждения, которое как бы символически обобщало основной художественный принцип построения ремизовского текста – многоголосье, сливающееся в хор – голос народа: «Россия! – разговор на долгие годы, а спор бесконечный. Всякий тут свое – и по своему прав» (Ремизов 1927: 516).

Таким образом, ремизовское творчество, вехи которого лишь пунктирно можно было наметить в рамках данного сообщения, с одной стороны, было постоянным поиском нового и отличалось отсутствием стагнации. В то же время, оно характеризовалось последовательным развитием ряда базисных

^{*} Царь Максимилиан 1920. Далее цитируется в тексте с указанием страницы.

идей, вошедших в художественное мировоззрение Ремизова еще со времен его интенсивных занятий по теории литературы в Вологодской ссылке. Среди таких идей надо назвать идею первоначального синкретизма искусства, синкретизма, который сменился постепенным распадом на литературные роды и далее жанры. Магистральной линией ремизовского творчества, проявляющейся с редкой последовательностью, хотя и в разнообразных формах, были поиски путей к былому синкретизму, ибо только так, по мысли Ремизова, можно было вернуться к высшему, теургическому искусству.

За недостатком времени оставим в стороне творческие эксперименты Ремизова 20–30-х гг. и остановимся на последнем десятилетии его жизни – времени создания цикла «Легенды в веках» (1947–1955). В него вошли «Повесть о двух зверях. Ихнелат» (1848–1949), «Савва Грудцын» (1949), «Брунцвиг» (1949), «Мелюзина» (1949–1950), «Бова Королевич» (1950–1951), «Тристан и Иольда» (1951–1953), «О Петре и Февронии Муромских» (1951), «Григорий и Ксения» (1955). Непосредственной целью создания цикла было увековечивание памяти об умершей жене – С. П. Ремизовой-Довгелло. Однако это было и продолжением решения все той же постоянной художественной задачи – создания произведений, адекватных XX в., и, в то же время, созданных в русле теургического искусства. Вскоре после смерти Ремизова в 1957 г. историк и библиограф С. П. Постников хотел написать обобщающий очерк о его творчестве. В письме к нему от 30 января 1958 г. Н. В. Резникова – долгие летний друг и секретарь Ремизова, так свидетельствовала об эстетической сверхзадаче Ремизова при работе над циклом «Легенды в веках»: «Творчество А. М. нелегко охарактеризовать: оно всегда расположено на нескольких планах. Рассказ из повседневной маленькой жизни раскрывает другой, особенный, ремизовский мир <...> Реальность часто сплетается со сном – с памятью прошлого, в веках или с литературными воспоминаниями. <...> Как древние (А. М. хорошо знал Эсхила и Софокла) – он прислушивался к голосу судьбы – к хору – к вопросам бытия и старался определить место и значение человека на земле [и в пространстве среди звезд]»*.

Как правило, источниками ремизовского цикла «Легенды в веках» были древнерусские повести, как переводные, так и оригинальные. В Парижском архиве писателя** сохранились многочисленные редакции ремизовских текстов, позволяющие проследить все перипетии эволюции авторского замысла (см.: Грачева 2000). Их анализ позволил сделать вывод, что одним из обязательных этапов работы над текстом была его драматизация, иногда вплоть до полной трансформации прозы в драматическое произведение. Так первая редакция «Повести о двух зверях» была написана в форме трагедии. На следующих этапах работы жанр трансформировался следующим образом: «[Мистерия] Трагедия» (*Собр. Резниковых*), пока в окончательном виде текст не превратился в «Повесть». Колебания в определении жанра подразумевали окончательное формирование семантики произведения, как действия,

* *Собрание Резниковых* (Париж).

** Далее сноски на материалы, хранящиеся в этом *Собрании* даются в тексте.

в итоге которого происходило жертвенное сакральное преображение героя. Смерть Ихнелата завершалась финальными кликами демонов: «I-ый: Его помыслы я отдам облакам // II-ой: Его сердце – камню // III-ий: Его дыхание – ветру // IV-й: Его глаза – солнцу // V-й: Его тело – возьмет сама земля» (*Собр. Ремизовых*). В дальнейших повестях («Савве Грудцыне», «Брунцвиге») общая направленность авторской работы заключалась в выявлении трагического сюжетного ядра повествования и трансформации источника в мистирию. При создании текстов Ремизов как бы «возвратился» к своему давнему изучению истории античного театра. При этом на первом месте стоял его интерес к наследию Софокла, усилиями Ф. Ф. Зелинского органично ассимилированного в культуру русского Серебряного века. Так в письме к Н. Кодрянской от 10 августа 1950 г. Ремизов отмечал: «Для души читаю Историю права земельной собственности в России, а для науки Софокла. Пытаюсь сделать из Мелюзины «хоровой сказ»» (Кодрянская 1977: 166). Примечательно, что если 1-ая редакция «Мелюзины» была написана в форме сказки, то со 2-ой начиналась ее трансформация в трагедию, а затем в мистирию.

В процессе работы над мировыми мифологическими сюжетами Ремизов воспринимал себя как продолжателя традиции Софокла, чья задача как трагического поэта, состояла, по определению Ф. Ф. Зелинского, «в драматизации эпического сюжета. Поэтом – измыслителем своего сюжета он – оставляя исключения в стороне – не был, как не был таковым и Шекспир» (Зелинский 1915: XII). Именно с традицией античной драмы Софокла связана в цикле ремизовских «легенд в веках» концепция Рока и трагической вины героя, а также архитектоника повествования – введение в эпическое повествование элементов драмы – не только диалогов героев, но и, главное, введение Хора. Ремизовская трактовка Рока, свободы воли и трагической вины героев во многом восходила к осмыслению этих категорий в трагедиях Софокла.

В ряд произведений цикла «легенд в веках» («История о двух зверях», «Савва Грудцын», «Мелюзина», «Бова Королевич») Ремизов ввел мотив бессознательного убийства любимого человека, подчас напрямую сближая сюжет с мифом о царе Эдипе. Зелинский, подробно анализируя проблему Рока в «Царе Эдипе», противопоставлял эллинское представление о Роке его трактовкам как в детерминистском, так и в фаталистическом духе. «Для Софокла, – писал ученый, – рок – *трансцендентный* момент, зная о нем, Эдип всеми своими силами с ним борется, сохраняя в этой борьбе всю свободу своей воли. Повторяю: независимость свободной человеческой воли от рока – основной догмат античного ведовства <...> распространенный предрассудок, будто античный мир «преклонялся перед роком» (Зелинский 1915: 60). В итоге жанровых трансформаций своих легенд Ремизов раскрывал забытую мифологическую основу сюжета. Рассказывая рецензенту А. Мазуровой о процессе и цели своей работы, писатель отмечал: «“Мелюзина”, как и другие мои легенды, не реставрация (воспроизведение оригинала), не пересказ (пересказ предполагает оригинал), а творчество, что я видел, чувствовал и о чем подумал однажды <...> Мелюзина – хоровое повествование, никаких отступлений в повести.

Отступления устранены, а хоры – голос; из голоса повествователь не устраним <...> Я давно пытаюсь ввести хор в мои рассказы, а в «Мелюзине» все строится на хоре, Обозначать античным именем «хор» – невозможно, спутает, и я, без имени, выделяя графически, передвигая строчки. Я учился у Эсхила и Еврипида и пробудил в себе голос судьи. Мне это было нетрудно: ведь все мое – «сужу свою душу» (Новое русское слово 1953).

Ограниченные рамки статьи не позволяют подробно проследить все этапы истории отдельных текстов. В итоге текстологического анализа можно сделать следующий вывод о процессе литературной работы писателя. Изучив историю текста по научным исследованиям, Ремизов затем как бы восстанавливал ее этапы, «олицетворяя» их в разных редакциях своего произведения, постепенно приближая сюжет к его первоначальной мифологической основе. Одновременно он вел поиски жанровой формы, возникающей на основе синтеза художественных форм различных литературных родов.

Анализ творчества Ремизова, рассмотренного под углом зрения изучения им истории античного театра и, в частности, теории и практики античной трагедии, показал, что аккумуляция этого наследия не только в драматургию, но и в современную прозу писателя была постоянным фактором его творческого развития. Классические трагедии античных авторов представлялись начинающему писателю одним из исторических источников чаемого им будущего мистериального театра. Воспринятые из античной трагедии концепции трансцендентного Рока и позиции трагического героя, сохраняющего свободу воли, органично вошли в историософскую основу писательской прозы. Осознание семантики роли античного Хора во многом лежало у истоков ремизовского многоголосья, того, что позднее легло в основание «монтажного» принципа построения его авангардной прозы.

ЛИТЕРАТУРА

- Брюсов В. Я.
1994 'Переписка с А. М. Ремизовым'. *Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты*. Кн. 2. М.
- Грачева А.
1994 'Неизвестные театральные переводы А. Ремизова'. *Europa orientalis*, № 1 . С. 207–283.
- Грачева А.
1995 'Неизвестные театральные переводы А. Ремизова'. *Europa Orientalis (Roma)*, № 1, С. 289–354.
- Грачева А.
1998 '«Слово о гибели русской земли» А. М. Ремизова и его критик – Иванов-Разумник'. Иванов-Разумник. *Личность. Творчество. Роль в культуре*. Вып. II. СПб. С. 195–208.

- Грачева А.
2000 *Алексей Ремизов и древнерусская культура.* – СПб.
- Зелинский Ф.
1915 'Софокл и героическая трагедия'. Софокл. *Драмы.* Т. 2. – М.
- Иванов Вяч.
1994 'Две стихии в современном символизме'. *Родное и вселенское.* – М.
- Кодрянская Н.
1977 *Ремизов в своих письмах.* – Париж, 1977.
- Мейерхольд В.
[Б. д.] 'К истории и технике театра'. *О театре.* – СПб.
'На вечерней заре'.
1987 *Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло.* Подготовка текста и комментарий А. Д'Амелия. *Europa Orientalis*, № 6.
'Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву'. Часть 2. Херсон.
Одесса. Киев. (1903–1905)'.
Вступительная статья, комментарий и публикация А. М. Грачевой. // *Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1996 год* (в печати).
- Ремизов А.
'Театр Студия' [вырезка из газ.]. *Альбом газетных отзывов за 1905–1907 гг.* Арх. В. Э. Мейерхольда – РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, № 3318, л. 6.
- Ремизов А [Эрнест Туриг].
1919 'Хождение по цензурным мукам'. *Бесовское действо.* – Пг.
- Ремизов А.
1922 *Крашенные рыла.* – Берлин.
- Ремизов А.
1994 *Взвихренная Русь.* – Париж.
- Розанов Ю. В.
1994 *Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века.* Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – Вологда. 24 с.
- Рудницкий К.
1969 *Режиссер Мейерхольд.* – М.
- Тырышкина Е. В.
1997 «Крестовые сестры» А. М. Ремизова: концепция и поэтика. – Новосибирск. С. 145–231.
Царь Максимилиан. Театр Алексея Ремизова.
1920. – Пг.

АПОКРИФИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ А. М. РЕМИЗОВА «О СТРАСТЯХ ГОСПОДНИХ»

С. Н. Доценко

18.03.1907 г., на одной из литературных сред (на «башне») Вяч. Иванова, Ремизов прочитал свою апокрифическую повесть «О страстях Господних» (см.: Грачева 1996: 78). Как потом вспоминала М. Волошина-Сабашникова, чтение закончилось скандалом:

«В этом произведении с небывалой силой словесно и ритмически было изображено демоническое начало мира. Писатель, казалось, ликуя, сам себя отождествлял со злом. <...> Ад торжествовал победу. Когда Ремизов дочитал до конца, поднялся Вячеслав и возмущенно сказал: «Это кошунство, я протестую». Ремизов, и без того уже сгорбленный и много претерпевший в жизни, сгорбился еще больше и молча ушел вместе с женой» (Волошина-Сабашникова 1993: 165)*.

Отметим, что кошунственность повести обуславливалась не только ее содержанием (повесть представляла собой неортодоксальную трактовку распятия и смерти Христа), но и *временем чтения*: оно происходило на страстной неделе, как раз накануне Великого четверга – дня распятия. Исключительно интересно и другое: в восприятии слушательницы ремизовского чтения, М. Волошиной-Сабашниковой, автор (Ремизов) «ликуя, сам себя отождествлял со злом». Кто же в повести олицетворял зло? Очевидно, что Сатанаил. Повесть Ремизова описывает тот момент евангельской истории, когда после распятия и смерти Христа наступает торжество князя тьмы – Сатанаила:

«Демонской силой Сатанаил отвел глаза человекам и всей подлунной, навел на души людей ночь безумия, погрузил душу в бесовский сон, и темный бесной сон сковал вселенную на два дня и две ночи ужасными сатанинскими видениями и соблазном. <...> Вскинулись, взбросились бесы, совлекли со Христа плащаницу, разделили пречистое тело <...> и, развевая благовонные масти, *растлили останки*. <...> Кишели бесы, тешились ехидные и свирепые – сила несметная из темных ям – шелудяки, поползни, боробрющи, уродье, горбопогие, и творили беззаконство, топча и лягая, насильничая и надругиваясь над пречистым телом Христа <...> Выволокли демоны тело Христово из нового гроба и, убрав Его в дорогие царские одежды, вознесли на высочайшую гору на престол славы.

И там, на вершине у подножия престола, стал Сатанаил и, указуя народам подлунной – всем бывшим и грядущим в веках – на *труп* в царской одежде, возвестил громким голосом:

* О негативной реакции Вяч. Иванова на повесть А. Ремизова см. также: Гофман 1993: 376–377.

– Се Царь ваш!

А с престола на мятущиеся волны голов и простертые руки, на мольбы и вопли смотрели оловянные огромные очи бездушного истерзанного мертвеца. И в ярком свете внезапного ясного дня чулось, как под царской одеждой распадались *омертвевшие суставы* (курсив везде мой. – С. Д.)» (Ремизов 1912, VII: 132–133).

В редакции 1928 г. мотив физического разложения тела умершего Христа еще более усилен: «И в ярком свете – в этот внезапный ясный день – видно было: как распадались составы и под одеждой колебалось *затхнувшее мясо*. И вместо ответа на мольбы и вопли лебедями *гоготала забродившая гниль раздувшейся утробы* (курсив везде мой. – С. Д.)» (Ремизов 1928: 40). В редакции 1907 г. была еще одна фраза, опущенная в 2-х более поздних редакциях (1912 и 1928 гг.): «Куски бездушного мяса, прогнивши, смрадом наполнили гроб» (Ремизов 1993, 2: 32). Своеобразный автокомментарий к повести находим в разговоре Ремизова с филологом и археологом И. А. Шляпкиным, проф. Петербургского ун-та: «“Лимонарь”^{*} он одобрил. Его смущают «Страсти Господни»: ему показались «кошунство». Я понял, в чем дело. И попытался объяснить. «Что это значит: «тридневен во гробе?» Какое могло быть действие победителя Сатанаила? Не человеческое «кошунство», а все, что в веках войдет в человеческую мысль – сомнения и душевный мятеж – будут разыграны демонами: смотрите: «се царь ваш!» И в те же самые дни «природа» покажет свою власть, расправляясь по-свойски с трупом, пусть Божественным, но и человеческим, понимаете?» Шляпкин не дурак, понял. «Только очень соблазнительно для верующих», – сказал он <...>» (Ремизов 1981: 218)**.

Предельно точно Ремизов сформулировал главную идею своей повести: показать «сомнения и душевный мятеж» (ср.: «Так два дня и две ночи безумствовал Сатанаил, вселяясь на сердца на тайные, *зажигая мятеж* (курсив мой. – С. Д.), отравляя сердца безумием, соблазном, отчаянием» (Ремизов 1912, VII: 134)) при виде того, как природа показывает свою власть, т. е. обнаруживает человеческую сущность – человеческое естество Христа. Пускай лишь на 3 дня – от дня распятия до дня Воскресения. Акцент у Ремизова сделан не на божественном происхождении Христа, а на человеческом: «земном», «телесном», «тленном». Но здесь уместно рассмотреть теодицею Ремизова. Как верил в Бога Ремизов и как он представлял себе Бога? В беседе с мемуаристкой, Н. Кодрянской, на вопрос о Боге Ремизов ответил так:

^{*} Название книги А. Ремизова, в которой была напечатана повесть.

^{**} В 1912 г. (после публикации новой редакции «Страстей Господних» в 7-м томе «Сочинений» Ремизова) И. А. Шляпкин вновь подчеркнул кошунственность повести: «Тяжело мне, по-своему православному верующему человеку, за кошунственный тон одной из легенд Вашего «Лимонаря» <...> Спаситель И<исус> Христос в сознании русских православных людей всегда Царь Славы, от коего сокрушаются верев вечные ада и содрогаются сатана и присные, а в Вашей легенде? Или это влияние Ге и лжеерезизма? Так зачем же воскресать Ему? этому скелету да еще вонючему в I издании?» (цит. по: Грачева 1996: 79).

«Я верю в Бога, но моя вера другая. Я как наши стригольники» (Кодрянская 1959: 85). Поясняя свою мысль, Ремизов добавил: «<...> Я представляю себе Бога, не деля на небеса и землю, а за квадриллионы верст и в ту и другую сторону, в бесконечности – Его пребывание» (Кодрянская 1959: 85).

Иными словами, Ремизов отвергает трансцендентную природу Бога, собственно говоря, – отрицает деление мира на две онтологические сферы («небо» и «землю»). Для него бытие Бога – в этом мире. Тем самым теряет смысл традиционное противопоставление Бога – человеку. Не случайно и упоминание Ремизовым «наших стригольников». Стригольники (XIV в.) не только отрицали церковь как институт, но и оспаривали божественное происхождение рукоположения, таинство священства как таковое (см.: Клибанов 1960: 127). Идя последовательно, до логического конца, они должны были прийти и к отрицанию таинств причащения, покаяния, крещения (см.: Клибанов 1960: 129). Ведь земная церковь, согласно учению стригольников, заключалась в них самих, стригольниках, ведущих жизнь по евангельским и апостольским заповедям. И хотя стригольники еще не пришли окончательно к отрицанию божественной природы Христа, такой логический вывод неизбежно следовал из их учения об истинной земной церкви. Развитием (и логическим выводом) учения стригольников стала новгородская же ересь «жидовствующих» (конец XIV в.), которые прямо утверждали: «яко не воплотися Бог»; «тленно быти Христово естество» (см.: Клибанов 1960: 176). Тем самым утверждалась не столько божественная, сколько земная и «человеческая» сущность Бога-Христа.

Как представляется, идя вслед за стригольниками, Ремизов в своем понимании Бога сближался с «антитринитариями» (каковыми фактически оказывались новгородские «жидовствующие» XIV в.). С другой стороны, хорошо известен пристальный интерес Ремизова к неортодоксальным учениям – гностицизму и богомилству, т. е. дуалистическим концепциям миротворения (см.: Грачева 1986: 109–112; Возняк 1998: 57–67). В дневниковой записи от 18.03.1957 г. он фиксирует:

«“Гностики”. Если только через отречение от мира путь познания Бога – стало быть, мир создание не божеское – мир сотворил не Бог, а Сатана» (Кодрянская 1959: 317). А 19.03.1957 г. вновь возвращается к этой мысли: «И не правы ли гностики: мир, в котором живет существо – творение не Бога, а Сатаны. А отречение – единственный путь к Богу» (Кодрянская 1959: 318).

Очевидно сомнение Ремизова в одном из главных догматов христианской церкви (ср. в Никейском Символе веры: «Верую во Единого Бога Отца, Вседержителя, Творца небу и земли <...>»). «Мир создание не божеское», следовательно, мир сотворен Сатаной, и, следовательно, от мира надо отречься. Эта мысль Ремизова поразительно напоминает идею Ивана Карамазова, не принимающего мира, в котором царит зло, но принимающего Бога*.

* Ср. слова Ивана Карамазова: «Я не Бога не принимаю, пойми ты это, я мира, им созданного, мира-то божьего не принимаю и не могу согласиться принять» (Достоевский 1991, IX: 265).

Достоевский прозорливо увидел в отрицании божьего мира опасность отрицания и его создателя. Ремизов, склонный к религиозному дуализму, тем более должен прийти к отрицанию божественной природы мира. О чем свидетельствует, например, мысль героя «Пруда» Николая Финогенова, которая является парафразой слов Ивана Карамазова: «<...> И не знал он, зачем живет и зачем другие живут, для чего мир, и где Бог, и какой Бог, сотворивший такой мир?» (Ремизов 1991: 168)*.

Из отрицания божественного происхождения мира вытекает, следовательно, идея «человечности», «тленности» Бога-Христа. Именно так следует толковать мысль Ремизова о бытии Бога «в бесконечности», «за квадриллионы верст и в ту и другую сторону» (См.: Кодрянская 1959: 85). Это ведь скорее не небесная, а *земная* бесконечность. Правда, мы должны говорить скорее о *сомнении* Ремизова, а не об окончательном конфессиональном убеждении (так следует и из самой модальности высказывания писателя – «если только... стало быть...»). То, что всякое сомнение опасно для догматического вероисповедания, он прекрасно знал. Как знал это и Достоевский. Комментируя «Легенду о Великом Инквизиторе» Ивана Карамазова с ее пафосом отрицания Бога и мира, Достоевский признавался:

«Не как дурак же (фанатик) я верую в Бога. <...> Да их глупой природе и не спилось такой силы отрицание, которое перешел я» (Достоевский 1991, IX: 616); «...Через большое *горнило сомнений* (выделено Достоевским. – С. Д.) моя осанна прошла» (Достоевский 1991, IX: 616). То, что гностические идеи у Ремизова утверждались под влиянием творчества Достоевского, подтверждается предисловием к созданному им в 1935 г. альбому (из 25 рисунков на тему произведений Достоевского):

«И кто же из русских писателей может быть первым по взлету мысли – Достоевский поднялся на стратосферическую высоту и сознание его, зажженное волей высшей силы, оттуда оглянулось на себя, и он сказал: «Я есмь». Высшая сила, вдохнувшая в человека сознание – наглая и бессмысленная вечная сила – глухое темное существо – Тарантул – гоголевский Вий, вот кто создал этот мир по образу своему и подобию, и без непрерывного поедания друг друга строить мир было никак невозможно, и люди созданы, чтобы друг друга мучить. В этом Тарантуле есть что-то от манихейского демиурга, в русской традиции – от богомильского Сатанаила» (цит. по: Ingold 1977: 121)**.

Достоевским спровоцирован и такой ремизовский мотив, как *двойничество* Христа и Сатанаила. Особенно наглядно это двойничество, своего рода *qui pro quo*, явлено в следующей сцене:

* Ср. также: «Зачем, зачем Ты издеваешься так!.. И бунтовалось сердце, хулило небо, проклидало землю <...>» (Ремизов 1991: 166).

** В статье F. Ingold'a воспроизведены (фототипически) автограф ремизовского предисловия и 10 рисунков. Отметим, что также сквозь призму гностического мифа рассматривал идеологию Достоевского и Вяч. Иванов (см.: Ivanov 1957; Иванов 1995).

«Стал Сатанаил перед Крестом и смотрел на Христа, и со Креста, подняв тяжелые веки, смотрел на Сатанаила Христос. Друг против друга, – как царь и раб, как брат и враг, как царь и царь, как брат и брат, как враг и враг, как Спаситель и Покинутый, перекрещивались глаза их. И вся поднебесная повергнулась ниц от ужаса и трелета в этот грозный час» (Ремизов 1912, VII: 131–132).

Парадоксальна динамика дефиниций: от бинарных оппозиций (царь–раб, брат–враг) – к тавтологическим парам (царь–царь, брат–брат, враг–враг). Антитетичность сменяется (или является?) тождеством. Самая загадочная пара дефиниций – «Спаситель» и «Покинутый». О ком идет речь? «Спаситель» – традиционное евангельское имя Иисуса Христа. Тогда Покинутый – это Сатанаил. Но почему он покинутый? И кем? Тем более что чуть ранее Ремизов, следуя за евангельским текстом, называет «Покинутым» именно Иисуса Христа:

«Боже мой, Боже мой! Для чего Ты оставил меня? Тогда <...> на зов *Покинутого, Принявшего грехи мира* (курсив мой. – С. Д.), стал с престола в девятый час Сатанаил – князь тьмы» (Ремизов 1912, VII: 131). В таком контексте еще более загадочной выглядит фраза Ремизова о «Спасителе» и «Покинутом». Или это означает не различие Христа и Сатанаила, а их сходство и, в конечном счете, тождество? Они одной – «земной» и «человеческой» – природы, и Крест распятия делает их двойниками, точнее – братьями (ср. ремизовское: «брат и брат»)*. Еще точнее – Сатанаил и Христос оказываются «крестовыми братьями»! Кошунтвенность (с традиционной, ортодоксальной точки зрения) такого вывода очевидна (вспомним реакцию И. А. Шляпкина и Вяч. Иванова). Но для Ремизова, как нам представляется, здесь лежит ключ к разгадке той тайны, которую скрывает евангельское предание: и Иуда, и Христос, и Сатанаил – все они *покинутые*, т. е. *отверженные*.

Великим страдальцем оказывается у Ремизова и предатель Иуда. Эта трактовка образа Иуды навеяна не только апокрифическими легендами, но и (несколько парадоксально!) опять-таки творчеством Достоевского. В эссе Ремизова «Серебряная песня» (посвященном Н. Гоголю) находим неожиданное и загадочное утверждение писателя: «Достоевский увидел улыбку – жалкую, искривленную со Креста и ее тень длинную бледную с трепещущей осины – улыбка жертвы за весь мир» (Ремизов 1989: 43).

Но ведь улыбка «с трепещущей осины» – это улыбка Иуды. И она же, согласно логике Ремизова, есть «тень» (отражение) улыбки Христа. Иными словами, образ Иуды есть отражение образа Христа, и наоборот: Христос отражается в своем двойнике – Иуде. Опять антитетичность оказывается тождеством, ведь улыбка Иуды названа: «улыбка жертвы за весь мир». Так кто же на самом деле есть «жертва за весь мир»? Для Ремизова – в равной мере и Христос, и Иуда**.

* Родство Христа и Сатанаила имеет своим происхождением дуалистические идеи богомилов (см.: Грачева 1998: 111). О преломлении гностических идей в творчестве Ремизова см. также статью А. Возняк «От Христа к человеку: Легенда А. Ремизова о св. Николае» (Возняк 1998: 57–67).

** На своеобразное двойничество образов Христа и Иуды указывает и С. С. Аверинцев: «<...> Повешенный на древе креста Христос, принявший на себя проклятие человечества, и повесившийся Иуда Искарот, несущий бремя собственного проклятия, представляют собой многозначительную симметричную антитезу <...>» (Аверинцев 1980: 580).

Но эта картина взаимного отражения антиподов (Христа и Иуды) в повести «О страстях Господних» представлена еще более явно, только антиподом-двойником Христа выступает Сатанаил (или – «страшный премудрый дух», «искуситель», сеющий сомнение, с которым Ремизов сравнил Достоевского в своем эссе «Огненная Россия»). Сцена молчаливого противостояния Христа и Сатанаила заставляет вспомнить и сцену Христос – Великий Инквизитор в финале «Легенды о Великом Инквизиторе» Ивана Карамазова.

Как представляется, повесть Ремизова является своего рода парафразой и амплификацией идей Ф. Достоевского, в первую очередь – проблематики «Легенды о Великом Инквизиторе». Идейная доминанта повести Ремизова – мотив «бogoоставленности» мира, когда на земле на 3 дня воцарился Сатанаил (после смерти Христа – но до его воскресения)*. Среди источников повести «О страстях Господних» не только роман «Братья Карамазовы», но и роман «Идиот». В частности, знаменитая сцена из «Идиота», когда князь Мышкин видит в доме Рогожина копию картины Ганса Гольбейна Младшего «Мертвый Христос» и замечает: «Да от этой картины у иного еще вера может пропасть!» (Достоевский 1989, VI: 220). Как известно, слова Мышкина восходят к известному эпизоду биографии Достоевского: эти же слова писатель произнес после того, как увидел картину Гольбейна в Базеле (см.: Достоевский 1989, VI: 649). А сама идея Ремизова – показать страшную картину торжества «природы» над телом распятого Христа, выразить «сомнения и душевный мятеж» – тоже спровоцирована романом Достоевского. В особенности – исповедью Ипполита (ч. 3, гл. VI), в которой подробно описывается то впечатление, которое производила картина Гольбейна на героев романа (и в первую очередь – на самого Достоевского): «<...> Это лицо человека, *только что* (курсив Достоевского. – С. Д.) снятого со креста <...> но зато лицо не пощажено нисколько; тут одна природа, и воистину таков и должен быть труп человека, кто бы он ни был, после таких мук. Я знаю, что христианская церковь установила еще в первые века, что Христос страдал не образно, а действительно и что и тело его, стало быть, было подчинено на кресте закону природы вполне и совершенно» (Достоевский 1989, VI: 410; ср. вышеприведенные слова Ремизова: «“природ” покажет свою власть, расправляясь по-свойски с трупом, пусть Божественным, но и человеческим», т. е. богочеловека Иисуса Христа).

Актуализирует Ремизов в своей повести и другую мысль Ипполита: о том, что очевидцы распятия «должны были ощутить страшную тоску и смятение в тот вечер, раздробивший разом все их надежды и почти что верования» (Достоевский 1989, VI: 411).

Сомнение, утрата веры – одна из главных тем и в романах Достоевского («Идиот», «Братья Карамазовы»), и в апокрифической повести Ремизова «О страстях Господних». Для Ремизова Великий Инквизитор, олицетворяющий

* Об этом мотиве в романе «Пруд» как основе ремизовского «мифа о мире» см.: Данилевский 1991: 604–607.

«страшного и умного духа», искуителя Христа в пустыне, есть alter ego Христа, и в то же самое время – несомненное alter ego самого Достоевского. Подтверждение тому находим в ремизовском эссе «Огненная Россия. Памяти Достоевского» (11.02.1921). В нем Достоевский воспринимается Ремизовым как единственный ответчик за «Россию бунтующую, отчаянную и безнадежно несчастную <...> за убийца – за весь русский народ», который встанет перед лицом Бога «в последний страшный час» (Ремизов 1921: 71). Но тут же следует неожиданный поворот мысли Ремизова: образ Достоевского соотносится (и почти отождествляется) с образом «страшного и умного духа», о котором говорится в «Легенде о Великом Инквизиторе» Ивана Карамазова.

«Кто, откуда пришел он? Пройдя какие квадриллионы пространств – отблеск и отвеи какого *страшного премудрого духа*, пустынного огненного духа – *искуителя* (курсив мой. – С. Д.), держащего ключи от человеческого счастья» (Ремизов 1921: 72)*.

А описывая воображаемую сцену Страшного суда, на котором Достоевский держит ответ за всю Россию перед лицом Судии – Бога, Ремизов в уста Достоевского вкладывает слова Великого Инквизитора, сказанные Христу: «Суди нас, – скажет судии, – если можешь и смеешь» (Ремизов 1921: 71)**.

Таким образом, Достоевский отождествляется Ремизовым уже с самим Великим Инквизитором. Логическим выводом из этой коллизии (по крайней мере – для Ремизова) становится мысль о своеобразной *корреспонденции* Христа и Достоевского. Вывод этот может показаться слишком уж экстравагантным (если не кощунственным). Но у него есть основание. В самом начале другого своего эссе о Достоевском, «Звезда-попынь» (1946), он так описывает одно из главных событий жизни Достоевского:

«Остановитесь! Слушайте, послушайте, что рассказывает человек, этот бунтовщик, заговорщик, этот злоязычник, блудница, изверг; вот его поймали, *избили и надругались, приволокли ко кресту и, скрутя веревкой, уж подтянули, чтобы вешать, уж по лестнице вскарабкались «воинь» с молотком и гвоздями* (курсив мой. – С. Д.) – и вдруг говорят: «Ступай, тебя прощают». Да ведь это судьба Достоевского (22 декабря 1849 года, Петербург)» (Ремизов 1989: 211).

Обратим внимание на то, что в описание несостоявшейся казни Достоевского Ремизов включил цитату из романа «Идиот» (из рассуждения князя Мышкина о тех душевных страданиях, который претерпевает приговоренный к смертной казни): «Может быть, и есть такой человек, которому прочли приговор, дали помучиться, а потом сказали: «Ступай, тебя прощают». Вот такой человек, может быть, мог бы рассказать. Об этой муке и об этом ужасе и Христос говорил» (Достоевский 1989, VI: 24).

* Ср. у Достоевского: «Страшный и умный дух, дух самоуничтожения и небытия <...>» (Достоевский 1991, IX: 283).

** Ср. у Достоевского: «И мы, взявшие грехи их для счастья их на себя, мы станем пред тобой и скажем: «Суди нас, если можешь и смеешь»» (Достоевский 1991, IX: 292).

Суть рассуждений князя Мышкина (и, скорей всего, самого Достоевского, ибо словами героя он описывает *свои* муки приговоренного к смерти, а затем помилованного преступника) заключается в том, что ожидание пениваемой казни гораздо мучительнее и страшнее, чем сама казнь. Иными словами, за те несколько минут (от одного приговора до другого) человек *реально*, на самом деле переживает смерть. Описание знаменитой сцены казни петрашевца Достоевского явно спроецировано на распятие Христа (ср. такую колоритную деталь, как «воины» с молотком и гвоздями», отсылающую к сцене распятия)*.

Объединяет образы Христа и Достоевского (для Ремизова, впрочем, вообще всех людей) мотив *страдания*. И Достоевский (для Ремизова) потому и может дать ответ на Страшном суде перед лицом Бога, что он тоже претерпел подвиг «крестных мук». Подобие страданий Христа и страданий приговоренного к казни еще и в том, что последний за несколько минут *умирает*, а затем *воскресает* к жизни. Об этом рассказывает Достоевский устами своего героя, князя Мышкина, по ведь об «этой муке и об этом ужасе и Христос говорил» (Достоевский 1989, VI: 24). Иными словами, то, что пережил 22.12.1849 г. Достоевский, для Ремизова есть подобие крестных мук Иисуса Христа**.

Для Ремизова Достоевский – писатель, который открыл истинный и трагичный закон бытия: жизнь есть страдание. Человек обречен на вечное страдание, и избежать его невозможно. Страдает «крестной мукой» не только Христос, но и весь мир. В этом смысл слов Ремизова: «крест всего мира». Но отсюда же следует и другой вывод: великим страдальцем является не только Христос, но и Великий Инквизитор, своего рода двойник и оппонент Христа, и князь тьмы Сатанаил, и Иуда. Характерно, что во 2-е издание «Лимонаря» (1912) Ремизов включил апокриф с двусмысленным (и красноречивым) названием: «Страсти сатанинские» (1906)***.

Мысль о человеческой жизни как неизбежном страдании (крестных муках) повторяется в романе «Капана» (1914–1918), причем страдания Христа уподобляется страданиям Иуды, на что указывает евангельская реминисценция:

«И какое это страшное бремя, какой крест кровавый, взваленный тебе на спину, быть на измученной земле в жестоком человеческом круге, какое это ужасное наказание – быть человеком! <...> Со всей иступленностью вопиет седой голос из века: “Лучше не родиться!”» (Ремизов 1991: 431).

* Та же аналогия есть в идее князя Мышкина нарисовать картину, которая бы изображала последний миг казни: «<...> Голова, лицо бледное как бумага, священник протягивает крест, тот с жадностью протягивает свои синие губы, и глядит, и глядит, и – *все знает* (выделено Достоевским. – С. Д.). Крест и голова – вот картина <...>» (Достоевский 1989, VI: 68–69). Символическая деталь – «крест и голова» – очевидно отсылает к мотиву распятия.

** В качестве любопытного «странного сближения»: в русском духовном стихе казнь Христа может описываться не как распятие на кресте, а как казнь, напоминающую казнь через расстреливание, как и в случае с петрашевцем Достоевским: «Тогда за Христа схватились, / Цепь железную наложили... / К столбу Христа привязали, / Глаза Христу завязали» (см.: Федотов 1991: 42).

*** В церковной традиции термин страсти применяется только к Христу и святым-страстотерпцам. «Страсти сатанинские» у Ремизова звучат, без сомнения, кощунственно (с точки зрения традиционного, ортодоксального христианского сознания).

Источник слов («Лучше не родиться!») обнаруживается легко – Ремизов цитирует слова Христа из евангелия от Матфея: «Но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться» (Матфей XXVI, 24). Одновременно слова Христа, сказанные об Иуде, Ремизов прилагает и к себе, к своей судьбе: «<...> Я чувствовал свою приниженность, я раб, невольник в этом мире, где без воли Бога не упадет волос... Я всей жизнью Ему обязанный, осчастливленный жить. <...> Но под ударами беспощадной судьбы, которая в руках все той же воли Бога, я скажу эти древние слова: «лучше было бы не родиться человеку на земле»» (Кодрянская 1959: 85)*.

Повесть «О страстях Господних», в которой некоторые современники увидели кощунство, для Ремизова стала попыткой объяснить загадку евангельского события. А также – загадку своей судьбы.

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С.
1980. 'Иуда Искарот'. *Мифы народов мира*: Энциклопедия. – М. Т. 1: 580–581.
- Возняк А.
1998. 'От Христа к человеку: Легенда А. Ремизова о св. Николае'. *Acta Universitatis Scientiarum Socialium et Artis Educandi Tallinnensis. Humaniora A 13: Русская литература XX века в контексте европейской культуры*. – Таллинн.
- Волошина-Сабашникова М.
1993. *Зеленая змея*: Мемуары художницы. – СПб.
- Гофман М.
1993. 'Петербургские воспоминания'. *Воспоминания о серебряном веке*. – М.
- Грачева А.
1996. 'Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова'. *Вячеслав Иванов: Материалы и исследования*. – М.
- Грачева А.
1998. '«Лимонарь» Алексея Ремизова: Первая русская революция сквозь призму апокрифической литературы'. *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 42.
- Данилевский А.
1991. 'О дореволюционных «романах» А. М. Ремизова'. *Ремизов А. Избранное*. – Л.

* Об этом (автобиографическом) аспекте ремизовской интерпретации образа Иуды-предателя см. подробнее в нашей работе: Доценко 2000: 16–33 (гл. «Поэма «Иуда»: Автобиографический подтекст апокрифа).

- Достоевский Ф. М.
1988–1991 *Собрание сочинений*: В 15 тт. – Л. Т. I – XV.
- Доценко С.
2000 *Проблемы поэтики А. М. Ремизова*: Автобиографизм как конструктивный принцип творчества. – Tallinn.
- Иванов Вяч.
1995 'Достоевский: Трагедия–миф–мистика'. *Лик и личины России*: Эстетика и литературная теория. – М.
- Клибанов А.
1960 *Реформационные движения в России XIV – первой половине XVI в.* – М.
- Кодрянская Н.
1959 *Алексей Ремизов.* – Париж.
- Ремизов А.
1910–1912 *Сочинения.* – СПб. [1910–1912]. Т. I – VIII.
- Ремизов А.
1921 *Огненная Россия.* – Ревель.
- Ремизов А.
1928 *Звезда надзвездная: Stella Maria maris.* – Paris.
- Ремизов А.
1981 *Встречи: Петербургский буерак.* – Paris.
- Ремизов А.
1989 *Огонь вещей.* – М.
- Ремизов А.
1991 *Избранное.* – Л.
- Ремизов А.
1993 *Сочинения*: В 2 книгах. – М. – Кн. 1–2.
- Ingold F.Ph.
1977 'A. M. Remizov und F. M. Dostoevskij: (Zu einem unveröffentlichten Illustrationswerk aus der Basler "Bibliothek Fritz Lieb")'. *Librarium.* [Bd.] II.
- Ivanov V.
1957 *Freedom and the Tragic Life: A Study in Dostoevsky.* – New York.

«КРУШЕНИЕ ГУМАНИЗМА» А. БЛОКА И «ЗАКАТ ЕВРОПЫ» О. ШПЕНГЛЕРА

Е. В. Иванова

В работах о Блоке время от времени поднимается вопрос о возможной связи его статьи «Крушение гуманизма» с работой О. Шпенглера «Закат Европы». Впервые на эту связь указал Д. Мирский: «“Крушение гуманизма” поражает близостью к концепциям Шпенглера (противопоставление «культуры» и «цивилизации», взгляд на барокко как на последнее проявление «культуры», и на XVIII век как на момент смены «культуры» и «цивилизации»). Трудно предположить, чтобы Блок мог к этому времени знать Шпенглера. Тем более знаменательно это совпадение» (Мирский 1936: СХХV).

Этот вопрос почти дословно повторил К. Мочульский в своей монографии о Блоке: «Крушение гуманизма» – статья парадоксальная, фантастическая и – скажем смело – гениальная. Поразительно совпадение мыслей Блока с концепциями Освальда Шпенглера. Блок не мог знать знаменитой книги «Гибель Запада», а между тем его противопоставление «культуры» и «цивилизации», взгляд на барокко как на стиль «стареющей культуры» и на конец XVIII века как на момент замены «культуры» «цивилизацией» – повторяет основные тезисы немецкого ученого» (Мочульский 1948: 425).

Оба исследователя только констатировали совпадения, дальнейшее углубление в суть сопоставления предложил Ф. Степун: «При чтении «Крушения гуманизма» бросается в глаза, что статья в целом построена на шпенглеровском противопоставлении культуры и цивилизации» (Stepun 1964: 406).

Но в поисках ответа на поставленный вопрос опирался на свои воспоминания о том, как и когда увидел он впервые книгу Шпенглера в России. По его сведениям, в Москве сочинение Шпенглера «стало попадаться на глаза зимой 1920/1921 годов. Мой руководитель и друг, профессор Рихард Кронер, прислал мне ее как книгу, возбуждавшую больше всего разговоров среди всех появившихся в Германии книг. Книга имела большой успех. Я четыре раза читал свой доклад о Шпенглере в Москве» (Stepun 1964: 408).

Примерно в это же время книга Шпенглера попала в поле зрения А. Белого. В воспоминаниях о Блоке 1922 года он сравнивал блоковское стремление понять целостный смысл происходящих событий, уловить в разрозненных фактах действительности «единый музыкальный напор» с тем, как рассматривали современную культуру немецкие мыслители: «Все истинно философские культуры идут именно этим путем. Таким путем идет ныне в Германии замечательный Шпенглер («*Untergang des Abendlandes*», «*Socialismus und Preussentum*»*)» (Белый 1922: 266). Но именно потому, что Белый знал круг интересов Блока, он даже не ставил вопроса о возможности его знакомства со Шпенглером в период написания статьи.

* Белый упоминает книги Шпенглера «Закат Европы» и «Прусачество и социализм».

А. Белый и Ф. Степун внимательно следили за новейшей германской философией, но даже они познакомились со Шпенглером только в начале 1920-х годов. Блок такого интереса был лишен, и потому возможность, что он раньше них познакомился с работами немецкого философа, почти исключается, не говоря о том, что не было никаких причин факт своего знакомства скрывать – между тем ни в личной библиотеке Блока, ни в его переписке и дневниках имя Шпенглера не встречается.

Исключил возможность знакомства Блока с работой Шпенглера и Ф. Степун, но взамен он выдвинул предположение, что источником статьи «Крушение гуманизма» могла стать работа Г. Ландау «Сумерки Европы», которая была издана в Берлине в 1923 году. «Хотя Блок не знал Шпенглера, – писал Ф. Степун, – не исключено, что с идеями Шпенглера он познакомился в сочинении русского автора Георга Ландау, который позднее опубликовал книгу под названием «Сумерки Европы». Когда я потом изучал труд Шпенглера, я был поражен, как много умный и острый Ландау предупредил у Шпенглера. Я не имею подтверждения для этой гипотезы, но она кажется мне убедительной. Блок и Ландау оба жили в Петербурге и вращались в одном и том же кругу» (Stepun 1964: 410).

Эта гипотеза Ф. Степуна также нуждается в проверке. Первая глава будущей книги Г. Ландау «Сумерки Европы» была опубликована в 1914 году в журнале «Северные записки» (№ 12), по существу, вся книга представляет собой развитие идей, изложенных в этой статье. Журнал «Северные записки» Блок читал, и комплекты журнала за 1913 и 1915 годы были в его шахматовской библиотеке (Журов 1975: 413).

Однако никаких упоминаний о статье Ландау в 1914 году мы ни в записных книжках, ни в переписке и дневниках Блока не находим. Видеть в статье Ландау источник будущей блоковской статьи «Крушение гуманизма» мешает и другое: статья «Сумерки Европы» западническая, надвигающуюся гибель европейской культуры ее автор не столько предсказывал, сколько оплакивал: «Солнцем человечества за последние столетия было солнце, освещавшее Западную Европу, и все миллионы людей, и все сокровища этих тридевятых царств, отпрысков некогда грандиозных культур, были как бы сном, фантазией, пока не вступали в соприкосновение с Западным полуостровом. Ибо здесь человечество не только жило, но и творило, не только охраняло прошлое, но претворяло его в будущее; ибо здесь пролегла дорога, которая от былых эпох протянулась к эпохам грядущего. Индию и Китай открыла маленькая Европа и вернула человечеству; Америку она, так сказать, изобрела и взрастила. Через Западную Европу пролегал для всех народов путь к жизни и к творчеству; «западничество», т. е. собственно европеизация для всех народов была лозунгом воскресения и новой жизни» (Ландау 1914: 29). Восторженное преклонение Ландау перед Европой никак не согласовывалось с блоковским отношением к ней. Но главное – Ландау, как и Шпенглер, находился вне поля зрения Блока в момент создания статьи. И окончательным подтверждением отсутствия связи с ними становится для нас история создания блоковской статьи.

В дневнике Блока 30 июля 1917 года отмечено чтение статьи С. Булгакова «Человечность против человекобожия» (Блок 1963, VII: 292)*. В этой статье содержится целый ряд идей, которые найдут отклик в статье «Крушение гуманизма». С. Булгаков объясняет наступление эпохи Возрождения новым самосознанием личности: «...На грани новой истории человек по-новому открыл в себе человеческую свою мощь и был ослеплен, ошеломлен своим открытием, влюбился в себя, как Нарцисс. Он не мог, вне исторического испытания, определить истинную меру этой мощи, и потому экстаз человечности, самоупоения ею есть основная музыка гуманизма, и все, все, чем горда Европа, – искусства, науки, философия, государственность, экономика, – зародилось там, в этой загадочной эпохе, в ней имеет духовный источник. «Науки возрождаются, искусства расцветают, весело жить», говорит о себе эпоха устами одного из своих провозвестников, и торжественное исповедание веры в человеке звучит из уст другого: «Посредине мира поставлен ты, чтобы узреть все, что в нем есть. Ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным ты создан, с тем, чтобы, как свой собственный, свободный и самовластный творец и созидатель, ты создал форму, какую пожелаешь». Человек ощутил себя единственным господином своей судьбы, он *один* есть князь этого мира, и призывно зазвучали ему богоборческие дерзновения Прометея-светоносца, творящего род сынов своих, царство Люцифера. Церковь в средние века воспитывала человечество в сознании немощи и греховности, в требовании покорности и послушания, теперь оно хочет выявить свою мощь и дерзновенность. Испытание меры человеческой мощи – так определяется тема и содержание новой истории» (Булгаков 1917: 2).

С этого же начинается и статья Блока «Крушение гуманизма»: «Понятием *гуманизм* привыкли мы обозначать прежде всего то мощное движение, которое на исходе средних веков охватило сначала Италию, а потом всю Европу и лозунгом которого был *человек* – свободная человеческая личность. Таким образом, основной и изначальный признак гуманизма – *индивидуализм*» (VI, 93).

Далее С. Булгаков характеризует эпоху Реформации, итогом которой стало «очеловечивание христианства, его упрощение и приведение к уровню чисто человеческих потребностей и вкусов. Этот гуманизм в христианстве приводит к его обеднению и есть в этом смысле некоторая реакция в религиозном сознании, произошедшая под предлогом реформирования церковной жизни. Реформация, насколько она есть разрыв с церковным и историческим преданием, есть первая и наиболее важная попытка самочинности со стороны нового человека в самой серьезной и ответственной области – религиозной» (Булгаков 1917: 2). У Блока в статье также есть беглое упоминание об эпохе Реформации: «...когда на арене европейской истории появилась новая движущая сила – не личность, а масса, – наступил кризис гуманизма. Начало этого кризиса следует искать, по-видимому, в движении Реформации» (VI, 94).

* Далее ссылки на это издание даются в тексте, где римскими цифрами указывается номер тома и арабскими – страница.

Для Булгакова также эпоха Реформации стала началом разрыва личности и религии, он подробно обосновывал свою точку зрения: «Центр тяжести гуманистического движения поначалу лежит в русле Реформации, до тех пор, пока окрепший и окончательно ставший на твердые ноги гуманизм не перестал нуждаться в ее услугах и не отпустил уже сделавшего свое дело мавра, осознав себя как внехристианская, независимая сила» (Булгаков 1917: 3).

Есть более частные совпадения, например, С. Булгаков упоминает об «известной немзыкальности англичан, проявляющейся в отсутствии здесь музыкальных гениев» (там же : 6). И здесь ход мысли совпадает с блоковским: «у англичан и французов музыкальная память слабее» (VI, 114). Но главное заключается в том, что Булгаков обозначил первым тему, ставшую впоследствии блоковской: «...Война эта есть великое испытание *могучи* человека, возжелавшего из себя, по образу своему и подобию построить мир и историю. В нем получает внешнее выражение тот кризис гуманизма, который давно уже предощущался чуткими умами и возвещался столь различными голосами, как Ницше и К. Леонтьев, декаденты и футуристы. Все это свидетельствовало об одном: о наступающих *сумерках* человека, «Menschen-dämmerung» (там же: 29).

Подводил к темам будущей блоковской статьи и общий вывод Булгакова: «Теперешнее время по духовной своей значимости ближе всего напоминает эпоху Реформации. Дело идет о новом самоопределении человека, о проверке и пересмотре идеалов новоевропейского гуманизма, о некоей метанойе»* (там же).

Некоторые мысли статьи С. Булгакова повлияли на Блока в период создания статьи «Интеллигенция и революция», но настоящее развитие они получали позднее, когда он начал работать над редактированием переводов Гейне, и ему пришлось вдуматься в общий характер его творчества. По выражению Е. Ф. Книпович, Блок искал «монистического» решения проблемы Гейне, стремился «понять главное – как соотносится наследие художника с самыми великими, «тектоническими» сдвигами в судьбах человечества» (Книпович 1987: 42). Блок был неудовлетворен имеющимися переводами его стихов – они не давали представления о целостном облике немецкого поэта или искажали этот облик.

Творчество Гейне казалось Блоку созвучным тем проблемам, над которыми размышлял он сам в публицистике послереволюционных лет. Главная из них – революция и мораль. Общий смысл этих размышлений Е. Ф. Книпович передает следующим образом: «Каждый революционный взрыв, по мысли Блока, даже взрыв, чьи масштабы бесконечно малы по сравнению с Октябрем, или даже предощущение взрыва отражались в искусстве конфликтом музыки с нравственностью: свидетельство тому – Карл Моор и Владимир Дубровский, капитан Ахав и Вильям Ратклиф. В этом, кстати сказать, пафос блоковского «Катилины» <...> Блок все время опасался, что вместе с как будто самым бесспорным, самым краеугольным понятием «нравственность» в дело строительства новой, революционной культуры просочится и профессорское, либеральное, кадетское толкование этого понятия» (там же: 12).

* Метанойя (греч.) – перестройка.

О перестройке системы нравственных ценностей, вызванной революционным циклоном, Блок писал уже в статье «Интеллигенция и революция»: «Передумать все. Устроить так, чтобы все стало новым; чтобы лживая, грязная, скучная, безобразная наша жизнь стала справедливой, чистой, веселой и прекрасной жизнью» (VI, 12).

Размышления о судьбах гуманистических ценностей в новых исторических условиях продолжены им в рецензии «О предисловиях Ф. Зелинского к пьесам Иммермана», написанной 21 марта 1919 года. Здесь есть фраза, которая служит переходом от статьи «Интеллигенция и революция» к статьям, где речь идет непосредственно о новом понимании гуманизма – «Гейне в России» и «Крушение гуманизма».

Рецензия помогает установить и связь блоковских размышлений о гуманизме с цитированной выше статьей С. Булгакова «Человечность против человекобожия» («Война эта есть великое испытание мощи человека <...> В чем получает внешнее выражение тот кризис гуманизма...» и т. д.). В статье «Интеллигенция и революция» Блок писал в этой связи о «годах европейской бойни», которая, казалось, «очистит воздух; <...> на самом деле она оказалась достойным венцом той лжи, грязи и мерзости, в которых купалась наша родина» (VI, 10). В рецензии «О предисловиях Ф. Зелинского к пьесам Иммермана» война определяется как начало переоценки гуманистических ценностей, Блок с иронией говорит здесь о «традиции того гуманнейшего века, который породил самую чудовищную войну в истории». (VI, 464)

Иронически именуемая «гуманистической», традиция породила и особый подход к искусству, подчиняя его нравственности: «В силу гуманистической традиции действие такой силы, как сила искусства, издавна стремятся ослабить; до сих пор искусство считают возможным выпускать только в попонке и на ленточке, под надзором нравственности, отчего у художника неизменно сжимается сердце» (VI, 464).

Эта гуманистическая традиция создала свой образ Гейне, приручив его и сгладив острые углы, из которых состояло все его творчество. Освободив Гейне от этих «ленточек» и «попонок», в которые облекла его образ гуманистическая традиция, и означает для Блока найти «монистическое» решение, ключ, открывающий подлинного Гейне для читателей новой эпохи. Свою задачу он видел в том, чтобы дать русскому читателю подлинного Гейне, исполненного противоречий трагического поэта, первым ощутившего непрочность гуманистических ценностей.

В декларации издательства «Алконост» (1921) Блок приведет цитату из Гейне, которая также помогает объяснить, в чем видел Блок монистическое решение темы Гейне: «индивидуальный дух исчез, возник дух всеобщий». Гейне для Блока был одним из тех, кто ощутил надвигающийся конец индивидуалистической культуры, двигателем которой была личность. Это и подводит нас к темам, которые станут центральными в статье «Крушение гуманизма».

Блоковское понимание Гейне поначалу нашло свое выражение в статье «Гейне в России», над которой он работал в марте 1919 года по заданию

издательства «Всемирная литература»: «...сейчас Гейне стал ближе, чем когда-нибудь, к миру, <...> наконец, может быть услышан голос подлинного Гейне именно теперь, среди того взбаламученного моря, которое представляет из себя европейский мир, где трещит по швам гуманистическая цивилизация. Гейне же, в основе своей, и есть антигуманист, чего еще, кажется, не произносили» (VI, 125). Работа над Гейне потому так глубоко увлекла Блока, что она вошла в русло его размышлений о судьбах гуманистической цивилизации и влиянии на нее революционных потрясений.

Доклад «Гейне в России» впервые был прочитан Блоком 25 марта на заседании издательства «Всемирная литература». Изначально цель его была чисто практическая: Блок должен был ответить на вопрос – надо ли переводы Гейне заказывать заново или достаточно отредактировать старые.

Вместо этого Блок начал свое выступление с критики образа Гейне, который укоренился в России. По его мнению, благодаря тому, что в роли переводчиков Гейне выступали преимущественно поэты-шестидесятники, в облике немецкого поэта более всего ценилась и пропагандировалась политическая направленность творчества. Поэтому существующие переводы Гейне искажали его облик. Но критика плохих переводов Гейне вряд ли кого-нибудь удивила, переводы предшественников постоянно подвергались критике на заседаниях издательства «Всемирная литература», чему были объективные причины: русский модернизм начала XX века в корне изменил отношение к зарубежной поэзии и повысил культуру художественного перевода. На тех же заседаниях Корней Чуковский критиковал переводы Диккенса, сделанные Иринархом Введенским, а Гумилев – переводы Соути русскими поэтами, среди которых был и В. А. Жуковский.

Поэтому доклад Блока о ложности путей, которыми шли до сих пор переводчики Гейне вряд ли вызвали возражения, если бы не высказанная попутно фраза: «...во всем мире прозвучал колокол *антигуманизма*, <...> мы сейчас стоим под этим знаком, нам уже ясен *кризис гуманизма*, мир омывается, сбрасывая с себя одежды гуманистической цивилизации» (VI, 125). Именно эти блоковские слова и стали предметом разгоревшегося спора, они направили обсуждение доклада в неожиданное русло. Дальнейший ход обсуждения показал, что именно они задели всех присутствовавших за живое, хотя смысл этих слов был истолкован по-разному.

Многие соотнесли слова о кризисе гуманизма с политической ситуацией 1919 года, когда после трехлетней мировой войны, после острых классовых битв революции, начиналась гражданская война. Эти события отпечатались кошмаром, принесшим стране голод, разруху, холод, всеобщее одичание, грозившим культуре гибелью. Те, кто под гуманизмом понимали уважение к интересам личности, к человеческому достоинству, истолковали слова о «кризисе гуманизма» как констатацию убывания человечности, разрушения устоявшихся норм общественной морали. А поскольку Блок в своем докладе не просто констатировал кризис гуманизма, но и доказывал неизбежность этого процесса, многие из присутствовавших резко ему возражали.

Обсуждение доклада носило чрезвычайно бурный характер, Блок записал в этот день: «Доклад о Гейне. Налет Воынского. Речь Горького» (Блок 1965: 54). Таким образом, он выделил на этом заседании два принципиально важных выступления – Воынского и Горького. Описывая то же заседание в письме к М. А. Бекетовой, А. А. Кублицкая-Пиоттх сообщала 27 марта 1919 года: у Блока «был боевой доклад в Мировой литературе <...> Остервенились Воынский, Левинсон, Батюшков. За Сашу встал горой М. Горький, сказал, что доклад пророческий. Обрадовался Браун...» (VI: 490). Запись в дневнике Блока содержит некоторые сведения о содержании выступления Воынского на заседании 25 марта: «Ожесточенно нападает Воынский, который указывает, между прочим, на путаницу в терминологии (исконное, знакомое мне) <...> Воынский говорит, что он находит доклад не только не пророческим, но близоруким» (VII, 356). Дополняет эти сведения запись в дневнике Чуковского: «Воынский на заседании, как Степан Трофимович Верховенский, защищал принципы и Венеру Милосскую... Говорил молниеносно <...> – Это близорукость, а не пророчество! – кричал он Горькому. – Гуманизм есть явление космическое и иссякнуть не может. Есть вечный запас неизрасходованных гуманистических идей...» (Александр Блок 1981: 246).

Записи Блока и Чуковского позволяют соотнести текст черновых записей А. Воынского (РГАЛИ, ф. 95. – Оп. 1. – Ед. хр. 49), где упоминается Вагнер, Гейне, с его выступлением на этом заседании и расшифровать эти беглые записи как конспект речи о гуманизме, произнесенной 25 марта. Подтверждением такой атрибуции будет тот факт, что в качестве примера Воынский использует в своем выступлении имена тех, кого перечислил К. Чуковский в числе присутствующих. Возможно также, что это набросок текста, который Воынский произнес на заседании 9 апреля, где, по воспоминаниям А. Гизетти, он снова выступал. «Помню, напр<имер>, — писал Гизетти в воспоминаниях о Воынском, — контр-доклад Воынского, прочитанный непосредственно за знаменитым «Крушением гуманизма» А. А. Блока, на частном собрании сотрудников «Всемирной литературы» в квартире А. Н. Тихонова. Это была стройная и систематическая защита гуманистической культуры против страстного натиска «музыкальной стихии» (Гизетти 1928: 79). Гизетти описывает заседание 9 апреля, на котором происходило чтение доклада «Крушение гуманизма», но и он не присутствовал на заседании 25 марта. Можно предположить, что поскольку Блок повторил в докладе «Крушение гуманизма» основные мысли о гуманизме из своего доклада «Гейне в России», то Воынский еще раз выступил с возражениями.

Воынский трактовал понятие «гуманизм» расширительно: «Гуманизм – идейное ядро всякого исторического процесса». Именно поэтому гуманизм является постоянной величиной для человеческой культуры, развивающейся, независимо от национальных истоков, по общим законам: «Пирамидальность – закон и форма развития и роста народов на путях истории. Культурная пирамида не разрушается никогда. Все ее части лишь обрастают новыми пластами. Каменная обшивка, каменная одежда ширится в своем основании, поднимает все выше и выше свою вершину. Ни одна идея, возникшая однажды в

культурно-историческом процессе, никогда не умирает» (РГАЛИ, там же).

Гуманизм для Волынского – изначально заданная и не меняющаяся в своем содержании величина, столь же несокрушимая, как и сама культура. Любое разрушение культуры ведет к необходимости отстраивать ее заново по тем же самым пирамидальным законам, на тех же основаниях, так как культура «пирамидальная уже в зародыше». Это делает невозможным ее гибель, как и крушение гуманизма в планетарном масштабе, но не исключает возможность его крушения в рамках одной культуры. Здесь главный пункт несогласия Волынского с Блоком. Возражения вызвала и мысль Блока о грядущем в мир новом человеке, которого он назвал, используя вагнеровский термин, «человек-артист». Термин дал Волынскому основание заподозрить Блока в эстетизме. Возражая Блоку, Волынский утверждал: «Артистичность и этика, артистичность и гуманизм связаны между собой неразрывно». Волынский даже упрекал Блока: «В русской литературе принцип артистичности в качестве самодовлеющего принципа не выдвигался никогда крупнейшими из художников» (РГАЛИ, там же).

Волынский протестовал не только против исходных посылок Блока, его возражения вызвали конкретные характеристики Гейне и Вагнера, которые мы опускаем здесь.

Но несмотря на все несогласия, Волынский, как и Блок, признал крушение гуманизма паролем дня. Правда, проявление этого процесса видел не там, где их видел Блок: «Кризис наступил в самом деле, но не кризис гуманизма в целом, а лишь одной из ее систем, – христианства. Идеи христианские, <...> требуют любовного пересмотра с точки зрения практической их применимости к жизни. Уж слишком очевидно, что вся моралистическая фантастика находится в полнейшем противоречии с тем, что представляет собой история каждого данного момента. Пишется в книгах одно, а читается в действительности другое. Провозглашается принцип непротивления злу насилием, а проводится в жизнь кровавое мордобитие. Проповедуется святая вода смирения, а ведрами поглощается пьяное вино гнева и мести, империализм не только идейный, но и политический, приводящий к неслыханным схваткам народов между собою на арене мира» (РГАЛИ, там же). Волынский, с одной стороны, локализует кризис гуманизма, ограничивая его рамками христианства, по сути, сводя его к масштабам Европы, с другой – связывает этот процесс с изменением морального климата европейской культуры под влиянием конкретных исторических событий, и прежде всего, мировой войны.

Выступление Горького можно восстановить лишь в общих чертах, сопоставляя записи в дневнике К. Чуковского и Блока. Из этих записей следует, что порядок выступлений на заседании 25 марта был следующий: первым с возражениями Блоку выступил Волынский, за ним слово взял Горький. Но записанные Чуковским слова Волынского позволяют добавить к этому, что какие-то реплики Волынский подавал после выступления Горького («это близорукость, а не пророчество», – относится к Горькому, именно он назвал доклад Блока пророческим).

«Горький говорит большую речь, – записывает Блок в дневнике, – о том, что действительно приходит новое, перед чем гуманизму, в смысле «христианского отношения» и т. д., придется временно ступежаться. «Или доходить до святости», или уступать» (VII, 356). Зная выступление Волынского, мы можем теперь установить, что Горький обращает свои слова не только к Блоку, но и к Волынскому, поскольку он, а не Блок говорил о кризисе христианства. Но если Блока Горький в этом случае поддерживал, то Волынского скорее оспаривал. Последний считал, что христианские идеалы не проводятся последовательно в жизнь и этим дискредитируют себя. По мнению Горького, происходит кризис нравственных императивов христианства – идеалов сострадательности, любви к ближнему; они дискредитировали себя раньше, а в новых исторических условиях окончательно умерли. Но не в гибели религиозной этики видел Горький угрозу культуре, в этом его точка зрения отличалась и от Блока, и от Волынского, хотя на этом этапе участники спора не осознали этого различия.

События в стране вызывали у Горького опасения совсем иного рода. Гибель культуры надвигалась со стороны темной стихии деревни. Блок записал слова Горького, что «предстоит отчаянная борьба деревни с городом, в которой не поздоровится не только капиталистам, но и писателям и артистам» (VII, 355).

Блок не сумел понять, что в словах Горького заключены его опасения за судьбу культуры, ревностным защитником которой он был. В свою очередь, и Горький не до конца понял позицию Блока, уловил в его словах нечто созвучное своим опасением и потому солидаризировался с ним. «...Между нами, – записал Блок слова Горького, – дистанция огромного размера, я – бытовик такой, но мне это понятно, что вы говорите, я нахожу доклад пророческим...» (VII, 356).

Сходно передал смысл выступления Горького К. Чуковский, сохранив при этом целый ряд смысловых оттенков. «Я человек бытовой, – записал Чуковский его слова, – и конечно мы с вами (с Блоком) люди разные – и вы удивитесь тому, что я скажу – но мне тоже кажется, что гуманизм – именно гуманизм (в христианском смысле) должен полететь ко всем чертям. Я чувствую, я... недавно был на съезде деревенской бедноты – <...> деревня и город должны непременно столкнуться, деревня питает животную ненависть к городу, мы будем, как на острове, люди науки будут осажены, здесь даже не борьба – дело глубже... здесь как бы две расы... гуманистическим идеям надо заостриться до последней крайности – гуманистам надо стать мучениками, стать хриstopодобными – и это будет, будет... Я чувствую в словах Ал<ександра> Ал<ександровича> много пророческого...» (Александр Блок 1981: 246). Но Чуковский в отличие от Блока и Горького сразу уловил тот пункт, где их позиции изначально разошлись. «Странно, – пишет Чуковский, – что Горький не почувствовал, что Блок *против гуманизма*» (там же). Отметим, что Волынский это понял, потому резко возражал. В этом пункте находился зародыш последующего спора между Блоком и Горьким, развернувшегося на обсуждении статьи «Крушение гуманизма».

Стимулом для создания доклада «Крушение гуманизма» (первый вариант статьи готовился для устного произнесения) послужила просьба Горького

подробнее развить мысли о гуманизме из доклада «Гейне в России» и вернуться к обсуждению этой проблемы на специальном заседании (VII, 357). В ответ на просьбу Горького Блок произнес знаменательные слова, позволяющие связать его размышления о гуманизме с циклом «Россия и интеллигенция». «Я высказываю опасение, – пишет Блок в дневнике, – что это превратится в религиозно-философское собрание, в интеллигентский спор об «интеллигенции и народе» (там же). Блок считал эти свои идеи логическим продолжением размышлений об интеллигенции и народе, поскольку гуманизм – краеугольный камень интеллигентской системы ценностей.

Еще одно связующее звено в цепи этих размышлений мы улавливаем в следующем высказывании Блока в письме к матери от 17 апреля 1917 года: «Если история будет продолжать свои чрезвычайные игры, то, пожалуй, все люди отобьются от дела и культура погибнет окончательно, что и будет возмездием, может быть справедливым, за «гуманизм» прошлого века. За уродливое пристрастие к «малым делам» история мстит истерическим нагромождением событий и фактов, безобразное количество фактов только оглушительно, всегда антимузыкально, т. е. бессмысленно» (VIII, 484–485).

Здесь мысль о разрыве народа и интеллигенции сопрягается с мыслью о неизбежности исторического возмездия за ложные, с точки зрения Блока, гуманистические ценности.

Статья «Крушение гуманизма» связана со статьей «Интеллигенция и революция», которая замыкала цикл дореволюционных статей Блока о народе и интеллигенции в единственном составленном им сборнике статей «Россия и интеллигенция» (1918). В этой статье революция предстает в образе пробудившейся стихии, народа. Пробуждения стихии не замыкалось для Блока рамками России, под этим знаком протекала для него вся европейская жизнь в XX веке. Одним из первых, кто ощутил подземные толчки стихии, был Вл. Соловьев, о чем Блок говорил в докладе «Владимир Соловьев и наши дни» (1920): «...он был посетителем <...> этого, несмотря ни на что, идущего на нас нового мира» (VI, 159).

Октябрьская революция лишь помогла стихии выплеснуться на поверхность, прорвать сдерживающую плотину, став прелюдией к окончательному торжеству стихии. Все эти размышления Блока в «Крушении гуманизма» как бы стянулись в единый узел, чтобы потом вновь разбежаться по разным статьям.

Работа над докладом «Крушение гуманизма» упоминается в записных книжках Блока 3, 5, 6 и 7 апреля, а первое чтение доклада состоялось 9 апреля на заседании «Всемирной литературы», происходившем на квартире у А. Н. Тихонова (Блок 1965: 455). По существу, доклад представлял собой развернутое изложение мыслей о гуманизме, высказанных в статье «Гейне в России», и самая нелепая ошибка, повторяющаяся во всех изданиях блоковской прозы состоит в том, что на основании проставленных под докладами авторских дат, не вдаваясь в историю появления этих дат, публикаторы располагают их в обратной последовательности.

Зная ход обсуждения первого доклада Блока, можно понять, почему Блок начинает доклад о гуманизме с изложения аксиом: он стремится избежать

терминологической путаницы, которой были порождены многие реплики Воынского. Блок подробно поясняет, как он понимает термины «гуманизм», «культура» и в чем он видит ее отличие от «цивилизации».

Выяснение исходных посылок было важно для того, чтобы яснее изложить свою точку зрения Горькому, которому, в первую очередь и был адресован доклад, потому что на поддержку «профессоров» Блок не рассчитывал, напротив, против их гуманизма и был направлен доклад. Термины «культура» и «цивилизация» в эзотерическом словоупотреблении Блока имели особые смысловые оттенки. Блок вслед за рядом европейских культурологов, таких, как Я. Буркгардт и И. Гоннегер*, видел в культуре не только экстракт эстетического и практического опыта человечества, но некий самостоятельный феномен, сформировавшийся в результате всего хода духовного развития Европы. Европейская культура нашла свою опору в творческом индивидууме, как сказано у Блока, «личность была главным двигателем европейской культуры». Поэтому представление о гуманизме, о мере и сути человечности, заложенные в фундамент этой культуры, отражали прежде всего интересы отдельной личности, почему Блок и называет «основным и изначальным признаком гуманизма – индивидуализм» (VI, 93).

Пробуждение к исторической жизни народа, массы, будет, по Блоку, ознаменовано и рождением новой культуры, которая начнет созидаться заново. Изменится представление о сути человеческого, и культура обретет иной фундамент, что и будет крушением старого и рождением нового гуманизма (укажем попутно, на повышенный интерес Блока этих лет к Пролеткульту, который самым непосредственным образом связан с этими его размышлениями).

Если главным отличительным признаком старого гуманизма был индивидуализм, то антигуманизм (Блок неоднократно отмечал, что термин ему не нравится, он употребляет его лишь за неимением лучшего) будет отмечен антииндивидуализмом, поскольку он является порождением пробудившихся масс. Это и будет главной причиной перестройки всей ценностной иерархии.

В контексте подобных рассуждений следует толковать и повторяющиеся в ряде статей этих лет аналогии между переживаемым историческим моментом и эпохой падения Римской империи, когда, по мысли Блока, «варварская масса», пробудившаяся к исторической жизни, затопила своим потоком цивилизацию, в рамках которой ей было тесно.

Мысль о противостоянии народа и интеллигенции постоянно присутствовала в размышлениях Блока. В юбилейном приветствии Горькому, написанном в конце марта 1919 года, он снова упомянет о народе и интеллигенции, как о двух враждебных станах, между которыми судьба поставила М. Горького. Каждый из этих станов, по мысли Блока, обладал и собственной системой ценностей, имел свое представление и о гуманизме. Оторванность этих станов друг от друга

* В процессе работы над статьей Блок внимательно изучал книгу Я. Буркгардта «Культура Италии в эпоху Возрождения» (СПб., 1904–1906. – Т. 1–2.), а также книгу И. Гоннегера «Очерк литературы и культуры XIX столетия» (СПб., 1867); обе работы он цитирует в тексте статьи.

объясняла отсутствие взаимопонимания между ними. Блок с иронией упоминал о популяризации знаний, как негодной попытке ликвидировать эту пропасть, об «армии гуманных критиков-аналитиков», занятой «составлением проскрипционных списков». Главный блоковский тезис заключен в словах: «Цивилизовать массу не только невозможно, но и не нужно. Если же мы будем говорить о приобщении человечества к культуре, то неизвестно еще, кто кого будет приобщать с большим правом: цивилизованные люди – варваров, или наоборот: так как цивилизованные люди изнемогли и потеряли культурную цельность; в такие времена бессознательными хранителями культуры оказываются более свежие варварские массы» (VI, 99). Нетрудно догадаться, какую реакцию мог он вызвать у главного цивилизатора – Горького.

Следует подчеркнуть, что Блок видел в крушении гуманизма процесс планетарного значения, захвативший весь европейский мир, поэтому он не придавал своим словам конкретного, а тем более – практического значения. Для Горького же, как человека менее склонного к абстракции (не зря он подчеркнул еще после первого выступления Блока, что он человек «бытовой»), речь шла прежде всего о событиях внутри страны, и эти слова прозвучали как отрицание всей его деятельности по сохранению русской культуры, по популяризации мировой культуры, которую, в частности, вело и издательство «Всемирная литература». Показательно, что Блок не связывал свои размышления с деятельностью издательства, которому он в этот момент отдавал столько сил и которое занималось составлением «проскрипционных списков» и «популяризацией».

Горький же понял выпады в адрес популяризации конкретно, что и вызвало его негодующее выступление, так поразившее Блока, несогласие с которым было настолько сильным, что в воспоминаниях о нем, написанных спустя три года после его смерти, Горький еще раз вернется к докладу: «Некоторые мысли доклада показались мне недостаточно продуманными: «Цивилизовать массу невозможно и не нужно», «Открытия уступают место изобретениям». XIX и XX века именно потому так богаты изобретениями, что это эпоха обильнейших и величайших открытий науки» (Горький 1973: 369).

Слова Блока о кризисе гуманизма он воспринял как поэтизацию варварства, «скифство» в духе деклараций Иванова-Разумника, помещенных в сборнике «Скифы». Эти два явления Горький увязал между собой: «Говорить же о невозможности и ненужности цивилизации для русского народа – это, очевидно, «скифство», – и это я понимаю как уступку органической антигосударственности русской массы. И зачем Блоку «скифство»!» (там же).

Итогом чтения доклада «Крушение гуманизма» было то, что Горький утвердился во мнении, что Блок занимает антиинтеллигентскую и антикультурную позицию, и из разряда соратников и любимцев поэт перешел в разряд врагов и саботажников. Блока также это второе выступление Горького больно задело, и оно стало переломным. А. Белый в материалах к воспоминаниям о Блоке записал со слов его матери: «Долгое время <...> Блок относился прекрасно к Максиму Горькому. Александра Андреевна называет это «у Саши был роман с Горьким», но в конце концов он очень разочаровался в нем. Мне

он говорил в 1920-м году, что у него произошел разговор с Горьким на тему «кризис гуманизма», и Горький высказывал такое чуткое и нежное понимание; он упросил Блока написать доклад на эту тему и прочесть во «Всемирной литературе», что Блок и сделал: возражения Горького были неожиданны и элементарны; они шли в разрез с тем, что Горький высказывал Блоку в разговоре с глазу на глаз» (Александр Блок 1982: 802).

Но дискуссия о судьбах гуманизма не ограничивалась двумя обсуждениями докладов Блока во «Всемирной литературе». К спору подключились новые участники. Еще в процессе написания доклада «Крушение гуманизма», 1 апреля 1919 года, Блок записывает в дневнике: «Я получил корректуру статьи Вяч. Иванова о «кризисе гуманизма» и боюсь читать ее» (VII: 363). Здесь имелась в виду корректура статьи Вяч. Иванова «Кручи», которая была опубликована в первом номере журнала «Записки мечтателей», к редактированию которого Блок имел самое непосредственное отношение.

Нет возможности установить, прочитал ли Блок статью Вяч. Иванова до завершения работы над докладом. Но вскоре после заседания во «Всемирной литературе» Блок присутствовал на докладе Вяч. Иванова. 23 апреля в записной книжке Блока отмечено: «Во «Всемирной литературе» доклад В. И. Иванова о гибели гуманизма» (там же). Текст доклада Ф. Д. Батиошкова «Гуманизм и революция», который был прочитан в тот же день вслед за ивановским, помогает с уверенностью утверждать, что Вяч. Иванов на этом выступлении во «Всемирной литературе» читал статью «Кручи», которую дважды цитирует Батиошков и обе цитаты совпадают с текстом журнальной публикации.

Вяч. Иванов мог не знать текста выступления Блока, или знать его в пересказе. Но его размышления о судьбах гуманизма имели точки соприкосновения с блоковским. Прежде всего, Вяч. Иванов не связывал кризис гуманизма только с политическими катаклизмами России, для него, как и для Блока, этот процесс был следствием всего развития европейской цивилизации в XX веке. «Люди внимательные и прозорливые могли уследить признаки этого психологического перелома раньше, чем наступил исторический переворот, выразившийся в войне и революции» (Иванов 1994: 103).

«Ураган сверхчеловеческого ритма исторических демонов» (там же: 104), как Вяч. Иванов называет мировую войну, ускорил процесс преобразования мира. Вяч. Иванов подчеркивал, что, по его мнению, предстоит не просто пересмотр, но коренное переосмысление всей ценностной иерархии: «...человек должен так раздвинуть грани своего сознания в целое, что прежняя мера человеческого будет казаться ему тесным коконом, как вылетевшей из колыбельного плена бабочке. Вот почему то, что ныне мы называем гуманизмом, предопределяя им меру человеческого, *должен* умереть... И гуманизм умирает» (Иванов 1994: 106).

Вяч. Иванов весьма близок здесь к идеям Блока о новых основах, необходимых для грядущего гуманизма. Но еще ближе к Блоку было представление Вяч. Иванова о сущности будущего гуманизма, в основе которого лежит представление об изначальном равенстве всех людей, мысль, что «человек един». Это была трансформация идей соборности Вяч. Иванова,

поскольку в грядущем гуманизме индивидуальная воля должна была претворяться в «живое вселенски-личное единство...» (Иванов 1994: 112). Это новое единство Вяч. Иванова обозначил термином «монантропизм», за ним скрывалось нечто глубоко сродное блоковскому антигуманизму. Блок и Вяч. Иванов развивались в этот период достаточно изолированно, поэтому речь не может идти ни о каком заимствовании. Скорее причины совпадения в том, что обе концепции имели общий источник, по разному претворенный в сознании каждого из поэтов: идеи Вл. Соловьева о богочеловечестве, о завершенности исторического процесса, о грядущей эре преображения мира.

Последовавшее затем выступление Батюшкова «Гуманизм и революция» вводило дискуссию к обсуждению локальной проблемы: самоопределению интеллигенции по отношению к Октябрьской революции, в его выступлении тема приобретала прежде всего политические обертоны. Но и он, размышляя о будущем гуманизме, вслед за Вяч. Ивановым апеллировал к статье Вл. Соловьева об О. Конте. Все эти точки зрения были известны Блоку к тому моменту, когда он в конце 1919 года работал над окончательным вариантом статьи «Крушение гуманизма», который в свою очередь подвергся оживленному обсуждению в Вольфиле, для которой он стал своего рода манифестом, но это тема отдельного разговора*.

Для дискуссии же, развернувшейся при первом обсуждении статьи в начале 1919 года, в один из напряженных и драматических моментов послеоктябрьской истории, это уже не имело значения. Применительно к этому этапу приходится констатировать, что спора как такового не получилось, каждый из участников находился в своем понятийном ряду и диспут свелся к изложению своей позиции и оценки происходящего.

Точки соприкосновения были только в позициях Блока и Вяч. Иванова, поскольку оба видели в совершающихся событиях признаки начинающегося пробуждения Европы к новой исторической жизни, политические катаклизмы, свидетелями которых они были, представлялись им предвестием нового мира. Человек-артист, приход которого предрекал Блок, и «всечеловек», о котором пророчествовал Вяч. Иванов, должен был, по их мнению, появиться на свет из недр восставшей и разбуженной стихии, из недр «варварской массы». Оба они ждали, что на смену индивидуализму, самости, обособленности, придет всеобщее единение, слияние. Гибель старого гуманизма в их представлении предвещала рождение нового, универсального, носителем которого была стихия. Как Блок, так и Вяч. Иванов апеллировали к истории всего европейского гуманизма (не случайно провозвестниками нового гуманизма Блок называл Ибсена, Стриндберга, Гейне). Разумеется, в позициях Блока и Вяч. Иванова были и принципиальные отличия: катастрофическое и безрелигиозное мировосприятие Блока в своих основах существенно отличалось от ивановского, основанного на вере в религиозный, мистериальный смысл происходящего, но это тема особого разговора.

* В связи с участием Блока в работе Вольфилы и общением с одним из ее руководителей – Ивановым-Разумником уместно вспомнить еще об одном источнике статьи «Крушение гуманизма» – книге Е. Поletaева и Н. Пупина «Против цивилизации», об осуждении которой с Блоком вспоминал Иванов-Разумник. Подробнее об этом см.: Лавров 1981: 379.

В споре вокруг статьи Блока «Крушение гуманизма» обсуждалась одна из центральных проблем европейской культурологии начала XX века – проблема гуманизма. Вместе с рядом других европейских мыслителей, таких как О. Шпенглер, Ортега-и-Гассет, Блок и Вяч. Иванов прозревали в исторических катаклизмах XX века крушение ценностной иерархии всей европейской культуры. Но в отличие от других европейских культурологов они видели в этом крушении не столько «закат Европы», сколько ее пробуждение к новой исторической жизни. Не победу «серости» и «усредненности» над «самостью» предрекали они, а победу универсальности над обособленностью.

Поиски же непосредственных европейских источников, повлиявших на создание статьи Блока, надо направить в иное русло. Прежде всего, следует вспомнить о существовавшем до Первой мировой войны едином пространстве европейской культуры. История блоковской и ивановской статей лишний раз напоминает, что некогда европейцев волновали одни и те же проблемы. Рассматривая статью Блока с таких позиций, легко отыщется и общий, но гораздо более отдаленный во времени, чем О. Шпенглер, источник – философия Ф. Ницше, но это тема отдельного разговора, далеко выходящего за рамки проблемы, обозначенной в настоящей статье.

ЛИТЕРАТУРА

- Белый А.
1922 'Воспоминания об А. А. Блоке'. *Эпопея*. – Берлин. – Т. 1.
- Блок А.
1960 – 1963 *Собрание сочинений в 8-ми томах*. – М.; Л.
- Блок А.
1965 *Записные книжки*. – М.; Л.
- Александр Блок. *Новые материалы и исследования*.
1981 Литературное наследство. – М. – Т. 92. Кн. 2.
- Александр Блок. *Новые материалы и исследования*.
1982 Литературное наследство. – М. – Т. 92. Кн. 3.
- Булгаков С.
1917 'Человечность против человекобожия'. *Русская мысль*. № 5–6.
- Гизетти А.
1928 'От книг к человеку'. *Памяти А. Волынского*. – Л.
- Горький М.
1973 'А. Блок'. *Литературные портреты*. – М.
- Журов П.
1975 'Шахматовская библиотека Бекетовых-Блока'. / Публ. З. Минц и С. Лесневского. *Ученые записки Тартуского университета*. Вып. 358. Труды по русской и славянской филологии 24.

- Иванов Вяч.
1919 'Кручи'. *Записки мечтателей*. № 1.
- Книпович Е.
1987 *Об Александре Блоке*. Воспоминания. Дневники. Комментарии. – М.
- Лавров А.
1981 'Вступительная статья к публикации переписки А. Блока и Иванова-Разумника'. *Александр Блок. Новые материалы и исследования*. Литературное наследство. – М. – Т. 92. Кн. 2.
- Ландау Г.
1914 'Сумерки Европы'. *Северные записки*. № 2.
- Мирский Д.
1936 'О прозе Александра Блока'. *Блок А. Собрание сочинений в томах*. – Т. 8. – Л.
- Мочульский К.
1948 *Александр Блок*. – Париж.
- Stepun F.
1964 *Mystische Weltschau. Fünf Gestalten des russischen Symbolismus*. – München.

СКВОЗНЫЕ ТЕМЫ «РИМСКОГО ДНЕВНИКА 1944 ГОДА» ВЯЧЕСЛАВА ИВАНОВА

Р. И. Соколов

«Римский Дневник 1944 года» – заключительная, седьмая часть поэтической книги Вячеслава Иванова «Свет Вечерний» (опубл. в 1962 г.)*.

Ольга Дешарт отмечала: «Кроме «Римских Сонетов» за почти двадцатилетнее свое пребывание в Италии (с сентября 1924 г. до 1-ого января 1944 г.) В. И. написал двенадцать стихотворений. За один 1944 г. их возникло сто восемнадцать». (I, 206)

«Дневник» – это отклик на судьбоносный для воевавшей на стороне фашизма Италии год, отклик на исторические события, современные автору. Однако этот своеобразный цикл следует понимать и как записи духовных переживаний Иванова, связанных, скорее, с метафизическими сущностями, чем с историей; история здесь наличествует на правах их частного воплощения. Лидия Иванова писала в «Книге об отце»: «Он сильно и болезненно переживал политические новости, следил за ними по газетам и радио, по слухам и разговорам с людьми; но, как всегда, у него внешние большие события непосредственных литературных откликов не вызывали; впечатления от них у него откладывались глубоко во внутреннем мире и только со временем проявлялись в творчестве» (Иванова 1992: 262).

«Лирический год», как отмечает О. Дешарт, складывался спонтанно: «Дневник в стихах – форма необычная; она не была нарочито задумана автором, и возникла, даже для него самого, неожиданно». (III, 853) Действительно, даже исходя из предварительных наблюдений над текстом, можно прийти к выводу, что тринадцать частей «Римского Дневника» («Via Sacra – Староселье» и двенадцать частей, озаглавленных по названиям календарных месяцев) не имеют жестко определенной, в символистском смысле этого слова, цикловой структуры. Дневник как жанр предполагает нечаянность пришедшей мысли, случайную запись, отзывающуюся на душевное движение автора. Иванов не посвящает «месяцы» «Дневника» каким-либо строго сформулированным проблемам: однажды коснувшись той или иной темы, он неоднократно возвращается к ней позже. Лирическое «я» «Дневника» – необыкновенно живой человек, ощущающий трагическое несоответствие между старостью своего тела и нерастраченной молодостью души: «Великое бессмертья хочет, / А малое себе не прочит / Ни долгой памяти в роду, / Ни слов на Божием суду, – / Иное вымолит спасенье / От беспощадного конца: / Случайной ласки воскресенье, / Улыбки милого лица». (III, 585)

* Вячеслав Иванов. Собр. соч. под редакцией Д. В. Иванова и О. Дешарт с введением и примечаниями О. Дешарт. – Bruxelles. – Т. I, 1971, Т. II, 1974, Т. III, 1979, Т. IV, 1987. Ссылки на это издание приводятся в тексте статьи с указанием тома и страницы («Римский Дневник 1944 года» – Т. III).

Своеобразным вступлением к основному тексту «Римского Дневника 1944 года» является посвященная Ольге Шор часть – «Via Sacra», где автор в сжатой форме излагает свое отношение к проблеме времени – важнейшей проблеме «Света Вечернего»*. Два текста, составляющие «Via Sacra», – «Староселье I и II» – отсылают к событиям 1939 года, когда властями было решено снести улицу Монте Тарпео, где жил тогда Иванов, чтобы вернуть Капитолию облик времен Микельанджело. Дом на Монте Тарпео воспринимался поэтом как подобие земного рая: «Сквозь сон эфирный лицезрим / Твои пагие мощи, Рим! / А струйки, в зарослях играя, / Поют свой сон земного рая». (III, 584) Время здесь как бы не имело власти, пока не была нарушена гармония уединения. Дом был сломан, садик разрушен – по приказу самого Муссолини. Лидия Иванова вспоминала: «Когда это было сделано, оказалось, что на виа Монте Тарпео под домом, в котором мы прожили пять лет, находился фрагмент древней виа Сакра, по которой проезжали римские триумфаторы» (Иванова 1992: 254). Иванов благословил находку – была восстановлена память о прошлом, память, которая делала временное прибежище поэта также причастным вечности: «Сойди в бессмертное кладбище, / Залетной Музы пепелище!» (III, 584) Помимо биографического контекста Via Sacra имеет и более важное символическое значение. Стихи 1944 года – это и есть Священный Путь, которым проходит художественное сознание поэта, подведение итогов и указание направления тем, кто идет следом. Via Sacra – не перемещение в пространстве, ибо пространство Рима остается для Иванова неизменным, но перемещение во времени, через время – к истоку.

Тексты «Римского Дневника» довольно трудно «рассортировать» по главным проблемам. Предлагаемая схема отнюдь не идеальна и диктуется, в основном, ограничениями объема настоящей статьи. Можно выделить десять центральных тем (разумеется, с известными оговорками). Во-первых, это две темы, касающиеся структуры пространства: по вертикали – «Пространство сна» и по горизонтали – «Европа – Россия». Во-вторых, это две темы, касающиеся собственно концепции времени: в соотношении с трансцендентом – «Метаморфозы духа во времени», в линейном, историческом смысле – «История». Концепция человека, преобразующего пространство и преодолевающего время, выражена в следующих темах: «Человек между двумя мирами», «Человек и провидение Божие», «Душа как проявление Вечноженственного», «Смерть как второе рождение», «Вселенская Память как средство обретения единого Адама», «Поэзия и искусство вообще как нормативное состояние духа». Все эти названия достаточно условны, что не отменяет существа выделенной проблематики.

Тема «**Пространство сна**» объединяет восемь текстов (Январь 2, 8; Май 8; Июнь 6; Июль 7; Сентябрь 2, 7; Ноябрь 4)**.

* «Время у него теряет однонаправленность и интерпретируется в пространственной символике восхождения – нисхождения...» (Венцлова 1997: 108).

** Здесь и далее используется принятая в «Римском Дневнике» маркировка текстов.

«Мне в осень сон приснился странный...» (Ш, 585) – в этом тексте утверждается принципиальная связанность мира феноменов и мира трансцендентального. Инобытие предстает во сне живущего в земном мире человека, и связь с инобытием (поставленным под знак христианства) осуществляет сам сновидец: «Редеет сон. В церквах звонят: / День всех усопших... Сердце слышит / Безмолвный, близкие привет». Инобытие здесь – пространство Бога и людей, умерших для земли, приложившихся к телу единого Человека. Сон преодолевает пространственную разлуку как по горизонтали, так и по вертикали. Это подтверждает стихотворение «Ты жив ли, друг? Зачем во сне...» (Ш, 612), посвященное Юрию Верховскому: «Мы молча жмем друг другу руку, / Ликуя сердцем в тишине, / И на безвестье, на разлуку / Вздохнув, пеем». Сомнение лирического “я”: «Ты жив ли, друг?» – в этом смысле, вполне оправданно. Реальность – сон инобытия, инобытие – сон реальности*, моментом пробуждения поэтом часто является смерть. (В стихотворении «Земля белее полотна...» (Ш, 588) сон земли есть ее умирание, что создает возможность человеческой душе соприкоснуться (“пошептаться”) со сверхреальным.) Стихи «И правоверный Кальдерон...» (Ш, 616) и «Глубь воды во сне меня манила...» (Ш, 620) развивают мысль о греховном сне Адама, уверившего себя в своей божественной природе. Инобытие – пространство не только Бога, но и дьявола; сонный мирок сатаны, рассеиваясь, не исчезает вовсе: «Дух бодр, и не властна / Темная над зрящим глубиной. / Но и явь – завеса...» Сон, таким образом, – не единственная панацея от грехов реального мира. Бодрый дух должен и во сне, и наяву различить признаки Божьего присутствия и избрать верную дорогу. Текст «Как паутина истонченных...» (Ш, 630) персонифицирует Божественную волю в образе двойника обреченного на смерть человека. Двойник существует в истинном, сверхреальном пространстве: «Он не принудит, не прикажет, – / Своя в них воля, свой закон... / Но нить сочувственная вяжет / Явь двойника и жертвы сон». Субъект должен пробудиться; сон, хотя и является часто пространством сакральным, не ведет к спасению, он лишь намекает на него. Об этом текст «Языков правду, христиане...» (Ш, 632) Сны символичны, и этот символизм потенциально открыт для человека. Инобытие – целостно, и потому оставленная поэтом земля в стихотворении «Лесов мутнеющий свинец...» (Ш, 637) может быть возвращена ему в сповидании: «О, север негостеприимный! / Не сговор ли тоски взаимной / Мне в снах являет образ твой?»

«Европа – Россия». О. Дешарт пишет: «...На всякое событие “времени и часа” откликается «Римский Дневник», а нет в нем отклика на то, что происходило в России в тот страшный год». (I, 218) Однако, нельзя сказать, что в «Дневнике» Россия отсутствует абсолютно. Она палицествует не в историческом (современном) разрезе, но в смысле сущностном как единоприродный антипод Запада. Единство России и Европы утверждается Ивановым по двум парадигмам: греха и спасения.

* Этот «синтетизм» вообще является у Вяч. Иванова структурообразующим. См., напр.: Кондаков 1996.

Стихотворение «Европа – утра хмурый холод...» (III, 613) состоит из трех строф, две первые вводят контрапунктные темы Европы и России, третья строфа объединяет их в общей вине – в насилии Ума над Душою Природы, в рационально-техническом подчинении Земли человеку: «И – как расползшиеся раны / По телу – города людей». И Россия, и Европа суть единая Земля, ожидающая оправдания. Кроме того, пространству России присущ феномен беспамятства – величайшего, по Иванову, греха. Так, текст «Аллеи сфинксов созидал...» (III, 640) противопоставляет памятной Европе беспамятную Россию: «Где русских старых лип аллеи, / Лет романтических затей? / Их вырубил, на мщенье скор, / Наш разгулявшийся топор». Безвестность оттягивает момент всеобщего воспоминания, возвращения земле райского облика. Оттого и не желает лирическое «я» стихотворения «Густой, пахучий вешний клей...» (III, 588) возвращаться на родное пепелище. Уничтожив память о прошлом, Россия лишилась вертикали, поэтому нет большой разницы, где жить тоскующему по ней человеку – в стране или за ее пределами. Однако, в плане эмоциональном разлука переживается субъектом как тяжелый крест: «Но на родное пепелище / Любить и плакать не приду: / Могил я милых не найду / На перепаханном кладбище».

Иванов провозглашает единую духовную основу Западного и Восточного христианства; разъединенность православной и католической церквей переживается им как личная трагедия (Январь 5; Февраль 2).

«Метаморфозы духа во времени». Под этим условным названием выступает группа текстов, актуализирующих тему изменчивости земного пространства и живущего в нем человека. Время, как достояние града земного, должно быть преодолено духом, но при этом именно время способствует совершенствованию духа («Для Вячеслава Иванова история есть дар человеку, ищущему воплотить себя вполне как божественную личность, поскольку это возможно лишь в границах времени, лишь в истории, лишь через смерть». (Берд 1996: 44)); временные искажения лишь подчеркивают неизменность «реальнейшего» существования (Январь 6; Июнь 5; Июль 6). Время, в понимании Иванова, не эсхатологично, оно ведет не к апокалипсису, но к Царству Божию на земле. Время календарного года является, таким образом, символом кругового характера времени как такового: смерть в этой системе координат означает новое духовное рождение (Март 1, 6, 7; Апрель 3, 7; Август 6; Октябрь 1; Ноябрь 7).

По Иванову, время возникло по вине человека: «Но с человеком изменился / И лик полуденной земли. / И мнится – воздух потемнился, / И небеса изнемогли». («Как в дни октябрьские прекрасен...» (III, 634)) Время побеждается противодвижением духа, и человек должен сам сделать первый шаг к истоку. Эту идею развивает ряд текстов. Во-первых: «Иди, куда глядят глаза...» (III, 626), где перемещение в пространстве оказывается символическим возвращением во времени. Во-вторых: «Жди, пожди зари неспешной...» (III, 633), где поводь «не от мира сего» приводит ищущего

туда, где душа минимально подвержена искажению времени: «Ты вожда кривого слушай, / И подслепый поводырь / Приведет в шалаш пастуший / Иль в пустынный монастырь». В третьих, текст «Todo nada» (III, 627), где отвергается мистический (апофатический, приемлемый для раннего Иванова) путь богопознания и утверждается путь Августина Блаженного, отрывки из «Исповеди» которого используются во второй части стихотворения в качестве эпиграфов. «Чажо многих слез», пройдя через все искусства, созревает для шага к истоку. Движение к истоку есть духовная эволюция, реализующаяся во временной антиипостаси – в Антироие.

«История». Историческое время присутствует в «Римском Дневнике» в виде частых ссылок на события 1944 года, его же сущностная природа, соотношенная с выходящим на Вечность прошлым, выведена на первый план в сравнительно небольшом количестве текстов (Июнь 2, 7; Июль 10, 11; Август 8, 9; Октябрь 5).

Реальные исторические события художественное сознание Вяч. Иванова переводит в универсальные обобщения (например: «Немцы ушли...» (III, 614), «Вечный город! Снова танки...» (III, 616)). Рим исторический есть Рим архетипальный, Иванов может не пользоваться даже именем города – это город как таковой, во всех его ипостасях – Вавилона и Иерусалима. Соотнесение с вечностью здесь подразумевает соотнесение с Памятью, в том числе и с памятью культурной, где события прошлого могут накладываться на судьбу нынешнего времени («Рубиться ныне бы, Денис...» (III, 626): «Иссякла ль пьяных гроздий влага? / Хмель веледушный бы влила / Твоя в них песнь, твоя отвага, / Угрюмой злобы враг Денис, – / Ты, в партизанах Дионис!»). Однако, без духовного преображения свобода от истории недостижима; ее власть влечет субъекта к страданию, приводит к катастрофическому состоянию войны («Не медлит солнце в небесах...» (III, 627)). Итог размышлений над темой войны заключен в стихотворении «Рассказать – так не поверишь...» (III, 634). Война – это история, линейное время, абсолютно лишенное вертикальной связи с вечностью: «...Но нам ли клясть бывшее? / С наших согнано полей, / На соседей лихо злое / Лише ринулось и злей». От истории страдает единство Адама. Лирический субъект способен противостоять этому процессу через обращение к памяти, которую хранит древний город (Июль 10, 11). Уходя в прошлое, история очищается Памятью, приобретает новый, неизмеримо более высокий статус.

«Человек между двумя мирами». Концепция раздвоенности человека в первую очередь связывается у Иванова с представлениями Августина Блаженного о борьбе града земного и града небесного. «Этические воззрения Вячеслава Иванова основываются на равновесии противопоставлений Добра и Зла, града Господнего и града человеческого, «Аз есмь» и «Ты еси» (Калебич Креацца 1996: 133). Одновременно, картина мира Вяч. Иванова исключает существование устойчивых оппозиций без возможности примирения их полюсов, без заключения их в Едином.

Земной град – антагонистичен, и потому бесперспективен: «Два ворона» (III, 596). Личины земного бытия не имеют фиксированного характера, в

результате оппозиция превращается в бессмыслицу: «Хвалились: “Белизною / Я полюбился Ною; / Он отпер мне ковчег. / В волнах не сыщешь зерен; / От мертвой снеди черен / Стал этих перьев снег». Впрочем, оппозиционность как таковая нарушается вступлением в противостояние двух градов активного субъекта («Если белый цвет и черный...» (III, 605)). Преодоление раздора требует в качестве предварительного условия от человека устранения в самом себе (Сентябрь 4, 5, 6). «Отважен будь! Отринь двуличье! / Самостоянно научись! / В Христово ль облекись обличье – / Или со зверем ополчишься». («Став перед врагом, лицом к лицу...» (III, 631)) Путь любви доступен прежде всего через веру; знание, столь важное для лирического субъекта поэтической книги «Cor Ardens», подчиняется вере; волхвы поклоняются Младенцу (Январь 4; Февраль 5, 9).

«**Человек и провидение Божие**». По Августину, свободная воля человека греховна, ибо противоборствует гармонии града небесного. Провиденциализм Августина, в известной мере, близок и Вяч. Иванову. («Я посох мой доверил Богу...» (III, 597): «Когда, от чар земных излечен / Я повернусь туда лицом, / Где – знает сердце – буду встречен / Меня дождавшимся Отцом».) Провидение не оставляет сохранившегося в душе Младенца (Январь 3), душа еще помнит в младенчестве свое небесное происхождение. Данный постулат не вполне согласуется с каноническим христианством, но для Иванова он – краеугольный камень в отношениях Господь – человек.

Часто, покровительство свыше становится возможно в качестве ответа на активность человеческого духа (Февраль 6, 7, 10; Март 3). Самоотвержение ради Христа наиболее полно выражено в тексте «Порывистый, простосердечный...» (III, 644). Апостол Петр совершает здесь самый человеческий, по Иванову, поступок – рискует жизнью, веруя, а не размышляя: «Ты мил мне, Петр! – Мечта иль явь? / – “Он!” шепчет Иоанн. И впасть / Ты к берегу ринулся, беспечный». Петр и Иоанн демонстрируют как бы два взаимодополняющих движения навстречу Богу: Иоанн – духом, а Петр – физически. Поступок Петра не исключает и духовной стороны, лирическому же «я» этот порыв близок, ко всему прочему, эмоционально. В целом же, на декларативном уровне, мироздание находится в ведении Бога: «Жизнь и дыхание сада...» (III, 640)

«**Душа как проявление Вечноженственного**». Представление о «певучей душе», как индивидуальной, так и Мировой, поработенной надменным Умом и ждущей его небесного преображения в Дух, было уже сформулировано Ивановым в предыдущих частях «Света Вечернего». «Римский дневник» как бы подводит итог этой теме, указывая на важнейшие аспекты символического единства мужского и женского, активного и пассивного начал, союза, в который вступают Anima и Animus. Anima и Animus должны воссоединиться в сердце человека, чья земная жизнь призвана способствовать гармонизации всего космоса (Январь 10, 11; Май 4).

Душа Мира (почти в платоновском смысле этого термина) напрямую связана с понятием Природы, обреченной на немоту и страдания из-за грехопадения человека. Чувствуя свою вину перед ней, лирический субъект

стремится восстановить древние отношения, принимая без ропота любую, посланную Природой погоду. «Все никнут – ропщут на ширококо...» (Ш, 625): «Все никнут – ропщут на ширококо: / Он давит грудь и воздух мглист / А мой пристрастный суд велит / Его хвалить...» Лидия Иванова в «Воспоминаниях» относит эту терпимость к ненастной погоде у Иванова на счет его любви к Риму (Иванова 1992: 290), но, думается, что причины здесь более серьезные.

Женское первоначало мира персонифицируется в «Дневнике» в образе Девы (Апрель 5; Май 1; Июль 8), причем это Дева христианской традиции с коннотациями Премудрости (как христианской, так и дохристианской), так, в тексте «Прощай, лирический мой год!...» (Ш, 644) София выведена под маской Афины: «К Афине / Вернись!» – мне шепчет Муза: «ныне / Она зовет».

«Смерть как второе рождение». Стихотворений, в которых затрагивается проблема смерти, в «Римском Дневнике» много (прямо ей посвящено 14 текстов, но косвенно близость смерти ощущается и в других произведениях). Автор «Дневника» стар, потому смерть воспринимается им не только в остранинном, философском смысле, но и в смысле глубоко человеческого, эмоциональном.

Концепция смерти, по Иванову, связана со смертью тела, душа же претерпевает очередное рождение в инобытии. В этом контексте дихотомия души и плоти может быть высказана как дихотомия Духа, неба и Природы, земли. Употребление термина «душа» здесь не вполне удачно. Дело в том, что человек (если он внутренне готов к смерти) должен примирить в себе индивидуальную душу и дух. Освобождение его от рамок времени и материи предполагает приобщение к Мировой Душе и Духу Отца, в свою очередь, состоящими в гармоническом единстве (Январь 12; Февраль 1; Март 2, 5; Май 2, 5; Июнь 8; Июль 4; Август 2; Октябрь 6). Человек не только, подобно Авелю, приемлет смерть, но и, подобно Каину, смерть порождает. Грех убийства пресумпционирует печаль Природы, ведет к апокалиптической катастрофе («Лютый век! Убийством Каин...» (Ш, 630)). В конце концов, оказывается, что вкусивший от запретного плода Адам, упорствуя в своем грехе, боится не смерти даже, дарующей, потенциально, ему возврат в Эдем, а утраты иллюзий, представлений о мире и о самом себе: «Но когда б Она слетела / И рукою косяной / Взять из уст его хотела – / Душу? – нет, а паливной / Сладкий плод, что закусил он, – / Не отсрочки бы просил он / Зова Божья на года, – / А душистого плода». («Даром жизни скоротечной...» (Ш, 592))

«Вселенская Память как средство обретения единого Адама». О. Дешарт писала: «В разные, далекие друг от друга дни своей жизни и во всех своих книгах лирики (включая и «Свет Вечерний») В. И. твердил и твердил: «Память – залог бессмертия». В «Дневнике» он этого уже не повторяет, полагая предпосылкою утверждение торжества памяти над смертью; говорит же он только об орудии ее воздействия, об ее воплощающей силе, о – поэте...» (I, 211) Действительно, память и поэт – чрезвычайно связанные у Иванова понятия, однако ряд текстов «Римского Дневника» прямо относится к памяти как таковой и дает представление об оригинальной концепции целостного Адама. Следует отметить, что Иванов, касаясь указанных проблем, остается в русле идей, выраженных в мелкое «Человек» и в предыдущих частях «Света Вечернего».

Текст «Lethaea» (III, 602) провозглашает возможность преодоления Леты при условии памяти о предках. Лета здесь – не река загробного мира, это – символ забвения, сопровождающего человека с момента его появления на свет. Тело Адама растянулось во временном измерении, части же этого тела обязаны помнить друг о друге: «Склоняйте слух к теням, / Потомки, ближе... <...> / Спадает леп долой, / И цепь сомкнулась: / Душа с собой, бывлой, / Соприкоснулась».

Инобытие вызывает к бытию о перасторжимой связи между ними (Ноябрь 1, 2, 3; Июнь 1).

Современный мир – это мир, лишенный иерархии, – как в отношении реальности, так и в отношении инобытия; такой мир находится во власти Аримана (см.: Венцлова 1997: 55–57), стоит на крайней черте, за которой либо – Армагеддон, либо – всеобщее пробуждение (Апрель 8; Декабрь 3).

Вячеслав Иванов видит воссоединение Адама в двух плоскостях – горизонтальной и вертикальной. Вертикаль подразумевает заключение в Памяти умерших; и этому способствует культура (Июль 9; Октябрь 3; Ноябрь 7; Апрель 9, 11). Воссоединение на горизонтальном уровне означает, что память способна преодолевать расстояния, собирая близких лирическому «я» людей (Апрель 12; Июнь 4). В целом, от человека требуется только *помнить*, и тогда провидение Божие устроит единство Адама: «Не ропщи ты на годину, / Не гадай и по звездам, / Как решит свою судьбину / Расколовшийся Адам. / Ты – ловитва; мощный Рыбарь / Волочит по морю сеть...» («Затаеннее Природа...» (Ш, 615))

«Поэзия и искусство вообще как нормативное состояние духа». Поэзия и искусство вообще у позднего Иванова есть универсальное средство воспоминания. «Для Иванова поэзия – творческое действие, а следовательно, что-то вроде литургического воспроизведения самого Творения, подготовка сердца и ума к постижению Божеских дел» (Пайман 1998: 182). Помимо того, что художественные тексты сохраняют для потомков духовные искания отцов, «певучая душа» через искусство имеет возможность высказать то, что она знала до своего воплощения, высказать истину, полученную нерациональным путем. Властитель мира, теург с неограниченными возможностями (из книги «Сог Ardens») уступает место поэту, погруженному в память. В этом смысле «Римский Дневник» гораздо более «платоничен», чем другие тексты позднего Иванова. Однако, теургическая способность поэта также не исчезает окончательно: искусство как действие по определению связано с преобразованием материи, с оправданием ее в духовном акте творчества. «Дневник», таким образом, отражает картину мира позднего Иванова: платоническое отношение к универсуму на уровне содержания, так сказать, идеологии и неоплатоническая природа художественного сознания на уровне структуры художественного мира.

Нормативным поэтом для Вяч. Иванова в «Дневнике» оказывается А. С. Пушкин («У лукоморья дуб зеленый...» (Ш, 589)). Посаженный поэтом в языке дуб не подвержен воздействию времени до тех пор, пока жив сам язык. Дуб Пушкина является символом поэтического слова как такового, он – та самая сущность, что более реальна, чем действительность: «И небылица былью станет, / Коли певец ее помянет, / Коль имя ей умел наречь». Поэт восходит к

высотам Духа, а затем, если он оказался достоин воспринять божественную истину, начинается нисхождение, имеющее своим конечным результатом поэтический текст. Этот комплекс идей отражает множество стихотворений «Римского Дневника». Из-за узких рамок статьи ограничусь только их перечислением: Февраль 3, 8, 12; Март 4, 8; Апрель 1, 4, 10; Май 3, 6, 7, 10; Июль 1, 2, 3, 5; Август 3; Сентябрь 1; Декабрь 2.

Художественное слово, по Иванову, больше всего способно приблизиться к трансценденту. Произведение искусства, таким образом, становится моделью гармоничного универсума: эстетическое освящается этическим. Земной рай, недостижимый как реалья, воссоздается (обретается) поэтом на уровне интегральных, реальнейших сущностей (см.: Аверинцев 1995: 13). Художник, если можно так выразиться, совершает то, что не удастся совершить христианину. В этом и победа, и поражение лирического субъекта «Дневника», пытающегося примирить христианское мировосприятие с неоплатонической концепцией творчества. «Вы, чьи резец, палитра, лира, / Согласных Муз одна семья, / Вы нас уводите из мира / В соседство инобытия. / И чем зеркальной отражает / Кристалл искусства лик земной, / Тем явственней нас поражает / В нем жизнь иная, свет иной». («Вы, чьи резец, палитра, лира...» (Ш, 643)).

ЛИТЕРАТУРА

- Аверинцев С. С.
1995 'Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова'. *Вячеслав Иванов. Лик и личности России*. Эстетика и литературная теория. – М.
- Берд Роберт.
1996 'Тление и воскресение: историософия Вячеслава Иванова'. *Studia Slavica. Academiae scientiarum Hungaricae*. Tomus 41. – Budapest.
- Венцлова Томас.
1997 *Собеседники на пиру*. Статьи о русской литературе. – Vilnius.
- Иванова Л.
1992 *Воспоминания*. Книга об отце. – М.
- Кондаков И. В.
1996 'Вертикаль» и «горизонталь» в культурфилософии Вячеслава Иванова'. *Вячеслав Иванов. Материалы и исследования*. – М. Креацца Калебич Джованна.
1996 'Тема греха и раскаяния в произведениях Вячеслава Иванова'. *Studia Slavica. Academiae scientiarum Hungaricae*. Tomus 41. – Budapest.
- Пайман Аврил.
1998 *История русского символизма*. – М.

ПУШКИНСКИЙ ПЛАСТ В РОМАНЕ ВИКТОРСА ЭГЛИТИСА «НЕОТВРАТИМЫЕ СУДЬБЫ»*

Л. В. Спроге

Особый интерес к теме «Пушкин и Эглитис» акцентирован в исследованиях последнего времени (Vāvere 1999: 131–142; Бергман: в печати), хотя еще при жизни латышского писателя актуальность концепции «своего Пушкина» (в латышской проекции) обозначилась всем пафосом творческих исканий автора следующих строк:

Bet mūžam cilvēcei būs svēti,
Lūk – Šekspirs, Ģete, Puškins pat.**
(V. Eglītis 1924: 149)

Для В. Эглитиса 1900–1910-х гг. восприятие Пушкина в большей мере определялось русским контекстом символистского пушкинианства, что особенно явствует из переписки «виднейшего латышского декадента» (так именовали Эглитиса и в русской периодике Латвии 1920–1930-х гг. в обзорах о латышской литературе) (см.: <Третьяков> 1923: 7; Гадалин 1924; 1926; 1937: 26–36) с его другом, поэтом и беллетристом, автором эпистолярных мемуаров Волдемаром Дамбергсом. Примечательно, что в письмах В. Эглитиса к В. Дамбергсу Пушкин осознается как культовое имя мировой культуры, среди других имен-символов осуществляющее возможность корреспонденции «нового искусства» с вечными ценностями духовной жизни человечества (ср. часто встречающееся перечисление «вечных спутников» – Данте, Шекспир, Пушкин, Григ, Моцарт, Бетховен, Байрон, Гете и др. – не только в стихах Эглитиса, но и в письмах)***. Еще более важный акцент, также обозначенный в переписке, – это рецепция Пушкина через В. Брюсова, учеником которого считал себя латышский декадент, наверняка знавший брюсовскую «пушкиниану» 1901–1911 гг., определившую контуры одной из культурных универсалий эпохи – символистского Пушкина. В одном из писем 1906–1907 гг. к В. Дамбергсу В. Эглитис пишет: «В Брюсове я все больше начал находить Пушкина. Скрытого Пушкина. Его животворящий язык и благородство стали

* О романе В. Эглитиса «Nenovēršamie likteņi» (1926) – второй части трилогии «Skolotāja Kalēja piedzīvojumi» – см.: Vāvere, Sproģe 1996: 22–28; Vāvere 1997: 87–93; Вавере, Спроге 2000; ремизовская сюжетная линия романа переведена на русский язык авторами вышеуказанных статей и подготовлена к печати.

** «Но вечно святы для человечества будут / Шекспир, Гете, Пушкин».

*** Переписка приводится по изданию: Dambergs MCMLIV: 61–130.

мне более близкими ...» (Damberg's MCMLIV: 66)* (перевод мой – Л. С.). Эта сентенция удивительно точно переключается с образом Брюсова из статьи А. Белого «Венок лавровый» (1906): «Изучение поэзии Брюсова открывает нам верную тропу к лучезарным высотам пушкинской цельности. И в то же время тайна Пушкина, о которой говорил нам Достоевский, разгадана Брюсовым. То, что крыл Пушкин, выдал Брюсов. Брюсов и Пушкин дополняют друг друга. И если в Брюсове мы подчас угадываем Пушкина, то в Пушкине с равным правом мы начинаем видеть ряд новых брюсовских черт» (Белый 1906: 43–44)

Настойчивое «корреспондирование» эглитовского Пушкина с символистским мифом сказалось и на характере художественной интерпретации пушкинской темы в творчестве латышского поэта и романиста, если под темой в данном случае понимать усвоенный представителем иной культуры внутренне́й мир пушкинских произведений с выявлением более значимых для Эглитиса текстов, образов, мотивов. Вместе с тем Пушкин в художественном сознании Эглитиса – это и символ определенных тенденций в развитии культуры и современной общественной жизни, где чрезвычайно важны для латышского писателя понятия имперского и национального, прошлого и исторических перспектив народа, напрямую связанных с интеллектуализацией демократического (для Эглитиса – крестьянского) сознания. Совместимость этих понятий в единстве сюжетных коллизий позволяет говорить о своеобразии *пушкинского пласта* в романе «Неотвратимые судьбы».

Образовавшийся на основе культурных мифологем субстрат «пушкинского текста» – явления в романной практике иной культуры мало изученного – заметное повлиял не только на концептуально важную для Эглитиса идею «общественного» (в латышской проекции), но не «официального» Пушкина, но и на саму идеологию романа и, конечно же, в целом – трилогии о судьбе латышского учителя и литератора Калейса, который после 1905-го года ищет ответы на волнующие его вопросы то в «широком мире» двух российских столиц, то осознает ментальную основу своей личности в сокровенных пространствах родной земли.

* В связи с этой перепиской интерес представляют некоторые выдержки из недавно опубликованных писем В. Эглитиса к В. Брюсову, полученных последним соответственно весной и осенью 1910 г.: «Овладе́ть природой и руководить духовной судьбой своего великого народа, как это сумел и смог один Пушкин и Вы, думается, действительно станете. Мне казалось, что Пушкин – мужество России, а Вы – истощение, теперь же хотелось бы в первом видеть лишь юношество, а в Вас мужество, истощение представляя лишь западу, кроме конечно фламандцев и норвежцев». Второе письмо связано с потребностью в брюсовском совете по поводу написанной онегинской строфой поэмы Эглитиса: «Особенно я задаюсь тем, что написал размером Евгения Онегина своего «Серого барона», какой едва ли у Вас появится. Знаючки выразились очень лестно о значительности его житейской и литературной мудрости, о легкости и простоте стиха, об остроумии, но по обилию образов и красок природы, а также по блеску изображения светской жизни и – не утаю – по лиричности они далеко меня отставили от несравненного Пушкина. И теперь я собираюсь вновь бороться с этим богом во второй и третьей части «Барона». Как бы тут хотелось Вашего совета, так как Вас я ставлю чуть ли не рядом с Александром Сергеевичем и в нашей литературе много грешил о вас то в стихах, то в заметках» (Котрелев 1999: 20, 22–23). Характерно, что в Примечаниях к «Серому барону» эти соображения приобрели более развернутый, концептуальный для рецепции Эглитиса характер: «Несомненно, история когда-то признает, что у русских наиболее гениальных в плане мысли, более всеохватных в области языка, более виртуозных и мелодичных поэтов, чем Пушкин и Брюсов, не было. Пушкин – это гениальное начало Русской культуры – Ренессанс, Брюсов – ее конец – декаденство» (Pelēkai's barons <1910>: 132) (перевод мой – Л. С.).

По своей жанровой природе роман «Неотвратимые судьбы», несомненно, унаследовал опыт модернистского романа, – в частности, – текст Эглитиса ориентирован на эстетику русской символистской прозы (Д. Мережковского «Леонардо да Винчи», В. Брюсова «Огненный Ангел»), отсюда – актуализация одной из функций «неомифологического» текста (см.: Мишц 1979: 76–120) – введение широкого цитатного фона: от причудливых фольклорных образов, порожденных архаическим сознанием до изысков европейского символизма.

В пользу символистской природы романа Эглитиса свидетельствует и «оккультная» тема, тесно связанная с одной из персонажных линий романа – «демонизмом» четы Бубуков, под которыми подразумеваются супруги А. М. и С. П. Ремизовы. Их «жизнотворческие» устремления становятся условием мифогенной основы произведения, где актуальность обрядовых действий и фольклорных представлений проецируется на повышенное в символистской среде внимание к истокам национального мифа. Отсюда – и ряд характерных персонажей, имеющих реальных прототипов: Вяч. Иванов, Л. Зиновьева-Аннибал, Н. Бердяев, Евг. Аничков и др. Еще одна особенность жанра рассматриваемого произведения, где персонажный ряд имеет прототипические проекции, может быть определена как «роман с ключом», возникающий «на стыке» жанров документального повествования и литературных мемуаров (подробнее о «романе с ключом» см.: Никольская 1994: 620–625; Иванов 2000: 596–625). Роман подобной жанровой природы провоцирует к более или менее четкой регламентации художественной информации. В этой связи предметом иллюстрации будет один из значимых нарративов романа – художественная интерпретация главным героем – носителем авторского сознания – пушкинской темы.

Действительно, роман «Неотвратимые судьбы» плотно насыщен цитатами, реминисценциями и аллюзиями, восходящими к «пушкинскому ареалу». Не претендуя на полноту выявления пушкинского «присутствия» в романе Эглитиса, укажу на особое акцентирование Пушкинского имени уже в первой главе, где одним из знаков культурного пространства «Серебряного века» является салон известного поэта-доцента, вернувшегося из-за границы в Санкт-Петербург (подразумевается знаменитая «Башня» Вяч. Иванова), хозяйкой же салона является великосветская дама, потомок пушкинского рода (Л. Зиновьева-Аннибал). Именно здесь, в элитарном салоне, куда впервые попадает латышский поэт Калейс, последний становится свидетелем диспута о месте и путях славянской культуры и славян в общеевропейском контексте. Имена Пушкина, Ибсена и Достоевского образуют культурную парадигму в духе философских новаций, с акцентировкой ницшеанской историософии, обусловивших интеллектуальный фон романа. В заключительной же части произведения, в Эпиллоге, осмысление таких категорий как *народ*, *цивилизация* происходит в контексте культурогенного моделирования исторической перспективы, где пафосу пушкинской эпохи будет суждено повторение, но уже в новой фазе и в ином этническом пространстве: «Радостная убежденность Калейса не выходит у меня из головы. Этот человек знает свой путь, и не он один – весь народ, вероятно, также ясно осознает свою дорогу. Хотя тот народ

и состоит из землевладельцев, но там нет таких банальных мужиков, как в нашей литературе. <...> И возможно, сам народ еще этого не знает, что надо предпринять, но он растет, он зреет и верит себе, как росла, созревала и верила в себя Россия после войны с Наполеоном, подарившая миру Пушкинскую плеяду» (Eglitis 1926: 301)*.

Эти пророчества вложены в уста одной из эпизодических героинь романа, чья активность в сюжетной динамике повествования всегда совпадает с неотвратимыми поворотами в судьбах главных действующих лиц. Имя этой героини – Татьяна Николаевна Лансере, прототипом которой послужила известная художница Зинаида Лансере-Серебрякова. Выбор имени пушкинской героини – не случайность, а художественное отражение восприятия современниками облика и стиливой манеры художницы, о которой Г. Чулков (чей портрет 1910-го г. известен в исполнении Г. Серебряковой) писал в своих воспоминаниях: «Она всегда взволнована поэтически, заражена каким-то лирическим волнением. Ее неизменный спутник – Пушкин. У нее культ поэта. Она его чувствует, как живого: он ей снится, и она не раз писала его портрет» (Чулков 1930: 202).

Пушкинская «аура» была высвечена мистическим анархистом и в элегии, посвященной З. Е. Серебряковой, текста, семантически отмеченного традицией лирического жанра «Золотого века» русской поэзии. В поэтической зарисовке героини, в последних восьми стихах, Г. Чулков акцентировал пушкинскую образность и антуража, и «Ее»:

Когда в почной тиши приходит демон злой
В мою таинственную келью,
И шепчет дерзостно, нарушив мой покой,
Призывы к грешному веселью;
Когда с небрежностью восторженную страсть
Он предлагает мне лукаво,
И лживо говорит, что надо тайно пасть,
Дабы вернуться к жизни правой;
Когда под маскою блестящей суеты
Скрывая мир уныло-дикий,
Он навевает мне неверные мечты
О жизни легкой и двуликой:
Я вспоминаю дом, поля и тихий сад,
Где Ты являлась мне порою, –
И вновь сияет мне призывно-нежный взгляд
Путеводящую звездою.
И верю снова я, что путь один – любовь,
И светел он, хотя и зыбок;
И прелесть тайная мне снится вновь и вновь
Твоих загадочных улыбок.

(Чулков <б. г.>: 98)

* Далее в тексте ссылки приводятся по этому изданию.

В мемуарной и исследовательской литературе о З. Серебряковой творческая проекция на Пушкина всячески высвечивается (Князева 1979: 20–23), таким образом, роман В. Эглитиса – это неучтенный художественный текст, где представлено «пушкинианство» русской художницы, с которой В. Эглитис познакомился в художественной студии кн. М. К. Тенишевой.

«Пушкинский» контекст облика романного персонажа Татьяны Лансере определен целым комплексом черт и характеристик, которые поддерживают устойчивую ориентацию на «роман в стихах», а также создают «узнаваемость» литературного портрета: в абрисе героини запечатлевается схожесть с ее литературным прототипом – Татьяной Лариной. Это «сходство» всячески маркируется в тексте романа Эглитиса: во-первых, – это фиксируется как главным героем, так и второстепенными персонажами романа (ср.: «И там посередине комнаты уже стояла она свободно и элегантно, как пушкинская Татьяна» (294)); во-вторых, на Татьяну Лансере возлагается миссия сохранения пушкинской традиции и не только в российском искусстве (см.: 288), в-третьих, – рефлектирующий, но вместе с тем и деятельный герой романа Калейс проецирует свое «общение без эротики» с симпатичной ему девушкой на сюжетный рисунок «Евгения Онегина»; значимой параллелью двух романов в этом случае становится мотив «писем» и шире – «переписки» героев, не прекращающейся на протяжении всего романного действия. Примечательно, что мифопоэтическая модель рецептируемого «романа в стихах» травестируется: перемена «ролей» адресата (Татьяны) и адресанта (Калейса) выводят пушкинский текст на уровень нового истолкования в контурах иного романного пространства (ср.: «Татьяна Николаевна! Что же мне ответить на Ваше необычайно вежливое письмо? Мне сказать что-нибудь ценное потяжелее, чем вернувшемуся из-за границы Онегину Татьяне. Уж не поменялись ли мы ролями – я тихая дама, Вы – великолепный кавалер? Первым порывом моим было сказать Вам словами Татьяны –

«Но я другому отдана
И буду век ему верна» –

То есть своей латышской жизни и культуре <...>» (42)).

Сюжетика двух романов то приближается друг к другу, то резко расходится, размыкается. Некоторые сюжетные коллизии «романа в стихах» представлены сниженно, гротескно. Так, например, не воплотившийся мотив дуэли (на почве ревности) между г-ном Бубукой и поэтом Росбаксом инсценирует абрис другого женского образа из пушкинского романа – Ольги. Здесь обнажается антиномия двух персонажных типов, которые в латышском романе выступают антиподами – Татьяны Лансере и г-жи Бубуки. Последняя героиня романа Эглитиса явно сфокусирована на облик пушкинской Ольги, причем «корпулентность» и «неуклюжесть» Ангелики Францевны Бубуки и «резвость» пушкинской героини усиливают эффект иронии, ибо только с этой эмоцией способен воспринимать ее Калейс. Г-жа Бубука, обладавшая удивительной способностью к декламации, знавшая наизусть целые стихотворные тома иноязычных поэтов в подлиннике, читает отрывок из пушкинского романа, как раз строфу, где

Онегин характеризует сестер Лариных: «Какое это было чудесное чтение <...>! Калейс с Росбаком слушали, затаив дыхание, ибо на них повеяло такой духовной красотой <...> – и показалось им, что впервые они слушают и понимают поэзию Пушкина. <...> Когда она начала читать третью песнь, где Онегин с Ленским, сдержанно обмениваются впечатлениями о двух барышнях, Калейс не выдержал и попросил повторить еще и еще раз. <...> Ангелика Францевна не повторила, оттого что портретная характеристика Ольги поразительно совпадала с ее собственным лицом. И ей показалось, что именно поэтому Калейс попросил ее почитать еще раз. Ситуация создалась ужасная: ни извиниться, ни исправить» (158–160).

В своем романе В. Эглитис приводит свой перевод двух строк «Евгения Онегина», хотя в тексте «Неотвратимых судеб» есть и оригинальные, т. е. русские цитаты из «романа в стихах». Все эти отсылки к пушкинскому художественному миру отражают как своеобразное видение творчества Пушкина в «чужом» пространстве культуры, где имя русского поэта аксиологически детерминировано, так и новаторство эстетических деклараций тех тенденций латышской литературы, пропагандистом которых был В. Эглитис. «Онегинские» коннотации в «Неотвратимых судьбах» акцентируют особый параллелизм литературных эпох – пушкинской и «серебряного века», «классики» и «модернизма», чье культурное влияние определило векторы судьбы и духовных исканий как автора, так и героев его романа.

Таким образом, пушкинский текст обретает семиотическую множественность литературных интерпретаций, то как усвоенный код самоописания, то как осмысляемое «чужое слово», то, наконец, как стилизующая тенденция, закрепляемая переводческой практикой, долженствующей утвердить в романе образ «латышского Пушкина».

ЛИТЕРАТУРА

- Белый А.
1906 'Венок лавровый'. *Золотое руно*. № 5.
- Бергман И.
Пушкин и латышский модернизм (Из истории создания лирического эпоса В. Эглитиса "Серый барон"). (В печати).
- Vāvere V., Sprōģe L.
1996 'Aleksējs Remizovs un latviešu rakstnieki'. *Latvijas Zinātņu Akadēmijas Vēstis <LZAV>*. A daļa. S. 50, N 4/5.
- Vāvere V.
1997 'Latviešu un krievu "Sudraba Laikmeta" rakstnieku kontakti 20. gs. sākumā'. *LZAV*. A daļa. S. 51, N 3/4.
- Vāvere V.
1999 'A. Puškina un latviešu rakstnieki-modernisti 20. Gadsimta sākumā'. *Karogs*, Nr. 4.

- Вавере В., Спроге Л.
2000 'А. Ремизов в латышской литературе: Викторс Эглитис, Антонс Аустриньш, Павилс Грузна'. *Балтийский архив*. Рига. – Т. VI. (В печати).
- Гадалин В.
1924 'Виктор Эглит'. *Мир*. № 1.
- Гадалин В.
1925 'Несколько слов о латышской литературе'. *Новая нива*. № 24.
- Гадалин В.
1937 То же. *Балтийский альманах*. № 3.
- Dambergs V.
1954 *Sarakstīšanās ar Edvardu Virzu un Viktoru Eglīti. Vēstules*. – IMANTA Kopenhagenā.
- Eglītis V.
1924 *Zeme un mūžība: Dzejoļi*. – R.
- Иванов Вяч. Вс.
2000 'Соотношение исторической прозы и документального романа с ключом: «Сумасшедший корабль» Ольги Форш и ее «современники»'. *Избранные труды по семиотике и истории культуры*. – М. – Т. II.
- Князева В. П.
1979 *Зинаида Евгеньевна Серебрякова*. – М.
- Котрелев Н. В.
1999 'Ю. Балтрушайтис и В. Эглитис: Два типа связи с имперской культурой'. *К 125-летию со дня рождения Юргиса Балтрушайтиса. К 80-летию Литовской дипломатии: Научные чтения*. – М.
- Мицц З. Г.
1979 'О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов'. *Творчество А. А. Блока и русская культура XX века: Блоковский сборник*. III. – Тарту.
- Никольская Т. Л.
1994 'Н. Гумилев и П. Лукницкий в романе К. Вагинова «Козлиная песнь»'. *Николай Гумилев. Исследования. Материалы. Библиография*. – СПб.
- Pelēkais barons.
<1910> *Šolaiku eposs no Viktora Eglīša*. – R.
- В. Т. <Виктор Третьяков>
1923 'Направления в латышской литературе'. *Сегодня*. № 168. 5 августа.
- Чулков Г.
1930 *Годы странствий: Из книги воспоминаний*. – М.
- Чулков Г.
<б.г.> *Сочинения. Стихи и драмы*. – СПб.

**К. Д. БАЛЬМОНТ
В ВИЛЬНЮСЕ (1927) И КАУНАСЕ (1930)**

П. М. Лавринец

Отсутствие доступа к главной своей публике на родине, сложные отношения с русским зарубежьем и неблагоприятная материальная ситуация заставили К. Д. Бальмонта в эмиграции искать новую аудиторию, – и темы, которые вызвали бы ее благодарный отклик. Поэт обратился к Польше и Литве, к Чехии, Сербии, Болгарии, их народной и современной культуре. Повороту к культурам славянских и балтийских стран способствовали прежние увлечения, в частности, польской словесностью (см.: Baranski 1963: 69–81; Orłowski 1997: 403–412) и литовскими мотивами (см.: Samulionis, Straukaitė 1967: 148–160; Рождественская 1985: 185–204; Видугирите 1997: 137–147), предрасположенность к экзотике и восприимчивость к чужой литературе, фольклору, мифологии, не всегда, впрочем, сопутствуемая глубиной понимания.

Осенью 1923 г. Бальмонт вел переговоры о выступлениях в Прибалтике, надеясь «на Ригу, и Ковно, и Ревель», «на долларов 200–300» «из воздуха Балтийского моря» (Письма К. Бальмонта... 1997: 173; 176). Литва в планах Бальмонта была и весной 1929 г., о чем он извещал читателей рижской газеты «Сегодня» перед отъездом в Сербию: «Потом поеду в Хорватию. Потом в Болгарию. И потом в Литву. Загляну и в Латвию»*. Думать о Польше и балтийских странах как о возможности оказаться по соседству с Россией (и в бывшей России) заставляла и ностальгия: «я бы завтра же уехал вон из Франции и из Европы, уехал бы в Ковно, в Ригу, в Ревель», писал Бальмонт в письме в мае 1923 г. (Письма К. Бальмонта... 1997: 156) Отчетливо понимая это, польский критик и публицист Ч. Янковский подчеркнул, что Бальмонту, остававшемуся в России до последней возможности, после восьми лет эмиграции не хватает Москвы**. Встречи с ним в Вильнюсе подтвердили догадки: Польша для поэта, писал Янковский, не только самая близкая страна, но и преддверие России. «А на порог, хотя бы только на порог Ее – так тянет!» – добавил за Бальмонта журналист***.

В Вильнюсе Бальмонт уже побывал с лекцией «Поэзия как волшебство» (1914). Второй раз он оказался здесь в ходе лекционного турне по Польше в 1927 г., в маршруте которого были также Варшава, Белосток, Лодзь, Гродно,

* Бальмонт К. Д. Прошальный взгляд (Письмо из Франции) // Сегодня. – 1929. – № 58, 27 февраля.

** Cz. J. [Cz. Jankowski] Balmont w Warszawie // Słowo. – 1927. – Nr. 97 (1410), 29 kwietnia. Чеслав Янковский (1857–1929) – польский поэт, критик, публицист; гимназию окончил в Митаве (ныне Елгава).

*** Cz. J. [Cz. Jankowski]. Balmont w Wilnie // Ibidem. – Nr. 108 (1421), 13 maja.

Львов, Краков и Познань. В планы первоначально входило «выступить в Варшаве, Кракове, Вильне и других польских городах, где русский поэт будет читать свои лекции, «Певец народной польской души, Ян Каспрович» – по-польски и «Лик женщины в поэзии и жизни» – по-русски для русских, живущих в Польше, и по-польски для поляков»*. С поэтом Яном Каспровичем (1860–1826) Бальмонт подружился в Париже в 1906–1907 гг., переводил его произведения, писал о его творчестве. По приезде в Польшу планы изменились и он с женой Е. К. Цветковской-Бальмонт «вместо Варшавы поехал прямо в Закопане, где около месяца гостил в доме вдовы поэта Яна Каспровича”**, сестры И. А. Бунина Марии Каспрович (1873–1930). О приезде Бальмонта в Варшаву из Закопане 22 апреля сообщило Польское телеграфное агентство ПАТ; в рубрике «Ночные телеграммы» известие поместила газета «Виленское утро» (1927, № 1983, 23 апреля). Тематика докладов варьировалась: в Варшаве Бальмонт читал по-польски о Каспровиче, по-русски – о русской эмиграции и о своем путешествии по Океании 1912 г.***

«Виленское утро» в одном и том же номере 7 мая дважды, – в заметке «К приезду в Вильну 8 мая К. Бальмонта» и в рубрике «Театральная хроника» под заглавием «Константин Бальмонт в «Редуте»», – сообщила о приезде «знаменитого русского поэта минувшей эпохи, а также великого поэта современности» и анонсировала его лекцию на тему «Женщина в жизни и поэзии». Поэт приехал в воскресенье 8 мая; на вокзале его встретили выдающийся славист, историк литературы и публицист, профессор кафедры всемирной литературы Виленского университета Марьян Здзеховский (1861–1938), художник, профессор и декан факультета изящных искусств Виленского университета Фердинанд Рушиц (1870–1936), «представители русских виленских организаций гг. Емельянов и Рахлин-Румянцев, предст. литературно-артистической секции г-жа Соколова, представ. “Барки поэтов” при русском студенческом кружке студ. Розадовский и др.»****

В понедельник 9 мая в театре «Редута» на Погулянке (ныне в здании на ул. Басанавичаус располагается Русский драматический театр) состоялась лекция Бальмонта. В день лекции заметка в местной хронике «Виленского утра», известив, что читаться она будет на русском языке, привела тезисы: «1) Слово гнева мужского – восхваление женщины. 2) Четыре оклеветанные женщины. 3) Древнеегипетская сказка. 4) Скандинавская песня. 5) Буддийская женщина. 6) Русская женщина. 7) Великий праздник влюбленных» (№ 1998, 9 мая). По утверждениям «Виленского утра», лекция «очень заинтересовала виленскую

* К. Д. Бальмонт приглашен в Польшу // Сегодня. – 1927. – № 77, 5 апреля.

** Сергеев В. Бальмонт в Варшаве // Там же. – № 91, 26 апреля.

*** См.: Добротин А. Варшавская мозаика. Бальмонт в Польше // Там же, № 103, 10 мая.

**** К авторскому вечеру К. Д. Бальмонта в среду // Виленское утро. – 1927. – № 1999, 10 мая. И. А. Емельянов – редактор-издатель газеты «Время» (1930); Тамара Соколова – организатор основанной в 1922 г. библиотеки Виленского Русского Общества, участница вечеров Литературно-артистической секции Виленского Русского Общества и поэтессы, стихи которой публиковались в местных газетах и включались в «Сборник русских поэтов» (Львов, 1930), «Антологию русской поэзии в Польше» (Варшава, 1937), «Сборник Виленского Содружества поэтов» (1937).

публику и собрала полную аудиторию. Славного поэта виленьцы приняли с большим восторгом и овациями» (1927, № 1999, 10 мая). О большом интересе к выступлению Бальмонта косвенно свидетельствует заметка «Вор-джентельмен» из рубрики «Происшествия»: «у вешалки, во время давки» был украден бумажник, документы из которого были возвращены владельцу по почте («Виленьское утро», 1927, № 2002, 13 мая). «Редута» 9 мая приняла «славного поэта, устроив в честь его “чашку черного кофе”», – сообщала ранее газета. – В музее “Редуты» К. Бальмонт написал новое стихотворение, посвятив его «Редуте» и его вдохновителю г-ну Остерво”*.

О пребывании Бальмонта в Вильнюсе сохранились любопытные воспоминания Сергея Георгиевича Поволоцкого (1908–1994), участника вечеров Литературно-артистической секции Виленьского Русского Общества, журналиста и театрального деятеля. Его мать Зинаида Ивановна и тетка Нина Ивановна, рожденные Самохваловы, были с детских лет близкими подругами Марии Бунинной-Каспрович. Окончив в Вильнюсе гимназию (1926) и Университет Стефана Батория (1930), в середине 1930-х гг. он стал постоянным сотрудником газеты «Наше время» и пользовался псевдонимом С. Георгиевский, криптоними С. П-цкий, С. П. и образованным от него псевдонимом Эспэ. В день авторского вечера Бальмонта на главной улице города, носившей тогда имя Мицкевича, он увидел странную пару – высокую худую женщину в белом платье и белой шляпке, напominившую Дон Кихота в рисунках Г. Доре, и невысокого мужчину во всем черном: черные длинные брюки, черная широкая блуза с широким черным поясом, черная длинная пелерина, очки и черное испанское сомбреро.

Вечером выяснилось, что то были Бальмонт с женой. В зале она сидела в первом ряду, разговорами ее занимал адвокат Матеи Байрашевский, знакомый Бальмонта еще по Петербургу, любитель театра и литературы. Поэт вывел на сцену профессор Здзеховский и произнес короткое приветствие. Публика (по свидетельству С. Поволоцкого, элита местной интеллигенции) восторженно встретила Бальмонта. Растроганный поэт несколько раз поклонился, но, едва заговорив, поверг всех в замешательство: никто не мог понять, о чем он говорит и на каком языке. Говорил Бальмонт быстро, но ни слова нельзя было уразуметь. При первой же возможности, когда поэт приостановился перевести дыхание, Здзеховский обратился к публике со словами: «Наш distinguished гость, хорошо зная наш язык, говорит нам по-польски, но, мне кажется, мы попросим его не утруждать себя и далее говорить по-русски, ведь большинство собравшихся здесь хорошо знает русский язык». Раздались аплодисменты и крики «Просим! Просим!». Бальмонт улыбнулся и продолжил по-русски: хорошо усвоив польскую лексику, произношения он не осилил и выделял невероятные сальто-мортале с ударениями. Бальмонт, писал В. Сергеев в «Сегодня», бегло говорит по-польски, но «никогда не имел возможности много и часто разговаривать по-польски».

* К сегодняшнему авторскому вечеру К. Д. Бальмонта. // Там же, № 2000, 11 мая. Актер и режиссер Юлиуш Остерва (1885–1947) – основатель и руководитель варшавского театра «Редута», в 1925–1927 гг. работавшего в Вильнюсе.

Насколько запомнилось Поволоцкому, большую часть лекции Бальмонт посвятил польской поэзии, в особенности творчеству Каспровича, из классиков – Словацкого. Он говорил также о собственном творчестве и спасительной роли поэзии для разгоряченных мировой войной умов. Бальмонт читал свои стихи, но роль декламатора ему, по мнению мемуариста, удалась мало. Очевидно, Поволоцкий перепутал лекцию с вечером в честь поэта, прошедшим в среду. Янковский о лекции «Женщина в жизни и поэзии» писал, что Бальмонт превосходно знает польский язык и говорит на нем достаточно бегло для иностранца, но не настолько хорошо, чтобы с успехом выступать публично. Лекция, прочитанная наполовину по-польски, наполовину по-русски, не удалась и потому, что Бальмонт «никакой не докладчик», доклад перенасыщен цитатами и в нем, как в прозе поэта, «все только завязывается, берет размах и... расплывается». В результате публика утомилась и на вечере в среду 11 мая была не столь многочисленна*.

На следующий день М. Байрашевский устроил у себя ужин в честь поэта. На него были приглашены и лучшие виленские литераторы той поры, в частности, также знакомый Бальмонта по Петербургу Дорофей Дорофеевич Бохан (1878–1942?) поэт, критик, прозаик, переводчик, публицист. С. Поволоцкий пришел заранее, рассчитывая на интервью с Бальмонтом для местной газеты. Открыл Поволоцкому Байрашевский, расстроенный непредвиденным обстоятельством: пока шла беседа в салоне, Бальмонт незаметно проскользнул к столу в гостиной и стремительно напился до неменяемого состояния. Прием был сорван (Povolocki 1997: 119–123).

Действительно, по газете «Виленское утро», 10 мая в 3 часа дня «в честь К. Д. Бальмонта и его супруги местный адвокат М. Байрашевский устроил у себя обед, на котором присутствовали гг. Чеслав Янковский, Остерво, А. Ромашев, Д. Бохан, артистки и артисты театров и приглашенные гости. Вечером К. Д. Бальмонт с супругой были приглашены на ужин к проф. М. Здзеховскому, после чего состоялся большой раут». А. С. Ромашев был редактором газеты «Виленское утро» (1921–1928), в которой сотрудничал Бохан.

В среду 11 мая Союз польских литераторов организовал прощальный вечер в театре «Редута». Как сообщала цитирувавшаяся заметка «К авторскому вечеру К. Д. Бальмонта в среду», приветственную речь произнесет председатель Союза литераторов М. Здзеховский, вступительное слово скажет профессор кафедры физической геологии университета Мечислав Лимановский (1876–1948), создатель и руководитель (вместе с Ю. Остервой) театра «Редута»; Бальмонт прочтет свои новые, еще не публиковавшиеся стихи и переводы Ю. Словацкого, А. Мицкевича, Я. Каспровича, артисты «Редуты» будут декламировать его стихи в переводах Ю. Тувима, В. Броневского, Т. Коньчица. Заметка «Вечер К. Бальмонта» в «Театральной хронике» в том же номере газеты интересна подробностями: доход от вечера должен был пойти в

* Cz. J. [Cz. Jankowski]. Balmont w Wilnie // *Slowo*. – 1927. – Nr. 108 (1421), 13 maja.

фонд польских литераторов, члены Союза могли получить билеты со скидкой, публику просили не опаздывать и оговаривали: «Одежда – премьерных вечеров». Польская газета «Słowo», помимо анонсов аналогичного содержания 8 и 10 мая, в обширной заметке в день вечера «великолепного русского поэта и подлинного энтузиаста польской поэзии» отметила, что места за столиком президиума займут представители Союза литераторов, университета и русской эмиграции (как замечено в скобках, краткое выступление Бальмонта должно прозвучать по-польски). Союз литераторов стремился придать одиннадцатой «Литературной среде» (литературные вечера Союза) значение сердечного чествования «великого Эмигранта из Парижа, который влюбленностью в польский дух и трудами всей жизни снискал глубокую благодарность поляков»*.

Газетные материалы отчетливо выражают два аспекта восприятия Бальмонта в его турне 1927 г. Во-первых, новые произведения поэта были практически неизвестны и о нем судили по дооктябрьскому творчеству. Здзеховский в своей речи назвал Вильнюс глухой провинцией, в книжных магазинах которой напрасно искать литературные новинки, в русских же газетах политика занимает столько места, что литературную заметку легко не заметить**. Статья в «Виленском утре» характеризовала поэзию Бальмонта обширными выписками из статьи В. Я. Брюсова 1903 г. о сборнике «Будем как Солнце! «.

Вместе с тем подчеркивалось, что он знаком «чуть ли не с детства» с польским языком, перевел «любимейших своих поэтов» Словацкого и Каспровича***, что он – друг Польши****, знаток польской литературы и истории, еще до мировой войны мужественно выступал за свободу Польши, а во время войны стал братом для польских беженцев и эмигрантов, как отмечал Янковский. Восторженный прием поэта в Польше вышел за пределы «обычного внимания к иностранным гостям», поскольку «никогда еще русский не встречал среди поляков такого приема, какой выпал на долю Бальмонта»*****. В визите Бальмонта, писал Янковский, в усматривалось знамение польско-русского сближения, сближения поляков с лучшими элементами русского рассеяния.

Завершив турне, Бальмонт в конце мая провел еще две недели в Закопане у вдовы Каспровича, откуда отправился в Чехию. В следующем году вышла книга Бальмонта о польском поэте «Jan Kasproicz: poeta duszy polskiej» (Ченстохова, 1928) и перевод его «Книги смиренных» (Варшава, 1928). Одновременно в ситуации затянувшегося польско-литовского конфликта

* Wielki wieczór poezji Balmonta w Związku Literatów // Słowo. – 1927. – Nr. 106 (1419), 11 maja.

** Ku czci Balmonta. Przemówienie prof. Marjana Zdziechowskiego na wieczorze urządzonym staraniem Związku literatów // Ibidem. – Nr. 106 (1419), 11 maja.

*** N. K. Д. Бальмонт в Вильне // Виленское утро. – 1927. – № 1997, 8 мая.

**** Balmont w Wilnie, na Srodzie Literackiej // Słowo. – 1927. – Nr. 104 (1417), 8 maja.

***** Добротин А. Варшавская мозаика; ср.: Поляки и Бальмонт // Сегодня. – 1927. – № 96, 1 мая.

русский поэт совершил решительный поворот к Литве. Этим 1928 г. нередко ошибочно датируют поездку Бальмонта в Литву (Бальмонт 1969: 39, 647; Бальмонт 1983: 675). Утверждается, будто в 1928 г. он осуществил «заветное желание побывать в Литве» и разделил «радость встречи со своими заветными друзьями – Людасом Гирой, Антанасом Ветуолисом (чье имя «певуче, как звуковая волна флейты»), Балисом Сруогой», а в 1930 г. состоялась «новая поездка Бальмонта в Литву»*. Между тем обстоятельства помешали писателю А. Ветуолису-Жукаускасу вырваться из Апикишчяй в дни пребывания в Каунасе русского поэта, заочное знакомство по переписке началось лишь в 1932 г., а личная встреча вовсе не состоялась.

Но и сам А. Ветуолис в воспоминаниях к юбилею поэта в газете «Literatūros naujienos» (1937) ошибочно относит приезд Бальмонта в Литву к 1929 г.** Неверную дату, возможно, внес Л. Гира, редактор газеты литовских писателей: в статье к 70-летию рождения и 50-летию творческой деятельности поэта визит Бальмонта он датирует тем же 1929 г.*** Писатель и литературовед Б. Сруога, встречавшийся в Каунасе с Бальмонтом, в статье к полувековому юбилею творчества поэта (за точку отсчета принимая «Сборник стихотворений», 1890) в журнале «Dienovidis» (1940, nr. 2) относит его приезд к 1933 г. (Sruoga 1990: 423). Театральный деятель Антанас Мацкявичюс вспоминает, что в начале 1930-х гг. Бальмонт приехал к Л. Гире и нашел в Каунасе давних своих знакомых, актеров и режиссеров Михаила Чехова и Андриуса Олеку-Жилинскаса (Mackevičius 1970: 102). Бальмонт действительно виделся в Каунасе с Олейкой-Жилинскасом, режиссером (1929–1934) и директором (1930–1933) Государственного театра. М. Чехов, его друг и коллега по Московскому художественному театру II, приехал в Каунас лишь весной 1932 г. и встретиться с поэтом здесь не мог.

Замысел Бальмонта приехать в Литву созрел в переписке с Л. Гирой и другими литовскими писателями. Она завязалась весной 1928 г., после статьи русского поэта о литовских народных песнях в рижской газете «Сегодня», приуроченной к 10-й годовщине провозглашения независимого литовского государства (Лавринец 1998: 178–188). Уже в мае Бальмонта звали «на осень и на зиму в Ковно» читать курс мировой литературы. В августе он писал Е. А. Андреевой-Бальмонт, что «хочется уехать в Литву, но ежеминутно там может вспыхнуть война с Польшей» (Андреева-Бальмонт 1997: 532–533. В письмах Гире осенью 1928 г. Бальмонт выдвигал различные доводы за то, чтобы повременить с поездкой, планируя «на январь и февраль поехать в Сербию, март провести в Болгарии, а в апреле приехать в Литву» (Лавринец 1999: 98).

В начале 1929 г. идея поездки обретала отчетливые очертания. Бальмонт рассчитывал пробыть в Литве свыше полугода: «В половине мая приеду в

* Нортена М. Обручение с Литвой // Литва литературная. – 1980. – № 5 (14). – С. 176–177.

** Vienuolis A. Iš mano atsiminimų apie poetą K. Balmontą. Jo jubiliejaus proga // Literatūros naujienos. – 1937. – Nr. 8 (63) [X.14]. – P. 11. Воспоминания переизданы: Vienuolis A. Raštai: t. 6, kn. 2 / Parengė J. Stonys. – Vilnius: Vaga, 1985–1988. – P. 494–497.

*** L. G[ira]. Konstantinas Balmontas (70 m. gimimo, 50 – kūrybos) // Literatūros naujienos. – 1937. – Nr. 7 (62) [VIII. 28], p. 11.

Литву, в Ковно, и, если литовцы дадут мне к тому возможность, проведу в Литве все лето. А осень ведь мое любимое время года. Лесная Царевна в золотой одежде сентября! Быть может, наконец, вечно томящийся Дон Жуан полюбит без измены? А Литва в белоснежном одеянии! Какое чудо! И я давно истосковался по снегу»*. В феврале Л. Гира в обзоре литературной жизни Литвы для «Сегодня» выделил ожидавшийся в ближайшем будущем приезд Бальмонта. По его словам, литературные круги «живо интересуются» Бальмонтом и «намеченным его приездом в Литву». Гира отметил увлеченность «великого русского поэта» литовскими песнями, его успехи в изучении литовского языка, знакомство с современной литовской литературой и заключил: «Его выступления в литовской и зарубежной русской прессе в пользу Литвы и ее поэзии, навевшие уже Литвой, сделали К. Д. Бальмонта необыкновенно популярным во всех слоях литовского общества, а литовские литераторы, ясно, главным образом интересуются его приездом в Литву, с которой поэт хочет ознакомиться на месте»**.

Но переписка с Гирой прервалась на полгода и возобновилась лишь в сентябре, когда Бальмонт уже успел побывать в Сербии, Словении, Болгарии. Вместе с ней ожила идея посещения Литвы: в ноябре каунасская газета «Наше эхо» сообщила, что поэт приедет, вероятно, на три месяца в 1930 г., будет «гостем литературного общества при гуманитарном факультете литовского университета», а организацию торжественной встречи и «заботы о пребывании поэта в Литве примет на себя популярный литовский поэт и один из близких друзей Бальмонта» Л. Гира и «знаменитый литовский беллетрист» профессор Вишас Креве-Мицкявичюс (1882–1954)***. В Рукописном отделе библиотеки Академии наук Литвы сохранились просьба о выделении средств для приглашения Бальмонта, еще в 1928 г. направленная литературным отделением общества гуманитарных наук и литературы при гуманитарном факультете совету факультета и соответствующее обращение декана факультета в министерство просвещения, но средства, очевидно, не были выделены.

В начале 1930 г. переписка с Гирой вновь прервалась на несколько месяцев, в апреле поэт с удивлением узнал о своем приезде в Литву из газет. Бальмонт потребовал безотлагательных объяснений по поводу известий в литовских и русских газетах о собственной скорой поездке в Литву, поскольку «ни от какого официального лица, и ни от какой определенной группы лиц, приглашения приехать в Литву» он не получал****. Л. Гира сумел срочно устроить приглашение Бальмонта на III День песни, посвященный юбилею Витаутаса Великого. Гира состоял членом правления Центра музыки и песни Литвы, ведавшего подготовкой «великого праздника Музыки и Песни, в котором, кроме всех литовских поэтов, будут участвовать несколько тысяч певцов и певиц Литвы», как писал поэт 8 июня 1930 г. Л. Л. Пименовой-Нобль (см.: Американские письма... 1993: 307). В газетном сообщении о приезде

* Письмо К. Д. Бальмонта Л. Гире 4 февраля 1929 г. // Рукописный отдел Национальной библиотеки Литвы им. М. Мажвидаса (далее РО НБ), ф. 7, ед. хр. 37, л. 4–5.

** Гира Л. Литовские литературно-художественные новости (Письмо из Ковно) // Сегодня. – 1929. – № 56, 25 февраля.

*** Поэт К. Бальмонт // Наше эхо. – 1929. – № 199, 3 ноября.

**** Письмо К. Д. Бальмонта Л. Гире 2 мая 1930 г. // РО НБ, ф. 7, ед. хр. 38, л. 17.

Бальмонта упоминается приглашение Центра песни и музыки (Dainos ir Muzikos Centras)*. В статье, написанной уже после возвращения из Литвы, Бальмонт назвал его ковенским «Содружеством Музыки и Песни»**. На праздник песни 20 июня 1930 г. поэт опоздал, приехав на следующий день, в субботу 21 июня.

Устроители поездки решили не дожидаться берлинского поезда в Каунасе, а организовать встречу на германской границе, на станции Кибартай у Вирбалиса (Вержболово). Из Каунаса двумя лимузинами отправились те, кто был с Бальмонтом знаком и состоял в переписке – Л. Гира с женой Брониславой Гирене и сыном, профессор гуманитарного факультета Каунасского университета и поэт Балис Сруога (1896–1947), познакомившийся с поэтом во время учебы в Московском университете (1916–1918), его брат Казис Сруога (1899–1974), начальник экономического отдела министерства финансов, актер Андриус Олека-Жилинскас (1893–1948), встречавшийся с поэтом в России, и Евгений Шкляр (1893?–1941), редактор газеты «Наше эхо», поэт и переводчик, переписывавшийся с Бальмонтом еще в 1921 г.*** К перечисленным в газетных публикациях следует добавить Ядвигу Йовайшайте-Олекене, жену оперного певца и режиссера Пятраса Олеку (1895–1975), оставившую воспоминания о встрече (Teatralų atsiminimai ... 1995: 39).

По утверждениям В. Сириос-Гире, встречавшие были приятно удивлены, узнав, что приветствовать дорогого гостя готовятся «шаулисы» («стрельцы», члены военизированной патриотической организации) Кибартай со своим оркестром. Дело обстояло, как вспоминает Я. Олекене, прозаичнее: Олека-Жилинскас, Гира, Пятрас Вайчюнас (1890–1959) и Сруога оркестр наняли, благодаря чему в стихотворении «Обручение» и появились строки «Военной музыкою встреченный, / Ее достигши рубежа». С прибытием поезда оркестр заиграл марш, после заминки из вагона вышел не ожидавший такой встречи ошеломленный поэт с женой Е. К. Цветковской-Бальмонт. Ей вручила букет цветов руководительница местных женщин-шаулисов Стефания Радзявичюте, а Б. Гирене вставила в петлицу Бальмонту розу. Поэт по-литовски провозгласил «Да здравствует свободная и независимая Литва!», на что последовало громовое «валё!». Л. Гира сказал короткую речь, местный фотограф Ш. Хламповский сделал снимок, напечатанный в газете «Lietuvos aidas» 25 июня. За ужином у директора Кибартайского отделения Литовского банка Ф. Сянкуса поэт делился впечатлениями и сказал короткий экспромт по-русски в честь хозяина.

* V. S-os. G. Balmontas Lietuvoje // Lietuvos aidas. – 1930. – Nr. 141 (922), birželio 25 d. Прозрачный криптоним принадлежит сыну Л. Гире, тогда гимназисту, впоследствии поэту, прозаику, переводчику Витаутасу Сириос-Гире (1911–1997).

** К. Д. Бальмонт. Радость (Письмо из Франции). // Сегодня. – 1930. – № 234, 25 августа.

*** К. Д. Бальмонт в Каунасе. I. На литовско-немецкой границе // Наше эхо. – 1930. – № 388, 25 июня.

Чету Бальмонтов автомобилями доставили в Каунас в 2 часа ночи 22 июня* и поселили в квартире П. Олеки и Я. Олекене. Поэт намеревался жить у Гиры и в цитирувавшемся письме Пименовой-Нобль указал в качестве своего каунасского адреса его квартиру на улице Донелайтиса, а в Каунасе в качестве временного жилья предполагался дом инженера Визбараса. В квартире П. Олеки на площади Виенибес (Единства) жил после возвращения в 1929 г. из России А. Олека-Жилинскас (Teatralų atsiminimai... 1995:39). Бальмонт справедливо называет его «известным драматическим артистом и постановщиком пьес, учеником нашего Станиславского». Он лишь в 1929 г. переехал из Москвы в Литву, и с ним поэт до утра проговорил о Литве и России, как вспоминал Бальмонт в статье «Радость».

Наутро Бальмонт с женой в сопровождении Гиры, Гирене и государственного контролера Матулайтиса осмотрели выставку сельского хозяйства и промышленности. Восьмая сельскохозяйственная выставка 19–22 июня была приурочена к юбилею Витаутаса Великого, а Винчас Матулайтис (1862–1935; учился в Петербургском университете, во время мировой войны член комитета литовских беженцев в Петрограде) был членом юбилейного комитета. Поэта особенно заинтересовал павильон, посвященный Витаутасу, в устройстве которого была изрядная доля Гирене и Гиры: жена поэта состояла в казначейской секции юбилейного комитета, с весны добывавшейся особого павильона на выставке, а поэт состоял в комиссии, ответственной за его экспозицию. В располагавшемся рядом лагере скаутов Бальмонт сфотографировался с ними. Вечером в зале библиотеки (иначе комната трех князей) Литовского клуба в честь гостя и его супруги дал обед бургомистр Каунаса, председатель правления Центра музыки и песни Йонас Вилейшис (1872–1942; адвокат, публицист, общественный деятель). В длившемся три часа обеде участвовали жена бургомистра, член городского совета Рогинскис, Л. Гира, В. Креве, П. Вайчюнас с женами, В. Миколайтис-Путинас, Ф. Кирша, Е. Шкляр, А. Олека-Жилинскас**. На приветственные речи Бальмонт отвечал наполовину по-русски, наполовину по-литовски.

В среду 25 июня «Rytas» извещала, что поэт посещает поэтов и писателей Каунаса, в конце недели собираясь отправиться в поездку по провинции. Видимо, еще до отъезда Бальмонта посетил Генрихас Блазас (1904–1965), опубликовавший беседу с поэтом в сокращенном варианте в еженедельной газете «Diena» 29 июня и в более полном виде в журнале «Naujas žodis» 1 июля. Вечером 26 июня, как следует из заметки в «Rytas», или утром 27 июня, если доверять «Lietuvos žinios», Бальмонт с женой, П. Вайчюнас и М. В. Добужинский на автомобиле отправились в экскурсию по живописным местностям к югу от Каунаса: Шяштокай, Лаздияй, Сейрияй, Лиелалингис, Лишкява, Мяркине, Пярлояй, Варена, Даугай, Алитус, Пуния, Бирштонас.

* Atvažiavo poetas Balmontas // Lietuvos žinios. – 1930. – Nr. 139 (3338), birželio 23 d.

** Cp.: Poetas Balmontas Kaune // Lietuvos aidas. – 1930. – Nr. 139 (920), birželio 23 d.; Balmontas Lietuvoje // Ibidem. – Nr. 141 (922), birželio 25 d.; Чествование К. Д. Бальмонта городским самоуправлением // Наше эхо. – 1930. – № 387, 24 июня.

Субботним вечером 28 июня Бальмонт должен был вернуться в Каунас, 29 парходом по Неману отбыть в Вильноу для участия в открытии памятника Витаутасу Великому*. Газета «Rytas» сообщала, что Бальмонта с женой, помимо Вайчюнаса и Добужинского, сопровождал и В. Гира**. Причисляя к участникам поездки Л. Гиру, но не упоминая Добужинского, актриса Теофилия Вайчюнене (1899–1995) с преувеличением вспоминала, будто бы с П. Вайчюнасом и В. Сириос-Гирой поэт изъездил Литву вдоль и поперек (Vaičiūnienė 1988: 146). В родной деревне актера Пятраса Кубертавичюса (1897–1964) Вартай под Симнасом путешественники переночевали с четверга на пятницу. Поэт в статье «Радость» с восторгом вспоминал хлебосольство гостеприимного деревенского дома, «в котором и мать, и отец, и все домашние – крестьяне, а сын – талантливый артист Государственного театра, исполнитель роли Шарунаса в изумительной драме Креве, беззаветный весельчак Кубертавичюс, и его брат, наливающий уж не знаю какую рюмку хмельного, но так кланяющийся гостям и повторяющий «Прашау, прашау, прашау, прашау», что нельзя не выпить еще». С актером Бальмонт познакомился через А. Олеку; по свидетельству мемуариста, Кубертавичюс и предложил познакомиться поэта с Дзукией. Поездка очень понравилась поэту, он часто вспоминал о ней и спрашивал у Кубертавичюса: «Петр Андреич, когда поедем в дикую страну Дзу-дзу?» (Mackevičius 1970: 102). Поездка продолжалась до конца месяца.

Во вторник 1 июля в Летнем театре состоялся единственный вечер поэзии Бальмонта. Программа предполагала исполнение поэтом на литовском и русском языках его «солнечных песен» («Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце...», «Как испанец»), отрывка лекции «Литва и песни», читавшейся в Париже, Белграде, Загребе, Софии, стихов к женщине («В моем саду», «Звездная грамота», «Мантлья») и не публиковавшихся стихотворений о Литве и Руси***. По газетным материалам поэт действительно прочитал несколько старых своих любимых стихотворений, лекцию о славянских и литовских народных песнях, иллюстрированную примерами из дайн, новые стихи о Литве и Руси, опубликованные и еще неопечатанные, – они должны были войти в книгу «Северное сияние». Корреспондент «Rytas» переводы Бальмонта с литовского оценил как выполненные необычайно хорошо: в них, по его словам, сквозь русский язык просвечивает литовская душа.

Газета «Lietuvos aidas» в связи с лекцией упомянула резкий отзыв поэта о поляках и их «бесчеловечных» стремлениях. Более определенных изложений высказываний Бальмонта о польско-литовских отношениях и «вильнюсском вопросе» не обнаружено. Между тем Д. Д. Бохан в статье к 50-летию его творческой деятельности, подчеркивал, что Бальмонт – прежде всего поэт, и его попытки играть другие роли неудачны: «Он пытался быть политиком – и мы помним, как начудил он в Ковне, во время своих выступлений в столице Литвы несколько лет тому назад <...>»****. Вероятно, вильнюсский журналист имел в виду всю совокупность пролитовских выступлений поэта в печати 1928–1930 гг.

* Pirmoji poeto K. Balmonto kelionė po Lietuvą // Lietuvos žinios. – 1930. – Nr. 143 (3342), birželio 27 d.

** Balmontas lanko Džukiją // Rytas. – 1930. – Nr. 143 (1893), birželio 27 d.

*** Vasaros teatras // Lietuvos aidas. – 1930. – Nr. 144 (925), birželio 28 d.; nr. 145 (926), birželio 30 d.

**** Бохан Д. Д. Листки журналиста. // Новая искра. – 1936. – № 22, 26 апреля.

«Наше эхо» в анонсе вечера назвала его «событием в нашей литературной жизни» и «большой радостью, которую несет с собой провозвестник Истины на земле и глашатай Солнца». Газета выражала уверенность в присутствии на вечере «тех, кому еще, среди суеты нашего реального бытия, дорого путешествие в ирреальное, в невесомое, в то воздушное, что отличает человека от скота...». Слово Бальмонта достойно «высоко интеллектуальной аудитории», быть на вечере значит «приобщиться к таинству и чарованию поэтического, солнечного искусства», выступление поэта найдет «отклик в сердцах не только увлекающейся молодежи», но и среди «не экзальтированного слоя нашей интеллигенции». «Никто, – заключал анонс, – не должен пренебречь случаем – послушать К. Д. Бальмонта»*.

Однако вечер прошел явно без аншлага, хотя Бальмонту и запомнился «духовный воздух единения и горячего проникновения слуха сотен людей к художественному слову», сопоставимый с атмосферой в русских аудиториях перед войной. Газета «Lietuvos žinios» сочла, что вечер имел «большой успех», а зал был «почти полон». «Lietuvos aidas» отметила присутствие министров иностранных дел (Довас Заунос), просвещения (Константинас Шакиянис), внутренних дел (Пятрас Аравичюс) и множества заметных фигур литовского общества**. Разочарование сквозит в отчете «Нашего эха». Его автора поразила, видимо, контрастом с ожиданиями, обыденность («слишком просто»): пустая сцена со столом и стулом, незаметное, без вступительных слов и речей, «откуда-то сбоку», появление поэта «в простом темном пиджаке». Само бальмонтовское чтение не произвело сильного впечатления: «Он, конечно, не актер, – признавал журналист. – В его чтении нет декламаторской выразительности, в его дикции нет четкости». О сомнительном успехе вечера говорят рассуждения о том, что наслаждение поэзией доступно не всем и вечер поэзии – «не киносеанс, не модный шпегер», поэтому «жаждущих красоты стиха» в Летнем театре собралось «довольно много», и то была «избранная аудитория»***.

5 июля Бальмонт отправился в экскурсию вниз по Неману, чтобы «увидеть чудесно красивые берега реки, а потом их воспеть». На следующий день «повседневные дела» заставили его скорым поездом уехать во Францию****.

Причиной поспешного отъезда могла быть болезнь дочери Мирры Константиновны Бальмонт (1907–1970) – в первом же письме по возвращении во Францию, поэт писал из Калбретона Гире о том, что задержался в Париже «из-за Мирры, которая очень больна, но мы, кажется, поправили беду»*****.

* К выступлению К. Бальмонта. // Наше эхо. – 1930. – № 393, 1 июля.

** Ср.: Balmonto poezijos vakaras Vasaros teatre. // Lietuvos žinios. – 1930. – Nr. 147 (3346), liepos 2 d.; Ma. Poetas Balmontas rytoj jau išvažiuoja. // Lietuvos aidas. – 1930. – Nr. 150 (931), liepos 5 d.

*** Скэтч. На вечере К. Д. Бальмонта. // Наше эхо. – 1930. – № 395, 3 июля.

**** Ma. Poetas Balmontas rytoj jau išvažiuoja.

***** Письмо К. Д. Бальмонта Л. Гире 26 июля 1930 г. // РО НБ, ф. 7, ед. хр. 38, л. 4.

Что дала поездка в Каунас? Поэт познакомился со страной, с музеями и театрами, с писателями и условиями их жизни. Самых близких Бальмонт перечислил в первых строках стихотворения «К литовским друзьям», посланным в июле 1930 г. Гире и опубликованном газетой «Сегодня» (1930, № 223, 14 августа; вошло в книгу «Северное сияние»): Л. Гира, В. Креве, Б. Сруога, П. Вайчюнас, А. Олека-Жилинскас, Казис Пуйда (1883–1945), прозаик и переводчик, Фаустас Кирша (1891–1964), поэт, критик, переводчик. «Lietuvos aidas» писала, что в Литве Бальмонт закончил книгу «Северное сияние», треть ее составят стихотворения с литовской тематикой, по возвращении во Францию он завершит подготовку сборника литовских сказок в переводе на русский язык и двух антологий – народных песен и новой поэзии. Как известно, исполнена лишь половина замыслов – были изданы в Риге «Литовские народные сказки» (1930), в Париже – «Северное сияние. Стихи о Литве и Руси» (1931).

Литовские литературные круги в завышенных своих ожиданиях были явно разочарованы. Представлениям о знаменитости и его супруге не соответствовал вид старичков, необыкновенно убого одетых*. Б. Сруоге запомнился уставший, надломленный эмиграцией, потрепанный старичок с жалобно дрожащим голосом, озирающийся, где бы сытнее поесть. Бальмонт, вспоминал поэт и офицер кавалерии Юозас Жлабис-Жянге (1899–1992), выглядел скорее «простым гражданином, чем королем символистов», и добавил, что тогда, видно, времена для короля были неблагоприятными**.

Отрицательное впечатление не мог не произвести недуг Бальмонта: малейшие дозы алкоголя преображали его, он становился заносчивым и способным к припадкам безудержной ярости, а с первых часов пребывания поэта в Литве (как тремя годами ранее в Польше) обратилось в череду застолий. Повод для разочарования могла дать и склонность Бальмонта к преувеличениям своих способностей, – в частности, языковых. В письмах Гире он то и дело сообщал о достигнутых успехах в изучении литовского. Так, в ноябре 1929 г. ему «открылось, с точностью», что он «наконец овладел литовским языком» и понимает в литовских драмах, стихах, романах все: «Теперь я убежден, что, когда я приеду в Литву и исправлю ударения, чего без живого разговора достичь нельзя, я смогу на приветствия литовцев отвечать не по-русски, а по-литовски»***.

Но в той мере, на какую позволяли рассчитывать письма, Бальмонт литовский не сумел освоить. Свидетельство тому – беседа с ним Г. Блазаса, которому с первых же слов пришлось перейти на русский язык. По признанию поэта, он выучил язык теоретически, но практически говорить на нем не довелось, лишь в Каунасе случилось пообщаться с лодочником на Немане и со

* Teatralų atsiminimai... – P. 39.

** Žengė J. [Žlabys]. Kaip kartą teko susitikti su K. D. Balmontu. // Literatūros naujienos. – 1937. – Nr. 7 (62). – P. 11.

*** Письмо К. Д. Бальмонта Л. Гире 21 ноября 1929 г. // РО НБ, ф. 7, ед. хр. 37, л. 25.

служащей на почте, а литовцы писатели, дескать, избегают говорить с ним политовски из уважения к гостю*.

Запоздавший приезд поэта в Литву не стал большим событием ни для Литвы, ни для соседних стран. Внимание ему уделила только местная периодика. А польское турне 1927 г. вызвало широкий резонанс и в польской печати, и в прессе русского зарубежья: поездка Бальмонта в Польшу была подробно освещена в пяти заметках и статьях газеты «Сегодня» в апреле – мае 1927 г., о визите в Литву сообщала короткая корреспонденция в две фразы о том, что «писатель К. Д. Бальмонт выступит в Летнем театре с лекцией о литовской песне» и «прочитает свои последние стихотворения»**. Вряд ли оправданно обозначение единственного творческого вечера поэта как «лекционное турне по Литве» (Письма К. Бальмонта... 1997: 176) и оценка его как «триумфального» (Письма К. Бальмонта... 1995: 161).

При широком резонансе турне 1927 г. отклики на него были разноречивы. Поездку Бальмонта в Польшу резко осудил известный писатель-юморист, в 1920–1927 гг. редактор каунасской газеты «Эхо» А. С. Бухов. Его возмутило граничащее с пресмыкательством полопофильство Бальмонта. Бухов привел ответ Бальмонта в Вильносе на вопрос, как ему понравилась Польша: крайне тронутый приемом, оказанным в стране, в которой он «никогда не был», поэт признался, что «ехал сюда с некоторым волнением», так как много слышал «о русофобстве поляков». «Вздор! Чувствую себя, как дома», – энергично закончил поэт, а Бухов сравнил его с проглоченной ужом канарейкой, которая «тоже чувствовала себя, как дома»***.

По мнению Бухова, Бальмонт «начал восстанавливать свою популярность с развязностью пьяной девицы», не гнушаясь негодными средствами, в Польше, месте для «восстановления русской популярности» столь же удобном, «как почной бар для лечения почек». Бухов отметил отрицательную реакцию парижской русской печати на непристойные заискивания «бывшего русского поэта» и привел обширную цитату из письма из Вильнюса в берлинской газете «Руль»: «Если в Варшаве Бальмонт еще сдерживался, то в Вильне он окончательно погубил себя в глазах местных русских. Началось с того, что, увидев на вокзале среди встречавших его лиц делегацию от местных русских организаций, он резко и удивленно спросил, откуда взялись в Вильне русские, и, услышав, что в Вильне их как-никак довольно много, 10 тысяч человек по самым скромным подсчетам, при всех встречавших поляках бросил: «Ну и что? Ссоритесь, как и везде?» И с этими словами отвернулся, поставив русскую делегацию в тупик.

* Ką sako K. Balmontas // Diena. – 1930. – Nr. 25 (98), birželio 29 d.

** Лекция К. Д. Бальмонта // Сегодня. – 1930. – № 175, 27 июня.

*** [Бухов А. С.] Дребезги. Фельетон Л. Аркадского // Эхо. – 1927. – № 114 (2100), 21 мая. Возможно, Бухов имел в виду высказывания Бальмонта в Варшаве, приведенные рижской газетой «Сегодня»: «Я много слышал о Польше, где ко всему русскому относятся с предубеждением. Признаться, я ехал в Польшу с некоторым страхом, но то, что я увидел, превзошло к лучшему все самые смелые предположения. Я чувствую себя в Польше, как в родном доме». См.: Сергеев В.

На обед, данный в его честь местными польскими деятелями, были, конечно, приглашены представители местных русских организаций. Один из них воспользовался случаем для того, чтобы обратиться к Бальмонту и спросить его, не угодно ли ему будет посетить местное русское собрание и прочесть что-нибудь на русском. В ответ на это обращение Бальмонт *намеренно громко и явно желая обратить на свои слова внимание окружающих отчитал растерявшегося представителя русских организаций*, заявив, что он, Бальмонт, дескать, *не понимает, как можно в Вильне выступать на русском языке**.

Девять лет спустя отголосок таких инцидентов прозвучал в статье Бохана: «<...> помним также и упрек его нам, русским людям, чествовавшим его в Вильне, – в том, что мы... говорим с ним по-русски!..» Тем разительнее утверждение «Виленского утра» в пространной статье накануне лекции «дорогого и почтеннейшего гостя»: «Для нас, русских, это светлый, радостный праздник...»** По мнению Ч. Янковского, в демонстративном полонифильстве Бальмонт переходил грань приличий, читая среди поляков стихотворение Мицкевича о петле для царя (имеется в виду перевод Бальмонта песни Феликса из драматической поэмы «Дядя», часть III, акт I, сцена I «Какому б злу я ни был отдан...», печатавшийся также под заглавием «Песнь польского узника»), так как в устах русского, даже если он и отрицательно относится к прежней царской власти, польские инвективы звучат неуместно и неприятно для самих поляков.

В Вильносе Бальмонт на прощальном вечере, по свидетельству Янковского, остановив рукой аплодисменты, растроганно сказал: «До свидания зимой!». Три года спустя на вечере в Каунасе он заявил, что вскоре придет в Литву на целых полгода (газета «Lietuvos žinios» 2 июля), 3 июля в той же газете упоминалось намерение поэта вернуться зимой и прочитать несколько лекций. Еще раньше о надежде приехать в Литву по меньшей мере на полгода он говорил Блазасу***. «Знаю, что снова вернусь в красивый, уютный, полный деревьев и цветов, Каунас», – писал Бальмонт в статье «Радость». Но ни в Вильносе, ни в Каунасе ему не суждено было вернуться.

ЛИТЕРАТУРА

‘Американские письма К. Д. Бальмонта’.

1993 Публикация Ж. Шерона. *Минувшее*. Исторический альманах. 13. Андреева-Бальмонт, Е. А.

1997 *Воспоминания*. / Подготовка текста, предисловие Л. Ю. Шульман, примеч. А. Л. Паниной и Л. Ю. Шульман. – М.

Бальмонт К. Д.

* [А. С. Бухов] Распоясавшийся. Фельетон Л. Аркадского // Эхо. – 1927. – № 123 (2109), 2 июня.

** Н. К. Д. Бальмонт в Вильне. // Виленское утро. – 1927. – № 104 (1417), 8 мая.

*** Н. В. [Н. Blazas] Saulės dainius. Valandėlė pas K. D. Balmontą // Naujas žodis. – 1930. – Nr. 12 (123), liepos 1 d. – P. 252–253.

- 1968 *Стихотворения.* / Вступит. ст., сост., подг. текста и примечания Вл. Орлова. – Л.
- Бальмонт К. Д.
1983 *Избранное* / Сост. В. Бальмонт, вступит. статья Л. Озерова; примеч. Р. Помирного. – М.
- Видугирите И.
1997 'Структура диалога в сборнике стихов К. Бальмонта «Северное сияние». *Язык. Общество. Культура* – Вильнюс.
- Лавринец, П.
1998 '»Ратоборство о Литве»»: Письма Константина Бальмонта Людасу Гире'. *Вильнюс.* – № 4/5 (161/162).
- Лавринец П.
1999 '»Одним огнем мы крещены»: Письма Константина Бальмонта Людасу Гире. 1928 год'. *Даугава.* – № 4 (216).
- 'Письма К. Бальмонта А. Ранниту'.
1995 Публикация Ж. Шерона *Новое литературное обозрение.* – № 11.
- 'Письма К. Д. Бальмонта к Дагмар Шаховской'.
1997 Публикация и примечания Ж. Шерона. *Звезда.* – № 9.
- Рождественская И. С.
1985 'Литовская народная песня в поэзии К. Д. Бальмонта'. *Literatūra ir kalba.* Т. XVIII. – Vilnius.
- Barański, Z.
1963 'Konstanty Balmont i literatura polsk'. *Zeszyty Nauowe WSP Opole.* 1963.
- Mackevičius, A.
1970 'Gyveno mūsų tarpe Žmogus'. *Petrus Kubertavičius / Sudarė ir paruošė A. Vengris.* – Vilnius.
- Orłowski, J.
1997 'Konstanty Balmont i jego wiersze wojenne o Polsce'. *Acta Polono-Ruthenica II.* – WSP Olsztyn.
- Powolocki, S. S.
1997 *Mój romans z teatrem.* – Łódź.
- Samulionis, A., Straukaitė, D.
1967 'Balmontas ir Lietuva'. *Pergalė,* Nr. 12.
- Sruoga, B.
1990 'Verpetai ir užuvėjos'. / Sudarė, įvadą ir paaiškinimus parašė A. Samulionis. – Vilnius.
- Teatralų atsiminimai apie Andrių Oleką-Žilinską, Borisą Dauguvietį, Romualdą Juknevičių.*
1994 Sudarė ir parengė R. Andrašiūnaitė. – Vilnius.
- Vaičiūnienė T.
1988 'Du įsimintini susitikimai. Konstantinas Balmontas ir Ivanas Buninas Kaune'. *Pergalė.* – Nr. 8 (512).

Аз Бог Ведаю Глагол Добра
(«ИЗБЯНОЙ КОСМОС» КАК БУДУЩНОСТЬ РОССИИ
В «ПОДДОННОМ ПСАЛМЕ» Н. КЛЮЕВА)

Э. Б. Мекш

О Русь! в предвиденьи высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса или Христа?

Вл. Соловьев

Аз же глаголю вам... *Мф 5; 28*

Вопрос Вл. Соловьева о будущем России снимается Н. Клюевым в «маленькой» поэме (термин Есенина) «Поддонный псалом». Ответ строится в духе теории «синтеза» самого Вл. Соловьева: будущее России разворачивается перед читателем как сакральная «экология», реализовавшая гностические идеи философского учения Н. Ф. Федорова* и радельную практику сектантских «кораблей».

«Поддонный псалом» впервые был напечатан в 1917 г., в «Ежемесячном журнале», под названием «Новый псалом». В конце 1918 г. поэт включил поэму с измененным названием в состав сборника «Медный Кит», в котором «Поддонный псалом» вместе с поэмой, давшей название сборнику**, составили «пророческую» дилогию. Но уже в следующем году, когда в Петрограде вышел в свет двухтомник Клюева «Песнослов», поэт отказался от циклического объединения поэм и опубликовал только «Поддонный псалом». При жизни поэта поэма больше не будет перепечатываться, хотя именно в этом произведении, наряду с «Избанными песнями», окончательно закрепится и философски обоснуется модель «избяного космоса» Клюева.

Подобное содержание поэмы определило и ее название. Первоначальное обозначение «новый» на самом деле не соответствовало информационному контексту: скорее, надо бы было сказать «старый», потому что слово «новый» в революционные годы неизменно соотносилось с содержанием переустройства, а для Клюева была важна идея не столько переустройства (а значит, – гибели чего-либо), сколько идея возвращения (или возрождения) к первично-незыблемому. Отсюда и замена слова «новый» на «поддонный». По В. Далю, поддон – «всё, что ставится или кладется подо дно» (1982, III: 171).

* О роли в творчестве Клюева философских идей Н. Ф. Федорова см.: Семенова 1997: С. 21–53.

** Комментарий текста поэмы «Медный Кит» см. в ст.: Трофимов 1998: 89–98.

Второе слово в названии поэмы осталось неизменным: псалом, как разъясняет «Полный церковно-славянский словарь», — есть «песнь, песнопение <...>; в Библии и в церковном употреблении псалмами называются только те священные песни ветхозаветной церкви, которые собраны в одну священную книгу, известную в составе священного кодекса под именем псалтири» (1993: 521). По выражению Василия Великого, псалом «есть врачество для ран человеческой души, — он уцеломудривает человеческий помысл, он — тишина души, он — орудие от ночных страхов и убежище от наваждений демонских, он — примиряет враждующих, он — украшение молодых и утешение старцев» (там же: 522).

Псалтирь стала любимым чтением русских людей с XII века. Как справедливо отмечал В. В. Силовский в книге (которую, возможно, хорошо знал и Клюев) «История русской словесности», «в псалмах царя Давида прежде всего видели религиозную сторону, но, несомненно, красота формы, музыка стиля, глубокий лиризм, переходящий от возвышенного пафоса до стонов и воплей униженной и оскорбленной души, должны были неприметно входить в сердце читателя и им овладевать» (1907: 23). Пафос псалма, переходящий в «стоны и вопли», сродни русской фольклорно-песенной культуре, в которой соседствуют «то разгулье удалое, то сердечная тоска» (Пушкин). Неслучайно поэтому Клюев вводит в свою поэму и упоминание о народной песне, так как считал

Что песню мужика «Во зеленых лузех»
Создать понудил звук, и тайно — зренья страх.
(Клюев 1919: 159)*

Но в целом, кроме этого упоминания, в тексте поэмы больше нет фольклорных параллелей (хотя поэт имел хороший творческий опыт в этом направлении, достаточно вспомнить хотя бы его «Песни из Заонежья»). Фольклорных ориентаций в «Поддонном псалме» нет по той причине, что текст его ориентирован на поэтику Псалтири, даже в плане авторского уподобления псалмопевцу:

Что напишу и что реку, о Господи!
Как лист осиновый все писания,
Все книги и начертания:
Нет слова неприточного,
По звуку неложного, непорочного;
Тяжелы душе писанья видимые,
И железо живет в буквах библий! (159)

Начало «Поддонного псалма» вариативно ставит тему поиска истины (Божественного смысла бытия); сомнения, охватившие автора, напоминают стенания царя Давида:

Господи! пред Тобою все желания мои,
и воздыхание мое не сокрыто от Тебя.
.....
А я, как глухой не слышу,

* В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте.

и как немой, который не открывает уст своих;
и стал я, как человек, который не слышит
и не имеет в устах своих ответа.

(Пс 38(37); 10, 14–15)

Уже в самом начале «Поддонного псалма» речь идет о поисках «неприточного, неложного и непорочного» слова, т. е. слова первоначального, «поддонного»*, такого, которым начинается Евангелие от Иоанна: «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог. Оно было в начале у Бога. Всё через Него начало быть, и без Него ничто не начало быть, что начало быть. В нем была жизнь и жизнь была свет человеков» (Ин 1; 1–4). По Ключеву, все последующие толкования Божественного Слова являются ложными (отсюда – «тяжелы душе писанья видимые»), а значит, и предательскими («как лист осиновый все писания», ибо, как известно, осина – иудино дерево). Прозрение, или возвращение к истине, возможно только индивидуально, когда человек победит в себе Зверя:

О, душа моя – чудище поддонное,
Стоглавое, многохвостое, тысяченудовое,
Прозри и виждь: свет брезжит! (159)

Ключевское сравнение души человека с «чудищем» соотносится с разными контекстами:

1) со знаменитым эпиграфом «Путешествия из Петербурга в Москву» А. Н. Радищева – «Чудище обло, озорно, огромно, стозевно и лаяй»**,

2) с псалмами Давида:

Душа моя среди львов;
я лежу среди дышащих пламенем, среди сынов человеческих,
у которых зубы – копыя и стрелы,
и у которых язык – острый меч. (Пс 57(56); 5)

Сюжет поэмы Ключева пронизан оппозициями, из них магистральные: слово «неложное» – слово лживое; «родимой речи таинство» – «писанья видимые»; «животные хлебы» – механистичное; сиюминутное – «миллионы веков»; смерть первая – смерть вторая; но, в целом, все оппозиции восходят к оппозиции Добра и Зла, причем эта оппозиция прослеживается как в личной жизни человека, так и в истории его дома (страны).

В обращении к душе человека важен призыв: «прозри и виждь». Что именно должна увидеть «прозревшая» душа? Ключев утверждает: «Свет брезжит!» Как известно по Первой Книге Моисеевой «Бытие», свет связан с первым днем творения: «И сказал Бог! да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы» (Быт 1; 3). Свет, исходящий от Бога, – есть категория Добра. С тьмой (ночью) древние мифологии соотносили категорию

* Размышления Ключева о взаимосвязи будущего человечества с исчезающим Словом подтверждаются героем перестроечных времен, писателем андеграунда, который «в своих криках пророчествовал о человеке погибающем – о «человечестве, которое учится жить вне Слова, потому что *осталось* без слова...» (Макашин 1998: 296).

** Радищевский эпиграф, в свою очередь, является цитатой из поэмы В. К. Тредиаковского «Телемахида» (1766).

Зла, как это мы и видим по апокрифу «Сказание, како сотвори Бог Адама»: увидя первочеловека «древом исколота», «отгна Господь диавола, и исчезе диавол, прогнан аки тма светом» (Хрестоматия... 1973: 92).

Во второй день творения Бог создал «твердь небесную» (Быт 1; 6–8), в третий – сушу и растительность (Быт 1; 9–13). Эти реалии – свет, небо, земля – являются важнейшими категориями Космоса Ключева. Именно с ними связано, по определению Е. И. Марковой, «божественное кольцо» ключевского мироздания, соединившее три космических круга жизни человека (1997: 174–175).

Онтологическая модель ключевского Космоса строится на сопоставлении с «безименными мирами», канувшими в вечность и не постигшими сути миропорядка. По Ключеву, эти древние законы дошли до нас лишь в зашифрованном виде в словесных обозначениях реалий. В свое время А. Н. Афанасьев различал два периода в развитии языка: период развития форм и период их упадка и расчленения. Первый период «задолго предшествует так называемой исторической жизни народа, и единственным памятником от этой глубочайшей старины остается слово (выделено А. Н. Афанасьевым. – Э. М.), запечатлевающее в своих первоизданных выражениях весь внутренний мир человека» (1994: 5–6). Ключев в своих лингвистических экзегезах идет дальше Афанасьева: он ищет смысл не только в словах, но и в буквах:

Аз Бог Ведаю Глагол Добра –
Пять знаков чище серебра;
За ними вслед: Есть Жизнь Земли –
Три буквы – с златом корабли... (162)

Исследовательница древнеславянской азбуки Л. В. Савельева пишет, что «более чем за одиннадцать веков пользования азбукой исходный смысл большинства буквенных имен сильно поблек или затемнился». «Однако, – продолжает исследовательница, – нельзя не заметить, что в ключевых словах азбуки – наименованиях предметного характера – легко узнаются привычные, традиционные символы христианской культуры, представляющие «вечные истины»: добро, покой, слово...» (1994: 13). Именно эти изначальные символы христианской культуры и «воскрешает» Ключев. Трудно сказать, знал ли поэт азбучную молитву Первоучителя славян, но его трактовка близка «благовествованию» Кирилла:

Я грамоту осознаю. Говори: Добро существует!
Живи совершенно, Земля! Но как?
Люди, размышляйте! У нас потустороннее
прибежище.
Скажи слово истинное. Наученье избирательно:
Херувим, – отрешением печали, – или червь.
(Там же: 22)

Первой заметила близость буквенной расшифровки Ключева азбучной молитве Кирилла петрозаводская исследовательница Е. И. Маркова. В книге

«Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного искусства» она пишет: «Поменяв название «буки» на «бог», поэт выводит формулу бытия: Я – Бог ведаю глагол (слово) добра. Глагол добра есть жизнь» (1997: 174). Не отвергая наблюдения Е. И. Марковой, все же надо заметить, что источником для подобного утверждения Клюева скорее всего была не столько азбучная молитва Кирилла (тем более, что не ясно: знал он ее или нет), сколько философский тезис Н. Ф. Федорова (чьи работы он хорошо знал*): «Добро есть жизнь». В статье «Что такое добро?» (1898) Н. Ф. Федоров разворачивает этот тезис, утверждая, что «добро есть сохранение жизни живущим и возвращение ее теряющим и потерявшим жизнь» (Федоров 1982: 608). Именно это утверждение русского философа и станет основным в идейном содержании «Поддонного псалма». В поэме Клюев воссоздаст идеальную модель *perpetuum mobile* того пространственного ареала, где этот закон действует. Таким идеальным миром для поэта, несомненно, является его крестьянская Россия, псалмопевцем которой он себя и осознает.

Главная функция поэта, по мысли Клюева, должна реализовываться по ветхозаветной модели поучений Иофора, обращенных к Моисею: «Будь ты для народа посредником перед Богом и представляй Богу дела его. Научай их уставам и законам Божиим, указывая им путь Его, по которому они должны идти, и дела, которые они должны делать» (Исх 18; 19–20). Свое избранничество Клюев подтверждает образной сакральной параллелью: «О, ясли рожества моего...» (159) – «И родила Сына Своего первенца, и спеленала Его, и положила Его в ясли...» (Лк 2; 7). Затем поэт выстраивает синонимическую цепочку жизненных «яслей», фиксирующую этапы постижения «красоты простой / И слова воздушного» (160), это –

Теплая зыбка младенчества,
Ясная келья отрочества,
Дуб, юность мою осеняющий,
Дом крепкий, просторный и убранный... (159)

Именно крестьянский дом и является, по Клюеву, «училищем красоты простой», позволяющем постичь в микрокосме вечные законы бытия. Образная цепочка – ясли, зыбка, келья, дуб, дом – завершается развернутым символом «буреприимной России», метонимической частью которой является и сам поэт. Пространственным знаком, соединяющим микромир поэта и макромир крестьянской России, в поэме Клюева становится иконографическое изображение начальной буквы славянской азбуки (Азь), только не в кириллическом, а в глаголическом обозначении – Ѧ, которое ассоциативно соотносится со знаковым начертанием человека, дерева, креста, земли и пространственных координат частей света. В целом же, облик «Руси буреприимной» традиционно соотносится с женским символом, но в вариативном исполнении:

* Хорошее знание Клюевым философской концепции Н. Ф. Федорова запечатлело следующее замечание поэта Бориса Филиппову: «...Мы, мужики, вперед глядим. Вот, у Федорова – читал ты его, ась? – «город есть совокупность небратских состояний». А что ужасней страшной силы небратства, нелюбви?» (Клюев 1969, I: 581).

Вижу тебя не женой, одетой в солнце,
Не схимницей, возлюбившей гроб и шорохи часов
безмолвия... (160)

В данном случае отрицательное сравнение Руси с «женой, одетой солнцем», связано с двумя контекстами. С одной стороны, – библейским, ибо выражение «жена, одетая солнцем» есть прямая цитата из Откровения Иоанна: «И явилось на небе великое знамение – жена, облеченная в солнце...» (Откр 12; 1), с другой стороны – с идеей Вечной Женственности. В характеристике Руси Клюев не приемлет небесную сакрализацию, а по примеру хлыстов ориентируется на земное содержание*, представляя родину

... бабой-хозяйкой, домовитой и яснозубой,
С бедрами, как суслон овсяный,
С льяным ароматом от одежды... (160)

Называя Русь «бабой-хозяйкой», Клюев сразу же определяет ее этно-социально-возрастной статут. По В. Далю, баба – это «замужняя женщина низших сословий, <...> после первых лет, когда она была молодкою» (1982, I: 32). В крестьянских семьях женщина оценивалась не по внешней красоте, а по физическому здоровью (у Клюева – «баба-хозяйка» – «яснозубая»). Вот почему другой женский облик – «схимницы, возлюбившей гроб» – тоже не сопоставим с обликом Руси, «бабы-хозяйки».

Коль скоро Русь-«баба» тесно связана с домом (она – «домовита»), то поэт вслед за «портретным» изображением ее дает характеристику деревенской постройки:

Твоя изба рудожелта,
Крепко срублена, смолыстенна... (160)

В описании «бабы-хозяйки» и «избы» Клюев применяет объединяющие их природные уподобления: у «хозяйки» – бедра, «как суслон овсяный», а «изба» – «рудожелта», т. е. теплоровная**, ибо «руда» – древнее обозначение крови. «Баба-хозяйка» – эпицентр клюевского космоса. Утвердив его, поэт в последующем повествовании рассматривает горизонтальные отношения «центра» с «периферией», начиная с описания сакрального элемента – деревенской печи, от которой веет «дух сѣмги и мѣда». Затем изображается «балагур-кот» «на лежанке / И с парчѣвою сказкой за пряжей», далее – двор, который «светл и скотинушкой тучен»***. Поэт перечисляет основных

* Аналогичную трансформацию сакрализации небесного в земное видим мы в поступках героя романа Д. Мережковского «14 декабря». Князь Голицын в Алексеевском равелине, после свидания с женой, «стал на колени», нагнулся, раздвинул влажную траву и припал губами к земле. «Любить землю грех, надо любить небесное», – вспомнил и засмеялся, заплакал от радости. Целовал землю и шептал: – Земля, земля, Матерь Пречистая!» (Мережковский 1990, IV: 215).

** «Жизнь есть дом, – писал в 1911 г. В. В. Розанов, – а дом должен быть тепел, удобен и кругл» (Розанов 1990: 440). Возможно, Клюев был знаком с подобными мыслями Розанова, о чем свидетельствует «Протокол обыска» 1934 г.: «Взято для доставления в ОГПУ <...> книга В. В. Розанова «Люди лунного света» (Кунаев Станислав, Кунаев Сергей 1995: 204–205).

*** Рассматривая отношение крестьян Поонежья к труду, современный исследователь отмечает, что «Традиция осветила крестьянский труд, придала ему статус обряда религиозного действия, в котором могли проследиться архетипические ассоциативные связи: <...> храм и дом (хоромины) напоминали ковчег спасения, где «каждой твари по паре»...» (Матюнин 1998: 33–34).

животных крестьянского хозяйства: коров, овец, коней. Однако, перечисления помощников людей даются в плане символического обозначения качеств крестьянской России – ее достатка, добропорядочности, христианского поведения. Поэтому, с одной стороны, поэт говорит, что у «коров сытно-мерная жвачка, / Липки, сахарно-белы удои» (160), а с другой, отмечает, что в коровьих глазах сквозит «человеческий разум» (161). Получается, что не только человек постиг экологическую взаимосвязь мироздания, но и животные воспринимают биологические ритмы, которые обозначаются в поэме не только указанием на «сытномерную жвачку» коров, но и указанием того, что у них «шерсть в черед с роговицей линяет» (160). В последующем описании овец и коней видны христианские аллюзии:

Тишиною вспоенные овцы
Шелковистее ветра лесного;
Сыты кони овсяной молитвой
И подкованы веры железом. (161)

Конь в славянской культуре «одно из наиболее мифологизированных священных животных. Конь – атрибут высших языческих богов (и христианских святых)...» (Славянская мифология 1995: 228), поэтому оксюмороны («овсяная молитва», «подкованы веры железом») не представляются странными в контексте «Поддоиного псалма».

Описание крестьянского двора в поэме дается одним предложением, в котором характеристики коров, овец, коней отделены друг от друга точкой с запятой. Вслед за перечислением домашних животных Клюев переключает внимание читателей на вертикальную ось:

Ель Покоя жилье осеняет... (161)

«Ель Покоя» предстает у Клюева как знак Мирового Древа, которое одновременно является и Древом Жизни, содержащим в славянской мифологии семантику древа животного, райского древа (Петрухин 1997: 8). У Клюева в ветвях «Ели Покоя» гнездится Сирин, он

Учит тайнам глубинным* хозяйку, –
Как взмесить пежных красок опару:
Дрожжи звуков всевышних не сквасить,
Чтобы выпечь животные хлебы,
Пищу жизни, вселенское брашно... (161)

Клюевский знак Мирового Древа связан с природной флорой Русского Севера, но не только. Ель – символ полисемантический, аллюзивно сопряженный с различными явлениями жизни человека. Для клюевского контекста немаловажно то, что «по грамматическому роду своих названий в славянских языках ель – по преимуществу дерево женское» (Агапкина 1997: 5). Клюев, видящий символику во всем, в том числе и в графике, мог увидеть

* Возможно, здесь наблюдается параллель с ветхозаветным определением «тайны глубинной» как «тайны Господней». См.: Дан 2; 26–28.

параллель силуэтов дерева (ели) и женщины, совмести их защитные функции*. Сирина, гнездящийся в ветвях «Ели Покоя», тоже оправдан культурными традициями. Т. А. Агапкина пишет, что «среди <...> сюжетов, связывающих ель и церковь как сакральные фольклорные центры, – многочисленны русские предания о явлении на елях чудотворных икон...» (там же). У Клюева на «Ели Покоя» не чудотворная икона, а сама райская птица. Сирина часто изображался в рисованном лубке, начало которому положили старообрядцы и производство которого, как пишет Е. И. Иткина, «было сосредоточено по большей части на севере России – в Олонецкой, Вологодской губерниях...» (Иткина 1992: 7). Клюев мог видеть подобные лубки, и не только с изображением Сирина, но и посвященные сакральным явлениям староверия, например, лубок «Родословие Соловецкого монастыря». Данный лубок является как бы матрицей модели клюевского Космоса: гигантское дерево произрастает из древлеправославного храма, являющегося центром замкнутого монастырского пространства. Двери в монастырской стене расположены на одной оси с храмом и деревом, к закрытым дверям ведет ступенчатая дорога (там же: 161). Клюев модифицировал это изображение, вместо лиственного дерева ввел хвойное (как знак вечности), в ветвях которого поселился Сирина. С этим образом у поэта связано и определение Древа Жизни как Ели Покоя. Дело в том, что в фольклорных представлениях Сирина – птицедева несравненной красоты, обладающая чарующим голосом, «кто послушает ее голос, забывает обо всем на свете и умирает, причем нет сил, чтобы заставить его не слушать голос Сирина, и смерть для него в этот миг – истинное блаженство!» (Грушко, Медведев 1995: 284). Связано это с тем, что «райское пение Сирина служит образцом божественного слова, пленяющего человека» (Персонажи славянской мифологии 1993: 175). Но Сирина не любит шума и крика, райская птицедева свылась с тишиной и покоем. «Покой» – важная философская категория клюевского мировоззрения. В 1935 г., находясь в ссылке в Томске, Клюев напишет письмо Надежде Федоровне Христофоровой-Садовой с наставлением: «Будьте в покое, и раскаленные стрелы сатаны возвратятся туда, откуда они прилетели. Ибо ведь «Христос есть мир <...> наш» (Ефес 2, 15). Никогда не выходите из этого покоя, если вы хотите возрастать в очищении» (Клюев 1994: 131)**.

В «Поддонном псалме» Сирина учит хозяйку «тайнам глубинным». О каких «тайнах глубинных» идет речь? Помочь разобраться может следующий текст поэмы:

Побывал я под чудною елью
И отведал животного хлеба,

* «Еловые ветки широко использовали для защиты строений и культурного пространства от непогоды» (Агапкина 1997: 5).

** Клюевская цитата из Послания к ефесянам апостола Павла не точна, 15 стих 2 главы следующий: «Упразднив вражду Плотию Своею, а закон заповедей учением, дабы из двух создать в Себе Самом одного нового человека, устроая мир...».

Видел горницу с полкой божничной,
Где лежат два ключа золотые:
Первый ключ от Могущества Двери,
А другой от Ворот Воскресенья... (161)

«Животный хлеб», насытивший поэта, – это Евхаристический знак; вкушение «животного хлеба» означает приближение к Божественной Истине, которая есть смысл жизни и конечная цель всего сущего. Именно в крестьянской избе, по Ключеву, и содержится онтологическая разгадка. Два ключа, лежащие на божничной полке, связаны и идеями двух смертей: смертью первой и смертью второй, с исчезновением человека и с его духовным возрождением. Для человека страшна не первая смерть, ибо это является особенностью его земного пребывания. «Смертию умрете» (Быт 2; 17) предостерег Бог Адама и Еву, но они пренебрегли предостережением Бога, отведали запретного плода и сделались смертными. Ключев так описывает смерть первую:

От земли, словно искра от горна,
Как с болот цвет тресты пуховойной,
Возлетает душевное тело,
Чтоб низринуться в черные воды –
В те моря без теченья и ряби;
Бьется тело воздушное в черни,
Словно в ивовой верши лососка;
По борьбе же и смертном биеньи
От души лоскутами спадает. (161–162)

Следуя богословским традициям, Ключев различает три ипостаси человека: тело – душу – дух. «Полный церковно-славянский словарь» определяет душу как «начало жизни чувственной, общее человеку с бессловесными животными» (Полный церковно-славянский словарь 1993: 159). Высшая ипостась человека определяется духом. Ключев, изображая трансформацию человека после смерти первой, противопоставляет дух и телу, и душе:

Дух же – светлую рыбу чешуйку,
Паутинку луча золотого –
Держит вар безмаячного моря:
Под пятой невесомой не гнется
И блуждает он, сушей болея... (162)

Подобная трактовка не расходится с канонической, тот же «Полный церковно-славянский словарь» говорит о духе, как о «высшей способности в человеке», связанной «непосредственно с Духом Божиим» (Полный церковно-славянский словарь 1993: 158). Однако, не только тело подвержено смерти, но и душа, и дух

человека. И это уже есть смерть вторая и окончательная*. В Откровении Иоанна Богослова об этом говорится так: «Блажен и свят имеющий участие в воскресении первом: пад ними смерть вторая не имеет власти...» (Откр. 20; 6), «И смерть и ад повержены в озеро огненное. Это – смерть вторая» (Откр. 20; 14). Об этом же писал своим последователям Аввакум: «...Убоимся вторыя смерти, еже есть вечная муки!» (Пустозерская проза 1989: 171). В «Поддонном псалме» Клюева искания духа, приведшие к лжеистине, заканчиваются смертью второй:

Но едва материк долгожданный,
Как слеза за ресницей, забрезжит,
Дух становится сохлым скелетом,
Хрупче мела, трухлявее трута,
С серым коршуном-страхом в глазницах,
Смерть вторую неожиданно вкушая. (162)

Как преодолеть «смерть вторую» – об этом и идет речь в лингвистических рассуждениях Клюева: поэт выделяет девять букв славянской азбуки, давая им и их числовому выделению символическое обозначение. Число 9 – божественное число, и не случайно после выведения всемирного закона Добра («Глагол добра есть жизнь») Клюев пишет:

И напоследки знак Оита –
Змея без жала и хвоста... (162)

Открытие Клюевым мирового закона Добра сродни признанию царя Давида: «Господи! Ты вывел из ада душу мою и оживил меня, чтоб я не сошел в могилу» (Пс 30 (29); 4), т. е. спас от «второй смерти». А преодоление «второй смерти» приводит к вселенской гармонии. Е. И. Маркова пишет по этому поводу: «У глагола добра много противников, и все же оно одерживает победу и заставляет бывшего врага служить себе. Не случайно в конце алфавита ѳ – «змѣя безъ жала и хвоста» (Маркова 1997: 174).

И здесь мы подходим к одной утопической идее Клюева, связанной с политическими событиями в стране. Революция 1917-го года осмыслиется поэтом как возрожденческий этап русской истории:

По Морю морей плывут корабли с золотом:
Они причалят к пристани того, кто братом зовет Сущего,
Кто, претерпев телом своим страдания,
Все телесное спасет от гибели
И явится Спасителем мира. (163)

Поэт мыслит себя передаточным звеном в эзотерической родовой взаимосвязи. Этим объясняется содержание «странной», на первый взгляд, строфы:

* С. И. Муравьев-Апостол в романе Д. С. Мережковского «14 декабря» осмысливает свое поведение на Сенатской площади так: «Первой смертью не умер, чтобы умереть второй» (Мережковский 1990: 216).

Приложитесь ко мне, братья*,
К язвам рук моих и ног:
Боль духовного зачатья
Рождеством я перемог! (163)

«Приложитесь ко мне, братья» – явная метафорическая параллель со словами Христа: «Приидите ко Мне, все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас» (Мф 11; 28). В клюевском тексте это обращение надо трактовать в хлыстовском понимании поэтом революционных событий в стране: Клюев воспринимал «кровавые жертвы революции как знак сораспятия России Христу» (Юхименко 1997: 9). Отсюда и мессианское содержание последующих строф:

Он родился – цветик алый,
Долгочаемый младень:
Серый камень, сук опальный
Залазурились, как день.

Снова голубь Иорданский
Над землею воспарил:
В зыбке липовой крестьянской
Сын спасенья опочил. (163)

Здесь надо обратить внимание на то, что Клюев не говорит о рождении «сына спасения», а употребляет глагол «опочил»**, однокоренной со словом *покой*, важной лексемой в характеристике «Руси буреприимной».

Завершается поэма Клюева призывом готовиться к «пиру мужицкому»:

Бельте, девушки, холстины,
Печь топите для ковриг:
Легче отблеска лучины,
К нам слетит Архистратиг.

Пир мужицкий свят и мирен
В хлебном Спасовом раю,
Запоёт на ели Сирин:
Баю-баюшки баю. (164)

Сирин, некогда учивший «тайнам глубинным» хозяйку-Русь, теперь, в новых исторических обстоятельствах, поет колыбельную песню, как знак достигнутой гармонии, когда

От звезды до малой рыбки
Всё возжаждет ярых крыл,

* В 1918 г. Есенин в письме к Иванову-Разумнику неприемлемой им фразой «Приложитесь ко мне, братья» подчеркнет свой разрыв с Клюевым.

** В Словаре В. Даля приводятся следующие трактовки слову «опочить»: спать, покониться, отдыхать лежа; отойти ко сну, уснуть, почивать (Даль 1982, II: 683).

И на скрип вселенской зыбки
Выйдут деды из могил. (164)

«Человек как существо двоemiрное жаждет всеединства и цельности, полноты существования...», – пишет В. А. Марков (1994: 209). Поиски Ключевым гармонического всеединства закономерно привели его к философии «общего дела» Н. Ф. Федорова* и приятию им федоровского искусства «действительности»: «Вопрос об искусстве, – утверждал Н. Ф. Федоров, – «чем оно должно быть» – будет вопросом о братском объединении для обращения слепой силы природы в управляемую разумом всех воскрешенных поколений, т. е. всеобщее воскрешение, будучи полным восстановлением родства, дают и искусству надлежащее направление, укажет ему цель» (Федоров 1982: 562).

«Поддонный псалом» Ключева является художественной реализацией этой идеи любимого им философа, верящего в восстановление «золотого века». Вслед Н. Ф. Федорову Ключев живописует будущее так:

Станет радуга лампадой,
Море – складнем золотым,
Горн потухнувшего ада –
Полям ораным мирским. (164)

«Радуга» и «море» в финальном контексте «Поддонного псалма» обращены к содержанию Божественного завета, установленного Богом после потопа: «И не будет более вода потоком на истребление всякой плоти. И будет радуга в облаке, и Я увижу ее, и вспомню завет вечный между Богом и между всякою душою живою во всякой плоти, которая на земле» (Быт 9; 15–16). Е. Н. Трубецкой трактует видение радуги как знак прекращения «всеобщего губительного течения смерти» и осуществления «единой божественной жизни в многообразии ее форм и о приобщении ее движения к недвижному вечному покою» (Трубецкой 1994: 112). Для Ключева таким «недвижимым вечным покоем» всегда был крестьянский дом, к которому, как полагал поэт, и вынесет Россию революционный «потоп»:

По тому ли хлебоборю
Мы, как изморозь весной,
Канем в Спасово поморье
Пестрядинною волной. (164)

Последняя строфа «Поддонного псалма» варьирует стихи из Псалтири: «Господь – Пастырь мой; я ни в чем не буду нуждаться. / Он покоит меня на злачных пажитях и водит меня к водам тихим» (Пс 23 (22); 1–2).

* Идейная связь фразы «Выйдут деды из могил» с философией «общего дела» Н. Ф. Федорова отмечается и в комментариях Б. А. Филиппова к «Сочинениям» Ключева (1969, I: 555).

«Поддонный псалом» конструирует не только особый «образ мира» (в традициях философской концепции Н. Ф. Федорова), но и передает «образ» автора, чьи метафоры-иносказания являются «средством самовыражения личности и мирообразующим фактором» (Марков 1994: 219). Н. Д. Арутюнова в книге «Типы языковых значений» отмечает, что «реальный мир один и един. Идеальный мир вариативен. Он распадается на множество возможных миров» (Арутюнова 1988: 95). Один из таких «возможных миров» и показал Клюев в «Поддонном псалме». Свой утопический «возможный мир» он выстраивал в традициях культурного синкретизма, который, как верно подметила И. П. Сепсякова, придает поэзии Клюева «межвременный характер» (Сепсякова 1994: 340).

ЛИТЕРАТУРА

- Агапкина Т. А.
1997 'Ель'. *Живая старина*. – № 1.
- Арутюнова Н. Д.
1988 *Типы языковых значений*. – М.
- Афанасьев А. Н.
1994 *Поэтические воззрения славян на природу*: В 3 тт. – М. – Т. 1.
- Грушко Е., Медведев Ю.
1995 *Словарь славянской мифологии*. – Нижний Новгород.
- Даль В.
1982 *Толковый словарь живого великорусского языка*. – М. – Т. 1–3.
- История русской словесности*.
1907 Ч. I. Вып. II (История русской письменности от начала до XVIII в.) / Сост. В. В. Сиповский. Изд. 2, испр. и доп. – СПб.
- Иткина Е. И.
1991 *Русский рисованный лубок конца XVIII – начала XX века*. Из собрания Государственного Исторического музея. – М.
- Клюев Н.
1919 *Песнослов*. Кн. вторая. – Пг.
- Клюев Н.
1969 *Соч.*: В 2 тт. – Мюнхен. – Т. 1.
- Клюев Н.
1994 'Письма к Н. Ф. Христофоровой-Садомовой'. / Публ. А. И. Михайлова. *Север*. – № 9.
- Куняев Станислав, Куняев Сергей.
1994 *Растерзанные тени. Избранные страницы из «дел» 20–30-х годов*. – М.
- Маканин В.

- 1998 *Андеграунд, или Герой нашего времени.* – М.
- Марков В.
1994 *Миф. Символ. Метафора. Модальная онтология.* – Рига.
- Маркова Е. И.
1997 *Творчество Николая Клюева в контексте севернорусского словесного творчества.* – Петрозаводск.
- Матюнин В. Н.
1998 'Духовные аспекты отношения к труду крестьян Поонежья (XIX–XX вв.)'. *Народная культура Русского Севера. Живая традиция.* – Архангельск.
- Мережковский Д. С.
1990 *Собр. соч.: В 4 тт.* – М. – Т. IV.
- Николай Клюев. *Исследования и материалы.*
1997 М.
- Персонажи славянской мифологии.*
1993 / Рис. словарь / Сост. А. А. Кононенко, С. А. Кононенко. – Киев.
- Петрухин В. Я.
1997 'Древо жизни. Библейский образ и славянский фольклор'. *Живая старина.* – № 1.
- Полный церковно-славянский словарь.*
1993 М.
- Пустозерская проза.*
1989 / Сост., предисл., комментарий М. Б. Плюхановой. – М.
- Розанов В. В.
1990 *Уединенное.* – М.
- Савельева Л. В.
1994 'Славянская азбука: дешифровка и интерпретация первого славянского поэтического текста'. *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр.* Сб. науч. тр. – Петрозаводск.
- Семенова С. Г.
1997 'Поэт «поддонной» России (религиозно-философские мотивы творчества Николая Клюева)'. Николай Клюев. *Исследования и материалы.* – М.
- Сепсякова И. П.
1994 'Языческое, старообрядческое и христианское начала в поэзии Николая Клюева'. *Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков. Цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр.* Сб. научн. тр. – Петрозаводск.
- Славянская мифология.*
1995 Энциклопедический словарь. – М.

- Трофимов И. В.
1998 '«...Смертию на смерть наступи». (Опыт истолкования поэмы Николая Клюева «Медный Кит»}'. *Русская поэзия: год 1919-й.* – Даугавпилс.
- Трубецкой Е. Н.
1994 *Смысл жизни.* – М.
- Федоров Н. Ф.
1982 *Сочинения.* – М.
- Филиппов Б. А.
1969 'Комментарий'. Клюев Н. *Соч.:* В 2-х тт. – Мюнхен. – Т. I. *Хрестоматия по древней русской литературе*
1973 / Состав. Н. К. Гудзий. Изд. 8. – М.
- Юхименко Е. М.
1997 'Народные основы творчества Н. А. Клюева'. Николай Клюев. *Исследования и материалы.* – М.

СВОЕ НЕБО, ЧУЖАЯ ЗЕМЛЯ
(ПОЛЬСКИЙ ЛИТЕРАТОР ЕЖИ БАНДРОВСКИЙ В МОСКВЕ)

Ежи Шокальский

Писатель и старший брат талантливого и очень популярного польского прозаика 20-х – 30-х гг. Юлия (Юлиуша) Кадена-Бандровского, Ежи Бандровский учился в гимназиях Кракова и Варшавы, был студентом Краковского и Пражского университетов, изучал философию и славистику. Его дебют в печати произошел еще в 1902 году (одновременно – стихи и проза). Переводил чешских писателей, а также Киплинга и Лондона, в чем можно усматривать отражение его темперамента и литературных симпатий.

В 1910 г. он переезжает во Львов, где сотрудничает с влиятельной патриотической газетой «Слово Польское» («Słowo Polskie»).

В новой политической обстановке, которая сложилась в связи с военным противоборством европейских империй, Бандровский активно включается в военно-политическую деятельность по созданию на территории России польских вооруженных сил, принимая, затем, функцию вице-президента Польского Военного Комитета (PKW).

Политическую деятельность Бандровского тех лет наиболее емко охарактеризовал в 1930 году видный литератор Адольф Новачинский: «В то время как другие спокойно прозябали, заботясь лишь о собственной шкуре, один Бандровский, воспринимаемый как романтик и представитель богемы – именно он, пройдя трудный и длинный путь – через Омск, Томск, Иркутск, Харбин, до самого Владивостока, – приступил к подвигу сплачивания рассеянного польского воинства, входя в тесный контакт и с близкими его сердцу еще с юных лет чехами. <...> К киевскому этапу относятся его эмигрантские книги – полуполитические, полемические, страстно **противостоящие польским пангерманистским кругам** или описывающие революционные ужасы *грядущего хамства* <...> Эти вещи **ныне** уже поблекли, отзвенели, стали чуждыми, поскольку они были перегружены злободневными вопросами и страстями своего времени»*.

Станиславом Бжостовским и Юзефом Хласко, начиная с октября 1915 года, издается в Москве «Газета Польска» – орган патриотической организации «Комитет Польский», в котором печатаются публицистические тексты видных

* A. Nowaczyński. *Abel. Rzecz o Bandrowskim Jerzym*. // *Myśl Narodowa*. – 1930. – № 7. – С. 101 – 104. Ср: A. Nowaczyński. *Trzydzieści lat pracy Jerzego Bandrowskiego*. // *Dziennik Poznański*. – 1931. – № 141.

представителей польской интеллигенции, прибывших в Москву с волной беженцев из захваченных войной земель Королевства Польского. Бандровский не менее чем раз в неделю помещает в «Газете» свои тексты, для чего ему отведены специальные отделы: фельетонные, сатирические, рецензионные, в которых он печатается под псевдонимом *Tersytes* – Терсит. Впоследствии, начиная с 1917 года, Бандровский свои тексты будет публиковать, главным образом, в Киеве.

Политическую платформу «Газеты Польской» характеризует сочетание открытого польского патриотизма с лояльным, хотя и не безоговорочно, отношением к российским властям. Данное обстоятельство, впрочем, свидетельствует в пользу и самих властей, допускавших к печати – в «мрачные», по оценкам советских историков, годы царствования Николая II – смелые критические выступления, в которых выдвигались требования широкой автономии для поляков.

«Газета» пользовалась популярностью у польских читателей, ее тиражи достигали 12 000 экз., она не уступала по своей информативности лучшим русскоязычным газетам. В наше время похвальную оценку газете дают даже те авторы, которые не питают к ней, по всей видимости, особой симпатии; они отмечают, что пресса национал-демократического лагеря вообще и «Газета Польска» в частности, «издавались на высоком уровне, при участии профессиональных журналистов и опытных публицистов» (Paczkowski 1997: 103; ср. Ślisz 1968: 97).

Ежи Бандровский поставил свой литературный талант на службу патриотическим заданиям, но, тем не менее, по его личным качествам, и в силу обстоятельств, ему не было дано стать рупором какой-либо политической партии. (Вспомним, что его именитый брат Юлий, создатель мифоносного слова *пилсудчик*, был – в Галиции! – одним из столпов ранней славы Главнокомандующего Легионов, будущего вождя молодого польского государства).

О том, насколько Ежи Бандровский чуждался политического догматизма, свидетельствует его деятельное сотрудничество (в 1915 г.?) – вместе с Юлианом Волошиновским и Корнеем Макушинским – с «Дзенником Киёвским», газетой с очень серьезной, как ситает Анджей Слиш, публицистикой и интересной культурной проблематикой (Paczkowski 1997: 103). По мнению того же исследователя, «Дзенник Киёвский» сохранял необходимую дистанцию по отношению к польской националдемократии и ее крайне русофильской направленности (там же). Что касается самого Бандровского, то хотелось бы отметить в нем отсутствие крайностей и фанатизма; отрицать же его близость к демократически настроенным кругам польских патриотов было бы целепо; вопрос же о «русофильстве» несколько сложнее.

В «Газете Польской» Бандровский был, как представляется, самым интересным автором. Его печатными выступлениями были, в первую очередь, фельетоны, очерки и театральные рецензии, а также сатирические басни.

Жанр фельетона позволяет публицисту, с одной стороны, в доходчивой форме формулировать свои взгляды насчет происходящих событий, с другой –

избежать невозможной или нежелательной однозначности и односторонности политических оценок. Нежелательной – поскольку категоричность могла бы оказаться пагубной для проводимой Комитетом Польским миссии сплочения и объединения поляков вокруг общего дела возрождения польской государственности.

Еще в первом тексте Бандровского, помещенном в «Газете», озаглавленном *Перед рассветом* дано описание того состояния, в котором находится на данном историческом этапе «организм» польского народа. Это – состояние оторванности от родной среды, разъединения, изгнанничества. Вместе с тем, по мере осознания этих недугов, усиливается потребность в воссоединении, преодолении отчужденности. «Сильнее, чем когда-либо, мы почувствовали ужасную боль расщепления и неслыханную тоску <...> Сны наши и молитвы летели за пределы братских земель, встречались где-то в облаках <...> великий крик и жалобные стенанья раздавались под польским небом, одним, которого изрезать на куски не удалось <...>». Заканчивается этот текст обращением: «Мы – на **чужой** земле и под **чужим** небом, и должны себе создать **свое** небо и **свое** солнце <...>»*.

Четкое противопоставление *своего* – *чужому* находит интересное обоснование и объяснение в фельетоне с характерным названием *В чужом доме*, где автор комментирует права и обязанности гостя-беженца: «Мы здесь – **гости** и нам предоставлен первейший залог гостеприимства: возможность оставаться самими собой <...> Российское **общество** приняло нас, в основном, доброжелательно [благосклонно], русский **народ**, как правило, отнесся к переселенцам хорошо <...>, о [серьезных] конфликтах говорить не приходится <...> Русский народ придерживается **своих** обычаев, польский **своих** – ибо [простой] народ благодаря своему консерватизму обычно толерантен и довольствуется **своим**. <...> Несколько иначе дело обстоит с нашей интеллигенцией, которая отличается некоторой склонностью к экспансии и агрессивности. Любит критиковать, любит хозяйничать на **чужом** дворе, в особенности – любит давать советы. <...> Польская интеллигенция <...> остро реагирует на все **чужое**, но еще сильнее поддается влиянию **чужой** среды. Англичанин не заметит в **чужой** стране даже огромной горы, в то время как поляку на чужбине мнится, что даже куры кудахчут по иностранному, и он им это вменяет в вину, считая, что они его оскорбляют <...> Это чувство уязвимости следует в себе подавить, побороть, не поддаваться ему, потому что это болезнь <...> Здесь нашему брату важно учитывать то, что обязывает человека, находящегося в **чужом** доме».

И еще короткий, но выразительный пассаж: «Жителю Мюнхена позволено высмеивать и ругать Берлин, а берлинцу – смеяться над Дрезденом. Но <...> несмотря на то, что 12 миллионов российских граждан были поляками, русская культура останется русской, а польская – польской»**.

* J. Bandrowski. Przed świtem. // Gazeta Polska. – № 3, 25 X / 7 XI 1915. – С. 2.

** J. Bandrowski. W cudzym domu. // Gazeta Polska. № 26, 17 / 30 XI 1915. – С. 2.

Фельетонист «Газеты Польской» не довольствуется, однако, поучениями в адрес своих соотечественников и перечислением польских национальных пороков. Он отлично понимает, откуда берутся уродливые формы социальной (или уместнее сказать, – асоциальной) жизни в условиях эвакуации, поскольку он сам жил в этих условиях долгие годы и подвергался опасности попасть в состояние тотальной отчужденности. Особенно опасно, по его мнению, порывать связи с культурой – причем не только с культурой своей родной страны, но и с культурой нового национального окружения. Этот роковой разрыв, однако, в момент перехода представляется, на какое-то время, почти неизбежным. В фельетоне, озаглавленном *W zawieszeniu*, (это нелегко перевести; воспользуемся близкими по смыслу русскими словосочетаниями *в промежутке* – или – *в воздухе*) – Бандровский пишет: «Нет ничего страшнее временного прозябания <...> Душа, ничем не связанная с жизнью, не только теряет всецело сознание необходимости существовать, но даже отказывается от воли, и усыпает. Помнится, переехав из Львова в Киев, я по целым дням бездельничал, так как был не в состоянии проявить какое-либо волевое действие <...> Я лежал на солнце <...> и всматриваясь в золотые купола, блестевшие на другой стороне Днепра, придумывал самые разные сказки, но посетить эти церкви – мне даже в голову не приходило»*.

Фельетонист исследует упомянутый синдром, обусловленный, по его словам, «психологией Гетто», с присущей ему наблюдательностью и склонностью к самоанализу; он с грустью замечает, что беженцы «не вбирают в себя ничего из своего окружения, нисколько им не интересуются, не понимают его жизненных движений». Убедительный пример – отношение к таким светилам русской культуры, как Шаляпин, который непрестанно пользовался вниманием публики в Варшаве, но не в Москве.

Нельзя, однако, не заметить, что появляется определенное противоречие: призывы к тому, чтобы «под чужим небом создавать **свое** собственное солнце» – и упреки в том, что люди «не вбирают в себя ничего из своего окружения».

Те же самые сомнения звучат и в стихах Бандровского того времени из цикла *Эпиграммы*:

Gdy mnie z Ojczyzny losy wygnały karzące,
Czyż możliwe, bym indziej znalazł dla się słońce?**

Ukryłeś sam swe słońce; schowek ci wymienię:
Między najgorętszemi tęsknotami swemi
Schowałeś wiernie lśniące słońce swojej ziemi***.

* J. Bandrowski. *W zawieszeniu*. // *Gazeta Polska*. – № 31, 22 XI / 5 XII 1915. – С. 2.

** Tersytes. *Epigramy. Na obczyźnie*. // *Gazeta Polska*. – № 20, 11 / 24 XI 1915. – С. 2.

*** Tersytes. *Epigramy. Słońce*. Там же.

Аналогичные сюжеты, причем, в менее абстрактной трактовке, находим в первом из напечатанных в «Газете» его стихотворений «В Милютинском переулке» (название московской улицы, где находился Комитет Польский). В поэтических этюдах из жизни польской диаспоры в Москве преобладает фельетонная стилистика. В творчестве Бандровского ведется романтическая борьба разума с чувством, и всяческие призывы к рассудку он адресует, как можно полагать, в первую очередь, самому себе. Это противоборство отражено и в композиции данного стихотворения, которое состоит, в одной части, из образов постигаемой и осознаваемой здесь и теперь эмпирической данности, а в другой – видимого лишь сердцу и любящей памяти:

Komitety i smutne, ciemne jadłodajnie,
Rozdawnictwo odzieży, tanie herbaciarnie,
Kościół, któremu do stóp lud się biedny garnie,
A nad tym wszystkim niebo – pochmurne zwyczajnie.

<...>

Szeleszczą, szepczą, płaczą wokół polskie słowa,
I naraz mi się zdaje, że te szare mury,
Okna-oczy, w zadumie zagasłe ponurej –
To gdzieś jest na ulicach starego Krakowa !*

Оба мира – родина и чужбина – сопоставлены здесь, в отличие, например, от лозанской лирики Мицкевича, или от знаменитого стихотворения Аветика Исаакяна *В Равенне*, где – вопреки названию – речь идет только о горе Арарат. Правда, и «чужбина» в данном тексте воспринята лишь только в качестве временного пристанища польских скитальцев. Примерно так же дело обстоит в стихотворениях *Сцена из комедии***, *Весна под Москвой в 1916 г.****, в последнем из них – как и во многих фельетонах Бандровского – русский мотив дает лишь отдаленный и весьма неоднозначный повод для размышлений о войне, которая происходит вдалеке от российских столиц. Но это не всегда так – например, атмосферой подмосковных будней наполнена «маленькая поэма» *Душа под стеклом*****.

Как уже упоминалось, Ежи Бандровский (чей отец, кстати, кроме прочих своих общественных и административных функций, был одно время и директором театров во Львове и Варшаве) постоянно публиковал в «Газете Польской» театральные рецензии. Они относятся только к постановкам **польского** национального театра, который, что стоит отметить, постоянно именуется как «Театр Народовы» или «Театр Польски». Избирательный характер рецензий объясняется как общим характером самой газеты, так и тем фактом, что русские театры не могли жаловаться на отсутствие внимания

* Tersytycs. *W zaulku Milutyńskim*. // *Gazeta Polska*. – № 23, 14 / 27 XI 1915. – С. 2.

** J. Bandrowski. *Scena z komedii*. // *Gazeta Polska*. – № 119, 1 V / 14 V. – С. 2.

*** J. Bandrowski. *Wiosna pod Moskwą 1916 r.* // *Gazeta Polska*. – № 100, 10 / 23 IV. – С. 2.

**** J. Bandrowski. *Dusza pod kloszem*. // *Gazeta Polska*. – № 127, 9 V / 22 V. – С. 1–2.

рецензентов – в том числе и поляков – на страницах русскоязычных газет и журналов. Тем не менее, наш автор, будучи истовым театралом, тонким знатоком и ценителем искусства сцены, – в тех или иных случаях показывает свою осведомленность в достижениях российского театра, о котором отзывается с лишенным излишней риторики уважением профессионала. Например, в одном из своих театральных фельетонов 1916 года, озаглавленном *Польский театральный сезон*, отмечая некоторые недостатки польских постановок, он утверждает, что – «наши артисты не сумели приспособиться к малой театральной сцене и не воспользовались теми возможностями, которые она дает. На это надо обращать особенное внимание здесь, где умение обращаться с малой сценой стоит на очень высоком уровне, и где так называемый *интимный театр* доведен до степени совершенства»*.

Апологет живой жизни, (несколько – в **ницшеанском** духе), деятельной и здоровой, Бандровский восстает против мариологического и мессианского прочтения национальной истории, против мрачных сторон национальной мифологии, создаваемой польскими романтиками и их современными последователями, чьи драматические произведения почти целиком заполнили репертуар польского Национального Театра в Москве.

Он пишет: «Я понял, что Выспянский – некромант, <...> повелитель призраков. <...> Этот человек жил среди гробов и глядел на мир сквозь глазницы смерти. <...> Есть люди, которые сильнее чувствуют эту трупную вонь, чем сладкий и сильный аромат его поэзии. И я понял, почему эти люди боятся его, заботясь о польской общественности. Смерть, что вода, – тянет в себя, когда слишком долго в нее смотришь»**.

К тем же сюжетам обращается Бандровский, комментируя в фельетоне *Некроманты* постановку пьесы Словацкого *Лилла Венета*: «<...> трупы, трупный запах, короче, – неимоверная близость, союз со смертью, господство смерти, властвование смерти. <...> То, что *Лилла Венета* <имеется в виду Московская постановка пьесы – *Е. Ш.*> не притягивает польскую публику, – это вполне естественное проявление **здорового инстинкта** <...> ибо «последний поляк» <это – в кавычках – цитата из Словацкого – *Е. Ш.*> **не скоро** будет с грустью качать головой над его <т. е. опять Словацкого – *Е. Ш.*> трагедией избиваемого народа, а поляк, чувствующий за собой двадцатичетырехмиллионную нацию идет в кинематограф или в оперетту <...> Литературу пожертвовали смерти и хотели бы загнать народ под ее иго. А народу под это иго не пойти <...> И с этим нужно покончить раз и навсегда, ибо мы не вымирающая нация, и не собираемся такой быть. <...> Я всегда мечтал об искусстве наподобие триумфальной арки, возведенной в честь жизни <...> Гробы – пусть остаются на своих местах – в могилах»***.

* J. Bandrowski. *Polski sezon teatralny w Moskwie*. // *Gazeta Polska*. – № 151, 3 / 16 VI 1916. – С. 2–3.

** J. Bandrowski. «*Bolesław Śmiały*». // *Gazeta Polska*. – № 130, 12 / 25 V. – С. 2.

*** J. Bandrowski. *Nekromanci*. // *Gazeta Polska*. – № 149, 1 / 14 VI 1916. – С. 2.

По накалу неприкрытой агрессивности, направленной против романтической тяги к смерти и прекрасноты Бандровскому уступает, пожалуй, один только Адольф Новачинский, со своим знаменитым сборником *Меандры*, в котором он с сильной склонностью к преувеличениям произносит иеремииады в адрес польской интеллигенции и, в особенности, ее поэтических кумиров, по чьей заслуге, как он считает, народ, убаюканный красивой поэзией, «свыкся с тройным гробом». Чего стоило написать в первой строке одного из этих текстов: *Начхать мне на вашу романтическую трою!..* (*Gwizdę na waszą romantyczną trójcę!...*) Такая критика, конечно же, ведется с проклинаемых самим Новачинским (и Бандровским!) позиций, а разносные характеристики собственного народа ведут свое начало, в первую очередь, от гражданской лирики Юлиуша Словацкого.

На страницах «Газеты Польской» появляются иногда также и книжные рецензии Бандровского. Польские книги, издаваемые в военные годы, он оценивает, как правило, очень низко; не щадя эмоциональных выражений, он ставит им в упрек оторванность от жизни, «литературность», а нередко и пошлость: «После прочтения, сразу их забываешь. <...> Это – книги, рожденные книгами, детища литературной прозы, а не жизни».

Обсуждая изданную во Франции книгу о национальном герое греков Элефтериосе Венизелосе, критик подчеркивает в его личности те черты, которые, как можно полагать, он считает достойными подражания, и которых недостает как грекам, так и полякам: «Да, умеренность и сдержанность... Венизелос сумел передать что-то от своего холодного расчета народу чересчур склонному к крайним положениям».*

В текстах Бандровского отчетливо проступает враждебное отношение к немецкой культуре, в особенности, к литературе и публицистике, которую он воспринимает как орудие воинствующего пангерманизма.

Сенкевич, примерно в то же самое время, писал: «Чтобы закрепить свое существование, надо иметь, кроме кулаков и хлеба, еще и **нравственную идею**. <...> Немецкая идея отечества состоит только в том, чтобы ненасытное чрево могло переваривать побыстрее, и чтобы спокойное переваривание сторожил дюжий рейтар. И не более того!».

В один голос с автором *Камо грядеши?* Бандровский замечает, с присущим ему сарказмом, что «немецкий патриотизм соразмерен величине куска в тарелке»**. Об одном из авторов, с залихватским воодушевлением воспевавших триумфальный поход немецких войск через польские города и веси, он пишет так: «<...> рассказывает-то он выразительно, но только с солидной пошлостью ограниченного тирольского егеря и с сочностью перекуренной трубки» <...> «Его описания, безусловно, красочны, однако, напоминают они по стилю немецкое охотничье вранье, – так называемую *Jägerlatein*».

Менее убедительно обобщение, которое оправдано лишь бессильным гневом гражданина страны, подвергшейся неспровоцированному милитарному насилию: «<...> немецкие писатели отличаются убожеством духа и сердца. <...> Тем лучше для нас.»

* (j. b.). *Elefterios Venizelos* (*Dr C. Kerofilas*, «Un Homme d'Etat. É. Venizelos, sa vie, son oeuvre»). // *Gazeta Polska*. – № 283, 14 / 27 X 1916. – С. 2.

** (j. b.). *Z wojennej literatury niemieckiej*. // *Gazeta Polska*. – № 241, 2 / 15 IX 1916. – С. 2.

Опасная склонность выдавать желаемое за действительное опять-таки обличает в Бандровском романтика. Иное дело, что подобные высказывания нельзя не принимать *cum grano salis*, поскольку их автор высокие достижения немецкой духовной культуры знал совсем неплохо. Но наиболее категоричны обобщения, касающиеся немецкой философии, в чем, между прочим, польский автор отнюдь не оригинален. Это заметно в его полемике и особенно в рецензиях. В одной из них он осуждает „воинствующий немецкий национализм, рожденный от критической философии Канта и расширения человеческого «Я» неприкасаемого и священного для немецкого народа» и развитие мысли Кёнигсбергского ученого в таком направлении, чтобы «закон твоей воли мог быть всегда полезен заодно и немецкому превосходству». «Отцом немецкого пангерманизма» тут же назван Фихте; рядом с ним поставлено имя Вагнера, якобы «пробивавшего дорогу армиям». Зато Ницше, напротив, – гарантирует своего рода противоядие против очарованности культурой этого экспансивного народа, поскольку он сам «ненавидел немцев». Эти размышления заканчивает Бандровский риторическим вопросом насчет последствий германизации: «И знают ли поляки, во сколько труда и усилий обойдется им удаление этой отравы? Они, систематически отравляемые 150 лет с помощью целого огромного государственного и научного аппарата <...> В этом отношении пересмотр польской [общественной] мысли должен быть весьма поучительным»*. В подобном духе он последовательно высказывается об Австрии и ее ассимиляторской политике: «<...> принялись создавать недружелюбного по отношению к славянам, зато весьма благосклонного к немцам некоего «австро-венгерского народа»**.

Критические выпады в адрес польских интеллектуальных кругов за их – фактическую или только вменяемую им – склонность к подчинению венскому правительству повлекли за собой, правда довольно корректную по форме, но тягостную для обеих сторон продолжительную полемику Бандровского с университетскими кругами Галиции*** и обострило и без того далеко не идиллические отношения с его родным братом Юлиушем.

В ретроспективном порядке, уже в независимой Польше 20-х – 30-х годов, притчей во языцех станет это удивительное противоборство родных братьев, которые – оба по благородным патриотическим побуждениям – защищая идею польской независимости, оказались на антиподах тогдашней карты польской политики. Это позволило одному из журналистов в 1930 году назвать их в заглавии своего фельетона «враждующими братьями из Бандрова»****.

В заключение, хотелось бы, все-таки, развеять сомнения тех, кто спросит: «А что здесь, собственно говоря, сказано о России?»

* J. Bandrowski. *Niemiecka inwazja intelektualna*. // *Gazeta Polska*. – № 133, 15 V 1916. – С. 2.

** J. Bandrowski. *W rocznicę*. // *Gazeta Polska*. – № 163, 15 / 28 VI 1916. – С. 2 – 3. (Название статьи относится ко второй годовщине рокового покушения на эрцгерцога Фердинанда).

*** J. Bandrowski. *O germanizacji*. // *Gazeta Polska*. – № 67, 8 / 21 III 1916. – С. 2; W. Sierpiński. *W obronie uniwersytetów galicyjskich*. // *Echo Polskie*. – № 13, 1916.

**** E. Henner. *O wrogich braciach z Bandrowa*. // *Kuryer Literacko-Naukowy*. – № 3, 13 I 1930. – S. VII.

Дело в том, что сам Ежи Бандровский в «Газете Польской» не дает никаких деклараций, которые относились бы прямо к государственной политике России. Однако то, что он пишет о перспективах «жизни в гостях», как он представляет этос беженца и эмигранта, как воспринимает «кассандрическое» направление польской литературы – всё это прочитывается на фоне текстов собственно политического характера, печатавшихся в «Газете Польской». Самый значимый контекст – продолжительное обсуждение «польского вопроса» с участием видных представителей российских и польских интеллектуалов и политических деятелей. Среди них самым активным был князь Евгений Трубецкой, который многократно заявлял, что «независимая от Германии и политически свободная Польша <...> – условие мощи и независимости России». В открытом письме видному польскому политическому и культурному деятелю Александру Ледницкому князь Трубецкой изъявляет надежду, что – «Польша дождется осуществления тех чаяний, о каких говорит воззвание Главнокомандующего российскими войсками. А Россия дождется такого решения польского вопроса, которое будет гарантировать ей независимость и суверенитет. Такое решение возможно лишь при условии широкой национальной автономии, и, быть может, даже полной государственной независимости».

В ответном письме Ледницкий, – самый авторитетный человек среди польской диаспоры, – выразил свою радость от того, что князь Трубецкой понимает, что «освобождение Польши не только не угрожает жизненным интересам русского народа, но, напротив, должно защитить его от агрессивных притязаний ненасытного германского мира».

Сам Ежи Бандровский – даже если отвлечься от его военно-политической миссии, проводимой им в те годы – подходил к России без иллюзий, но с пониманием и уважением к ее позитивным культурным ценностям. Стоит подчеркнуть, что, в сущности, культурные, а не расово-племенные критерии определяли отношение к России со стороны польских национал-демократов, да и вообще поляков, среди которых лозунги панславизма и даже славянофильства не находили никогда широкого резонанса.

И, заканчивая статью, я бы хотел привести – по ассоциации со статьей о «враждующих братьях из Бандрова» – одно из многочисленных *bon mot* времен реального социализма. В ответ на официозные, лицемерные заявления о польско-советской дружбе – типа «Мы друзья и братья» – можно было часто услышать следующее: «Братья – да. Но друзей – выбирают». Трудно не согласиться: свобода выбора дает шансы настоящей, полноценной дружбе.

ЛИТЕРАТУРА

Paczkowski A.

1997

Prasa polonijna w latach 1870–1939. Zarys problematyki. – Warszawa.

Ślisz A.

1968

Prasa polska w Rosji w dobie wojny i rewolucji (1915–1919). – Warszawa.

«РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ЗВЕЗДА» В КОНТЕКСТЕ ЕВАНГЕЛЬСКИХ СТИХОВ И. БРОДСКОГО

Вида Гудониене

Борис Романов, знаток русской религиозной поэзии, составитель «золотой» библиотечки «Христос в русской поэзии XVII–XX вв.», приходит к следующему выводу: «Взгляд стихотворцев XVII века еще почти неотделим от взгляда Церкви, XVIII век рассуждает о Всетворце, XIX ищет в Христосе религиозно-нравственный идеал, а XX полон мечтаний от мессианства до богоборчества и от безбожия до новых обретений Бога» (Христос в русской поэзии... 1996: 69–70).

Поэтическое толкование Евангелия, евангельских мотивов, мучительные и восторженные мысли о Христе близки в XX веке С. Соловьеву, С. Есенину, А. Ахматовой, Б. Пастернаку. Каждый из них подошел к вечной теме Спасителя и, излагая стихами эпизоды из его жизни или пользуясь религиозной символикой, невольно эстетизировал евангельские мотивы. Всем поэтам характерен поиск своего пути к Богу, двойственность отношения к нему. Так, у Бальмонта Бог-любовь соседствует с Богом-красотою, З. Гиппиус ищет своего собственного Бога, а А. Блок хочет увидеть и обрести Христа не через церковь, а через непосредственное «всматривание и вслушивание» в духовную сущность жизни со всеми ее трагическими ликами, неслучайно у него образ Христа соотносится и с судьбой России.

Особое место в поэзии евангельской тематики занимает рождественская лирика. Среди этих стихотворений стихи «Ночь тиха. По тверди зыбкой...» А. Фета, «Был вечер поздний и багровый...» А. Блока, «В пещере» Вл. Набокова, объемное эпическое стихотворение «Рождественская звезда» Б. Пастернака, «Брейгель. Картина» Д. Самойлова.

В большом ряду стихотворений И. Бродского с иудейско-христианской тематикой рождественские стихи автором особо выделены: они открывают сборники «Остановка в пустыне», «Конец прекрасной эпохи», «Часть речи» и «Примечания папоротника». Это свидетельствует о том, что структура поэтических книг обусловлена мифопоэтической концепцией жизни поэта.

Рождество как «точка отсчета», как «день рождения Богочеловека» более двадцати трех раз становится отправной точкой как в размышлениях лирического «Я», так и в движении сюжета. Эти стихи еще при жизни поэта были выделены издателями в отдельный цикл и зажили самостоятельной жизнью. Впервые «Рождественские стихи» отдельной книгой вышли в 1992 году, идея такого издания одобрительно оценена автором*.

* В 1998 году появилось четвертое, стереотипное издание, которым мы и пользуемся (Бродский 1998).

В беседе с Петром Вайлем поэт так объясняет свой интерес: «Чем замечательно Рождество? Тем, что здесь мы имеем дело с исчислением жизни – или, по крайней мере, существования – в сознании – индивидуума, одного определенного индивидуума» (Бродский 1998: 59).

Нетрудно заметить, что все стихотворения из этого цикла по отношению к евангельскому, архетипическому сюжету разнотипны. В одних – Рождество лишь точка отталкивания, лишь повод поразмышлять о собственной жизни. В «Рождественском романсе» (1962) проплывают гротескные лики и слабо мерцают надежды на иную жизнь; «Новый год на Канатчиковой даче» (1964) – закрытое пространство больничной палаты и поддразнивание рождественского гуся; «1 января 1965 года» – о самодостаточности одинокой личности; «Речь о пролитом молоке» (1972) – грустная рождественская ночь, опустошенность, безденежье (январь 1967). В других произведениях рождественского цикла используются вариации архетипического сюжета, в котором опорными словами являются пустыня, пещера, холод, младенец, волхвы, дары, звезда («Рождество 1963 года», «Рождественская звезда» (1987), «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» (1989), «Бегство в Египет» (1988), «Неважно, что было вокруг, и неважно...» (1990) и др.).

Большей частью дата написания относится к 25 декабря, т. е. Рождество соотносится с традицией римско-католической, а не православной.

О своих общехристианских истоках поэт высказывался так: «...для меня нет вопроса “их” это или “не их”. Там, где все началось, с того все и начинается» (Бродский 1998: 62).

Другая деталь – в канонических книгах Евангелия от Матфея и от Луки точка пространства, где родился Христос, не конкретизируется: «дом» – в Вифлиеме Иудейском, в «нагорной стране Иудейской». В апокрифах упоминаются ясли для скота. По наблюдениям Г. С. Лебедевой, в русских иконах канонизирована пещера (вертеп), в западной традиции можно встретить и дом, и хлев, и сень храма, и открытое место (см.: Лебедева 1996: 371). Бродский строго не придерживается этой традиции. Его Спаситель родился в «лютую стужу» в пещере, но в одном стихотворении 1990 г. образ пещеры заменяется тесной «пастушьей квартирой».

Неважно, что было вокруг, и неважно,
О чем там пурга завывала протяжно,
Что тесно им было в пастушьей квартире,
Что места другого им не было в мире.

Точно также волхвы соседствуют с «самозванными царями», постоянно присутствуют и ясли – особый знак земного мира, мира человеческого, тесно связанного со стадами, пастухами, с животными, которые приручены человеком.

Обратимся к одному из самых ярких стихотворений этого цикла.

Стихотворение «Рождественская звезда», написанное 24 декабря 1987 года, поражает нас классической ясностью, простотой, гармонией и явно занимает особое место в поэтическом мире Бродского, который его современники характеризуют как *«сусток языковой энергии»* (Анатолий Найман), *«фигуры высшего пилотажа»* (Наталья Горбаневская), *«абсолютное спокойствие при*

абсолютном трагизме» (Алексей Парщиков) или как *«гигантское здание странной архитектуры»* (Чеслав Милош), как *«освобождение от эмоциональности»* (Михаил Мейлах) или как *«прозаизированный тип дарования»* (Евгений Рейн) (см.: Полухина 1997).

Вчитаемся в это стихотворение из 12 строк, графически оформленных в 3 строфы.

Рождественская звезда

В холодную пору, в местности, привычной скорей к жаре,
чем к холоду, к плоской поверхности более, чем к горе,
младенец родился в пещере, чтоб мир спасти;
мело, как только в пустыне может зимой мести.

Ему все казалось огромным: грудь матери, желтый пар
из воловьих ноздрей, волхвы – Балтазар, Гаспар,
Мельхиор; их подарки, втащенные сюда.
Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда.

Внимательно, не мигая, сквозь редкие облака,
на лежащего в яслях ребенка издалека,
из глубины Вселенной, с другого ее конца,
звезда смотрела в пещеру. И это был взгляд Отца.

24 декабря 1987 г.

Первое, на что мы обращаем внимание – это ритмико-интонационный строй. Перед нами ритмизированная речь, ритм поддерживается точными мужскими рифмами, а обильные паузы и сложные уточняющие синтаксические конструкции тормозят движение речи, помогают выделить ключевые содержательные моменты.

Открывшееся видение отличается удивительной живописностью. В эту живопись вписаны евангельские подробности, четкий черно-белый рисунок, присутствует лишь один цветовой эпитет (желтый пар): где-то в пустыне, в пещере, младенец в яслях, рядом – мать, волхвы, животные, зимний холод, темнота, небо с редкими облаками – и звезда.

Первая строфа указывает на время и место событий. Они не датируются исторически, даются описательно, что придает эпический и вневременной смысл, значимость происходящему.

Вифлием Иудейский – маленький городок в 8 км к югу от Иерусалима, где родился Иисус «во дни царя Ирода», – в поэтической версии Бродского обозначены как «местность, привыкшая скорей к жаре, чем к холоду», пещера с людьми и животными посреди снежной *пустыни* (т. е. безлюдья и пустоты) как затерявшаяся среди бесчисленных миров космоса.

Первые два стиха с тяжеловесными уточнениями создают контраст по отношению к третьей строке. Она несет самую важную информацию, но проговаривается легко, и лаконичное «чтоб мир спасти» не поясняется: в четвертом стихе снова развивается тема холода и стужи.

Вторая строфа ближе к евангельскому сюжету, но в ней мир видится уже глазами ребенка: «Ему все казалось огромным: грудь матери», волхвы, «их подарки, *вташенные* сюда». Причастие «вташенные» создает впечатление, что в пещере тесно, загромождено. Горит огонь, но холодно. На это указывает «*желтый пар* из воловьих ноздрей»*. Люди, волы, предметы младенцу кажутся огромными, а Он настолько маленький, что кажется «точкой» в мире холода. Восьмая строка, состоящая из двух предложений, зеркально связанных между собой, обобщает, сопоставляет два образа и вводит новую тему *звезды*:

«Он был всего лишь точкой. И точкой была звезда».

Большая пауза, соединительная связь между двумя «точками» указывает на *соединение – единение – единство* Младенца (Спасителя) и звезды (Рождественской, Вифлиемской).

Символ звезды многозначен. Это и путеводная звезда («И се, звезда, которую они видели на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец» (Мф 11, 9). И «Отец», «взгляд Отца» и «звезда смотрела в пещеру» – эти образы совпадают, идентифицируются, поэтому Младенец – точка – звезда – Отец могут быть восприняты как Сын-Бог и Бог-Отец; в мир пришел Богомладенец, который «спасет людей от грехов их», т. е. освободит людей от страха, смерти, духовной слепоты и глухоты.

Третья строфа космогоническая. Звезда смотрит «внимательно», «не мигая», издалека, из глубины Вселенной. Пространство расширено до космических размеров, до «другого конца» Вселенной. Создается пространственная вертикаль, соединяющая Богомладенца и звезду: мир дольний и мир горний соединились. Взгляд Отца безмолвный, испытующий, он недостижим, непостижим, окутан тайной. С этой же тайной связана и Рождественская звезда, и рождение Богомладенца, воплощение Бога в человека.

Космогоническая метафора расшифровывается поэтом и в другом стихотворении «Представь, чиркнув спичкой, тот вечер в пещере...» (1989), завершающие стихи которого – одна из многочисленных вариаций этой темы с особым трагическим оттенком:

Представь, что Господь в Человеческом Сыне
впервые Себя узнает на огромном
впотьмах расстояньи: бездомный в бездомном.

*Ум человека бессилен это охватить, но должен философски осмыслить
единосущность Вселенной и человека, Бога-Отца и Бога-Сына (Дитя Звезды).
Величайшее счастье постигнуть это, поверить, пережить, а если это не дано, то*

Волхвы забудут адрес твой.
Не будет звезд над головой.
И только ветра сиплый вой
расслышишь ты...

Так писал Бродский 1 января 1965 года.

* Ср.: в стихотворении Давида Самойлова отсветы костра в глазах баранов изображаются также с помощью цветového эпитета: «И желтыми угольками / Глядели на них бараны...»

Таким образом, Бродскому удалось в своем видении сохранить волнующую, но все же непостижимую до конца тайну Божественности, высоко подняться над суетным дольным миром, где не стихают споры о его приверженности то к атеизму, то к христианству, то к иудаизму. Мы разделяем точку зрения Льва Лосева: «Я думаю, что в русской литературе нашего времени, в русской поэзии после Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама не было другого поэта, который с такой силой выразил бы религиозность как таковую в своей поэзии»*.

У «Рождественской звезды» Бродского много поэтических предшественниц. Изыщны и трепетны стихи Фета: в отличие от Бродского тут царствует не стихия холода и мрака, а тишина, покой, свет, успокоение.

Ночь тиха. По тверди зыбкой
Звезды южные дрожат;
Очи матери с улыбкой
В ясли тихие глядят.

Ни ушей, ни взоров лишник.
Вот пропели петухи,
И за ангелами в вышних
Славят Бога пастухи.

Ясли тихо светят взору,
Озарен Марии лик...
Звездный хор к иному хору
Слухом трепетным приник.

И над ним горит высоко
Та звезда далеких стран:
С ней несут цари востока
Злато, смирну и ливан**.
1842 г.

Полны тревоги и трагических предчувствий символические стихи Блока.

Был вечер поздний и багровый,
Звезда-предвестница взошла.
Над бездной плакал голос новый –
Младенца дева родила...***
1902 г.

Но больше всего точек соприкосновения в осмыслении евангельского сюжета у Бродского с Пастернаком в одноименном тексте из стихотворений Юрия Живаго (1946–1953). Начальные стихи Пастернака сдержанны, лаконичны:

* Новое представление о поэзии. Интервью с Львом Лосевым (Полухина 1997: 125).

** Цит. по: Христос в русской поэзии.... 1996: 143–144.

*** Там же: 258.

Стояла зима.
Дул ветер из степи.
И холодно было Младенцу в вертепе
На склоне холма.

Его согревало дыхание вола.
Домашние звери
Стояли в пещере,
Над яслями теплая дымка плыла...

Нетрудно заметить, что тут многие образы-мотивы перекликаются. Невольно вспоминаются и его стихи из «Зимней ночи».

Мело, мело по всей земле
Во все пределы...

Но далее по ходу развития евангельского сюжета поэтический текст становится многословней, вводятся яркие метафорические образы, выстраиваются ряды деталей, приметы местного колорита; лирический сюжет эпизируется, слышим разговорную речь, т. е. все освещается «светом повседневности». Однако к концу стихотворения толпа, суета как бы отодвигаются, а в финальных строках торжественно звучит тема Звезды:

Вдруг кто-то в потемках, немного налево
От яслей рукой отодвинул волхва,
И тот оглянулся: *с порога на Деву,*
Как гостя, смотрела звезда Рождества.

У Бродского «Вселенская глубина», мудрая строгость образов Младенца – точки – звезды – Отца, у Пастернака тепло, по-домашнему («в потемках, немного налево...»), более заземленно, менее метафизично. Самому Бродскому казалось, что в «Рождественской звезде» Б. Пастернака «центробежная сила действует. Радиус все время расширяется, от центральной фигуры, от младенца», избыточность микромира Бродский объяснял влиянием итальянской живописи, Брейгелем, присутствием замоскворецкого пейзажа, «Саврасов проглядывает» (Бродский 1998: 64–66). В своей «Рождественской звезде», написанной в звездный час для поэта (после получения Нобелевской премии) он невольно соревнуется с собратом по перу, ратуя за «центростремительное движение», глубоко личностное переживание смысла происходящего «на расстоянии страшном»; это, в понимании поэта, «концентрация всего в одном – чем и является сцена в пещере» и ощущение беспредельного космического пространства, где перекрещиваются взгляды Младенца-Богочеловека и звезды-Отца.

ЛИТЕРАТУРА

- Бродский И.
1998 *Рождественские стихи* / Рождество: точка отсчета (Беседа Иосифа Бродского с Петром Вайлем); изд-е 4-е. – М.
- Лебедева Г.
1996 'О пространстве рождественских стихов. (Русская поэзия советского времени)'. *Випперовские чтения – 1995. Библия в культуре и искусстве*. Выпуск XXУШ. – М.
- Полухина В.
1997 *Бродский глазами современников*. – СПб.
Христос в русской поэзии ХУП–ХХ вв.
1996 – М.

ЗАЩИТА ЯЗЫКА В ПОЭЗИИ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Л. В. Зубова

Постмодернизм в философии, искусствоведении, критике понимается и оценивается по-разному. Отбор и анализ материала, представленного в этой статье, основаны на том, что постмодернизм – это не одно из художественных направлений, а ситуация, сложившаяся в культуре второй половины XX века. В этой ситуации вольно или невольно оказались и авторы, и читатели. Она определена философией устранения иерархий и бинарных оппозиций, обостренным вниманием к пограничным явлениям, этикой плюрализма и отказа от дидактики, эстетикой игры, в том числе с авторским «я», поэтикой иронии, цитатных намеков и языковых экспериментов, критическим отношением к норме.

Все эти явления – устранение, отказ, ирония, противостояние, безусловно, в значительной степени деструктивны. При этом, как и прежде, основная тема литературы – тема жизни и смерти, проблема смысла жизни. Изменение тональности при обращении к вопросам бытия тоже иногда производит впечатление цинической деструктивности. Нарушение норм речи, охватывающее все языковые уровни, нередко воспринимается читателем как порча языка. Однако теория постмодернизма оперирует понятием деконструкции*, то есть новой организации старых элементов. Задачей искусства всегда было и остается противостояние смерти, противостояние энтропии. И в этой статье речь пойдет о защите языка от энтропии, о том, как деконструкция противостоит деструкции.

В чрезвычайно пессимистической или ироничной и даже ернической поэзии постмодернизма язык предстает самой значимой ценностью, с языком отождествляется и человек, и само бытие. Наиболее отчетливо это представлено у Бродского. Принципиальный анахронизм постмодернизма позволяет обращаться не только к современному, но и к прошлому, и возможному будущему языку. Что касается прошлого языка, то имеет смысл говорить не о регрессе, а о ревизии: проверяется жизнеспособность тех элементов, которые не востребованы нормативной речью и тех, которые настолько востребованы, что превратились в клише и обесмыслились.

Рассмотрим это явление на нескольких примерах.

Постмодернизм обращает внимание на деэтимологизацию – обесмысливание слова в истории языка, например, при языковой метафоре, при употреблении собственного имени как нарицательного, при стереотипных украшениях художественного текста:

* Сам термин «деконструкция» был предложен М. Хайдеггером, введен в оборот в 1964 г. Ж. Лаканом и теоретически обоснован Ж. Дерридой. См.: Ильин 1996: 177.

Небо высинено, берлинская лазурь!!!
(это почему это – берлинская, когда – Крым?)

Море высверкано, полный ажур!!!
(это почему это – ажур, если ни одной дыры?)

Солнце надраено, как медный диск!!!
(это почему это – медный, и почему не шар?)
Душа от радости устраивает визг!!!
(ну, визг, ну, допустим, но причём тут это –
душа?)
(В. Строчков)

Великой назваться ли может страна
с наследьем больным и тревожным,
столица которой была сожжена
каким-то слоеным пирожным?*

(Н. Голь)

Я Аллу люблю Пугачеву,
Когда, словно тополь стройна,**
В неброском наряде парчовом
Выходит на сцену она.
(И. Иртеньев)

В таких случаях авторы заставляют читателя обратить внимание на то, что слово значит на самом деле и на тот факт, что слово употребляется всеу, создавая лживое пустословие.

Энтропия живого образа в слове преодолевается этимологическим подтекстом, когда языковая (стертая) метафора замещается художественной. Так, в следующем тексте слово *стыдится* в нарушение нормативной сочетаемости замещено словом *зябнет* (этимологически слово *стыдиться* значило 'испытывать холод' (см.: Ларин 1977: 63)).

А повар хитер и лукав
<...>
Он гладит мальчонку чуть-чуть
И ласково курвой
Зовет худошавую мать,
Что моет посуду
И **зябнет** глаза подымать –
В них словно по пуду...
(А. Крестинский)

* Ср. судьбу слов «эхо», «медуза», которые уже совершенно не связываются в сознании с мифологическими персонажами – нимфой Эхо, Горгоной Медузой, а также слов типа *френч*, *макинтош*.

** Стихотворение датировано 1984 годом, когда А. Пугачева еще не была стройна.

Этимологическая метафора реставрирует образ, вызванный этимологией и восстанавливает утраченные смысловые связи слов:

Родной мой город безымян,
всегда висит над ним туман
в цвет молока снятого.
Назвать **стесняются уста**
трижды предавшего Христа
И все-таки святого.

(Л. Лосев)

Этот пример показывает образное описание артикуляции глухого билабиального смычного (образуемого тесным смыканием губ) звука [п'] в слове *Петербург* (стихотворение «Без названия»). По существу, такая артикуляция [п'] – это жест молчания: при произнесении этого звука рот закрыт. Слово *стесняются* – ‘не решаются произнести’ приобретает и буквальный этимологический смысл ‘смыкаются’, а название стихотворения из писательского клише превращается в прямое обозначение обсуждаемой темы. Смысл этого образа уходит корнями в философию исихазма с его постулатом о непроницаемости святого имени и еще дальше в мифологическое табуирование слова.

В поэзии постмодернизма активизируются архаические слова и формы, причем, что особенно важно подчеркнуть, архаизмы отрываются от типичного для них библейского контекста, высокого стиля, выходят за пределы исторической стилизации:

Что ты **сыне** бродишь **руце – в брюце**
не глядишь ни долу ни жене.

(Н. Искренко)

Нередко появляются и псевдоархаизмы, например, в цитированных строках, форма *в брюце*.

Происходит реставрация архаических огласовок слова, например, восстанавливаются носовые гласные, слоговые плавные согласные. В поэтических текстах реставрация носовых и плавных часто бывает мотивирована инославянской языковой стихией, например, включением в текст элементов польского языка, где сохранились носовые или чешского, где имеются слоговые плавные:

Мерсі, как и мне, когда брел я
зигзагом по мызе и каламбурил,
как принято в Краковии:
немедленно будет **в свентых взенты**
уразумеющей женски **выкренты**
даже егозы – настоятельницы
монастыря кармелиток,
не то что девочки русской.

(Д. Голышко-Вольфсон)

Лёт **мртвого** птаха
Над **чрноу** житью
Он **мртвел** летаха
Над **Влтавой** жидкой.
(Д. А. Пригов)

В контексте сближаются бывшие варианты слова:

...**зерцало меркло, зеркало мерцало**
Иная волость, с волос толщиной,
нас отражала, словно отрицала
в нас глубину и некий толк иной
нам придавала в третьем измереньи.
(В. Строчков)

Здесь можно видеть иконическое зеркальное отражение каждого из вариантов слова в другом и мерцание этих слов. Художественный образ помогает представить их историю.

В некоторых случаях поэты предлагают те формы, которые не вошли в современный язык, хотя вполне могли бы в нем существовать. Так, например, хорошо известна вариантность типа *махает – машет, двигает – движет, страдает – страждет*. В говорах альтернативные способы образования подобных форм представлены шире, например, на месте нормативных *чихает, икает* употребляются формы *чишет, ичет*. Ср. пословицу: «Ичется с голоду, а дрожится с холоду» (Словарь русского языка... 1977: 359). Потенциальная реализация таких возможностей представлена, например, в таком тексте

За последнюю страницу
кто заглянет в пустоту,
на конце споткнув зегзицу?
– Ветер **лишет** книгу ту.
(Д. Бобышев)

Наличие в русском языке вариантов *пламя и пламень* позволяет увидеть, что все слова особой разновидности склонения на -мя могли бы иметь подобные варианты:

Лупочка озеро видит в огне
Черную книгу в руках Теофраста
Время и **вымень**! И льва-педераста
Страшно мне! – Лупочка шепчет, – и мне
Страшно!

(Д. А. Пригов)

Современной поэзии в очень большой степени свойственна всяческая деструкция – дефразеологизация, делексикализация (*что падшее на землю не умрет* – А. Миронов) десубстантивация (*и не просто скелет насекомый* – И. Жданов), деадвербиализация (*Они в обнимку тесную читают* – Т. Кибиров), денегация (*Мы лишь навыворот радивы* – М. Каменкович). Но эта деструкция парадоксальным образом противостоит разрушению, так как поэты

постоянно воссоздают утраченные звенья словообразовательных цепочек (ср. также обратное словообразование: *косматых колоссальных одуванов* – А. Левин), заполняют лакуны в склонении и спряжении (*Москва несдобровала от Кремля!* – С. Лён). Можно даже сказать, что в своих словообразовательных и грамматических вольностях поэты выступают как консерваторы: пользуясь правом на поэтическую прихоть, они стремятся задержать и заставить работать отмирающие или даже казалось бы совсем утраченные элементы языка.

Когда в текстах появляются такие сочетания, как *в вороных колготках* (А. Парщиков), *о винограде вороном* (И. Ратушинская), *в русский песок Онеги* (А. Пурин), *И никем не беремен гамак* (С. Соколов), *и снами беременны нервные дети* (Н. Искренко), можно увидеть, что поэты пытаются восстановить широкое понятийное содержание прилагательных, устраняя результаты семантического сужения, произошедшее в языке. В этом смысле слова в «неправильном» или метафорическом употреблении, кажущиеся авторскими новшествами, на самом деле являются семантическими (понятийными) архаизмами, в частности *беременный* – ‘несущий или содержащий груз’.

Создавая окказиональные слова и формы, игнорируя фразеологическую связанность словоупотребления, и связанность морфем, то есть воюя за свободу слова от нормативных условностей, авторы обостряют конфликт синтагматики с парадигматикой и отдают решительное предпочтение парадигматике, которая опирается на логику языковой системы, в то время как синтагматика часто сугубо конвенциональна, условна, немотивирована.

Принцип собственно деконструкции слова, основанной на его потенциале, не вполне реализованном нормой, можно продемонстрировать на примере окказионального омонима узуальному слову *боец*:

Такси меня куда-нибудь,
туда, где весело и жуть,
туда, где светится и птица,
где жить легко и далеко,
где, простыня и продолжаясь,
лежит поляна, а на ней
Полина или же Елена,
а может Лиза и зараза,
а может Оля и лелея,
а я такой всего **боец**...
Но там другой всему конец,
но там сдвигаются мотивы,
гремучи и локомотивы,
но там, права или трава,
болит и лает голова,
и наступающее худо
входит медленно оттуда.

(А. Левин)

Логика при конструировании авторского слова, видимо, такова: общепринятое значение слова *боец* – не единственно возможное для языка. То, что этим словом назван активный и в идеале смелый деятель – системно

закономерно, но исторически случайно, ибо система допускает и образование слова от глагола *бояться*. Существует слово *бояка* с тем же корнем, созвучное со словом *вояка*, а у них общая морфемная структура. Оценочность лексического значения не основана на системной необходимости, она не определяется ни составом слов, ни способом словообразования. А если так, то корень *бој* – потенциально энантисемичен. Слово *трус* слишком пейоративно, языку нужен и его более мягкий, не обидный синоним, в то же время не ограниченный «детским» языком. Таким синонимом и могло бы стать слово *боец*. Семантический окказионализм *боец* 'тот, кто боится' основан на расхождении между морфемным составом, деривационной моделью и словообразовательным значением, его можно считать одной из разновидностей парадигматически мотивированных потенциальных слов.

Если модернизму начала XX века свойственна деструкция, нашедшая крайнее проявление в футуризме и абсурдизме обэриутов, то постмодернизму конца XX века, во многом наследующему внешние черты этих направлений, более свойственна именно деконструкция, особенно наглядно представленная словом *боец* у Левина.

Языковые эксперименты у футуристов и обэриутов преимущественно апофатичны: утверждение ценности языковых единиц дается в них через отрицание системной организации элементов, язык подвергается разложению на элементы, постмодернизм тоже вычленяет первичные элементы языка, но делает и следующий шаг: из этих элементов он строит новую сущность, признавая исторически сложившуюся систему не единственно возможной (у В. Строчкова есть образ разобранного модернистами будильника, который постмодернисты заново собирают, заставляют работать, но он «идет не туда», осуществляя иные возможности бытия во времени – Строчков, 1994: 381).

Таким образом, поэты, которые позволяют себе вольное обращение с языком, выступают как его защитники потому, что они берегут язык от оскудения, удерживают от энтропии.

Ревизия языка в художественном тексте связана с потребностью поэта обратиться к языку в его диахронической полноте, заново пройти по историческому пути языка, воссоздавая утраченное и пытаясь осуществить нереализованные возможности.

Анализ текстов подтверждает, что «семиологическое пространство заполнено свободно передвигающимися обломками различных структур, которые, однако, устойчиво хранят в себе память о целом и, попадая в чужие пространства, могут вдруг бурно реставрироваться» (Лотман, 1992: 177). В этом смысле и оказывается, что поэтика языковой деформации не разрушает, а хранит язык, так как язык – это саморегулируемая система и совокупность возможностей для выражения разнообразных значений.

ЛИТЕРАТУРА

Ильин И. П.

1996

Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм.
– М.

Лотман Ю. М.

1992 *Культура и взрыв.* – М.

Словарь русского языка XI–XVII вв.

1977 Вып. 4. – М.

Строчков В.

1994 *Глаголы несовершенного времени. Избранные стихотворения. 1981–1992 годов.* – М.

ЛИТЕРАТУРНАЯ СУДЬБА ДИНАБУРГА – ДВИНСКА – ДАУГАВПИЛСА

А. Ф. Белоусов

История города, который сейчас называется Даугавпилсом, начинается в 1275 г., когда был заложен и построен восточный форпост Ливонского рыцарского ордена – крепость Динабург (нем. Dünaburg: Düna – нем. название Западной Двины; Burg – замок). Она первоначально находилась в 19 км выше по течению Западной Двины. Лишь спустя 300 лет разрушенную крепость отстроили заново на современном месте. Однако только в XIX в. возникшее возле крепости поселение превратилось в настоящий город. Это произошло благодаря построенной в 1841 г. дамбе, которая защитила Динабург от катастрофических наводнений. Он начал стремительно расти и развиваться, чему способствовало выгодное географическое положение города, который издавна был местом пересечения торговых путей, а с 1860-х гг. являлся крупным железнодорожным узлом.

Отстроился центр города, застраивались новые жилые районы. Архитектурными украшениями Динабурга, переименованного в 1893 г. в Двинск, становились культовые здания: синагоги, православные, католические и лютеранские церкви, старообрядческие моленные. Это был многонациональный город: здесь жили евреи, русские, поляки, немцы, латыши. Основная масса населения занималась торговлей, ремеслами и обслуживанием большого воинского гарнизона. Двинск жил активной и деятельной жизнью. Основывались промышленные предприятия, появился рабочий класс. В мастерских Риги-Орловской железной дороги, которые были крупнейшим промышленным предприятием города, в начале XX в. работало уже более тысячи человек. Город постепенно благоустраивался: в 1889 г. был построен водопровод, в 1899 г. открыта телефонная станция, в 1911 г. сооружена городская электростанция. Очень серьезными были и культурные достижения Двинска. Хотя первое светское училище открылось в городе только в 1831 г., накануне Первой мировой войны их было уже несколько десятков (в т. ч. 7 средних учебных заведений), в которых училось более четырех тысяч человек. Возрастает и число библиотек, среди которых продолжает существовать и первая публичная библиотека, основанная в 1859 г. Одной из главных достопримечательностей города в XIX в. являлся театр, открытый еще в 1856 г. Однако самым значительным культурным достижением Двинска мне представляется его периодическая печать. История газетного дела в Двинске начинается 30 апреля 1900 г., когда вышел первый номер первой двинской газеты «Двинский

листок». А временем расцвета двинской периодики стали 1910-е гг.: наряду с новыми газетами, конкурентами «Двинского листка», появляются и журналы. Журналы были недолговечны, но важен сам факт их издания, свидетельствующий о незаурядности Двинска. Этот уездный город в конце XIX в. по числу жителей опередил губернский Витебск*. Он становится одним из крупных городов Российской империи: перед Первой мировой войной его население (вместе с левобережным пригородом Гривой) превысило 120 тысяч человек.

Очень характерна и биография первого писателя, выросшего в этом городе. Владимир Пименович Крымов (1878–1968) родился в семье, порвавшей со старообрядчеством и обратившейся к более современному православию. Окончив в 1896 г. Двинское реальное училище, он уехал из родного города и занялся коммерцией. Впоследствии этот энергичный, деловой и преуспевающий человек совместит коммерцию с журналистикой, создаст журнал о «красивой жизни», знаменитую «Столицу и усадьбу». Отправившись в 1917 г. в кругосветное путешествие, В. П. Крымов в 1920 г. добирается до Европы, поселяется в Берлине и через некоторое время задумывает описать свой жизненный успех. Он начинает с самого начала: в 1924 г. выходит «Детство Аристархова» (одна из глав автобиографического романа «Бог и деньги», который будет напечатан в 1926 г.). Описывается традиционный семейный быт. Автор всячески подчеркивает его дикость и жестокость. Аристархову холодно и одиноко дома, но еще хуже в гимназии, где его не любят, и только дружба с евреем Соломоном Взуцким некоторое время скрашивает его жизнь. Однако Соломон умирает и герой вновь остается один. Окружающий несчастного Аристархова мир еле прописан и потому определить город, где мучается наш герой, невозможно: никаких примет Динабурга 1880-х – начала 1890-х гг. здесь нет. Лишь в переработанном варианте «Детства Аристархова» начинает проступать планировка города: «с одной стороны нашего города была крепость, с другой – пехотный лагерь», – говорится в первом томе трилогии «За миллионами», который писатель назвал «Сидоровым учением» (см.: Крымов 1933: 111).

Образ города возникает у Леонида Ивановича Добычина (1894–1936). Он вспомнил Двинск, в котором вырос, пытаясь обосновать свою манеру письма, мотивировать характерный для нее поток впечатлений и ассоциаций. Этому должно было способствовать детское сознание рассказчика-ребенка, который появляется в вышедшем в 1935 г. романе Л. И. Добычина «Город Эн». Его пристальный взгляд с фотографической точностью фиксирует окружающую жизнь. Время от времени в поле зрения рассказчика мелькают люди, которые действительно жили тогда в Двинске: колбасник Штраус, капельмейстер Шмидт, магистр фармации Ян Ютт, священник о. Федор (Румянцев) и др. Отмечаются важнейшие события текущей жизни: Двинская сельскохозяйственная

* Еще в конце 1870-х гг. Динабург производил впечатление более «бойкого» города, чем Витебск (Дубнов 1998: 62).

выставка 1903 г., революционные выступления 1905–1906 гг., крестный ход по случаю перенесения мощей св. Ефросинии Полоцкой 20 мая 1910 г. и т. д. Однако не менее обстоятельно и подробно описываются повторяющиеся из года в год обычаи: официальные церемонии, общественные развлечения в календарные праздники (вроде «студенческих балов») и, наконец, народные обряды (еврейский новогодний обряд «ташлич» и латышский праздник летнего солнцестояния Лиго). Особое внимание уделяется строительству (будь то строительство церквей или городской электростанции) и появлению новых учреждений культуры (как, например, «электрического театра»). Вместе с существующими жилыми домами, церковными зданиями и прочими сооружениями (от крепости – до тюремного замка), изображенными либо упомянутыми в романе, они образуют пеструю мозаику городских видов, которая отражает архитектурно-планировочный образ Двинска. Отвечает реальности и описание окрестностей города. В то же время они носят вымышленные названия: известный до Первой мировой войны курорт Погулянка (ныне Межциме) именуется «Шавскими Дрожками», а местечко Креславка (ныне город Краслава) – «Свентой Гурой». Эти и им подобные фиктотопы, придуманные писателем для того, чтобы скрыть подлинные названия, подчеркивают особый, художественный смысл образа Двинска начала XX в., который создается в «Городе Эн» Л. И. Добычина.

Еще одним писателем, вспомнившим этот город, был известный в советское время детский писатель Александр Терентьевич Кононов (1895–1957). Автор рассказов о Ленине и Чапаеве, он воспользовался воспоминаниями о Двинске начала XX в. для второй части своей трилогии о становлении молодого революционера. Описывая его школьные годы в опубликованной в 1952 г. повести «На Двине-Даугаве», А. Т. Кононов изображает слой населения Двинска, которого почти не касались его предшественники. Это – рабочий класс, направляющий юного героя на путь истинный. Однакостораживает его национальный состав. Он ограничивается лишь латышами и русскими. Это противоречит реалиям начала XX в., когда рабочий класс Двинска состоял из евреев, поляков, русских, латышей и т. д., зато соответствует конъюнктуре конца 1940-х – начала 1950-х гг., которой и руководствовался автор, отступая от действительности. Оттого и в характерном для рассказов о многонациональном Двинске мотиве дружбы с представителем другого народа этим представителем здесь выступает латыш, а не еврей, как у Крымова и Добычина. Отступления от действительности неизбежны и даже законны в художественном тексте, но важен их масштаб: если Л. И. Добычин домысливает и преобразует лишь некоторых из реально существовавших лиц, то А. Т. Кононов искажает одну из основных особенностей города – его национальный состав (ср.: Якуб 1998: 99). Хотя сам город остается без изменений, А. Т. Кононов представляет его в несколько урезанном виде: отсутствуют какие-либо упоминания о военной крепости (наверное, засекреченной как важный стратегический объект). Вот так выглядит Двинск, изображенный советским писателем.

Лишь одно обстоятельство объединяет людей, которым принадлежат отмеченные выше произведения о Двинске конца XIX – начала XX вв. Они выросли в Двинске, уехали учиться в высшие учебные заведения и уже не вернулись сюда, чтобы здесь жить и работать. Этот город остался для них городом детства. Характерно, что он и описан ими именно как город детства, в котором растут и приготавливаются к жизни, а не погибают (как это происходит в обыкновенном провинциальном городе). Есть что-то глубоко символическое в том, что стремительно росший Двинск изображается только в повестях о детстве: герой соответствует характеру «местодействия» (термин П. Н. Савицкого: Савицкий 1932: 346–348).

Эпоху бурного подъема Двинска прервала мировая война. Она явилась катастрофой для города. Летом 1915 г., когда фронт приблизился к Двинску, его покинуло гражданское население и были эвакуированы учреждения и предприятия. Оказавшись в зоне военных действий, Двинск подвергся многочисленным разрушениям. Люди начала XX в., которые впоследствии вновь увидели свой город, были потрясены:

– Погиб наш Двинск! – говорят двинчане. – Нет Двинска...

Потом вздыхают и доканчивают:

– И не будет никогда!

И правда: он страшен. Есть что-то зловещее, тяжкое и угрюмое в его черных вечерах, печальное и жалкое в этих безлюдных, напуганных улицах, плачущее и скорбное в безглазых окнах разбитых, издырявленных домов (Пильский 1999: 31–32)*.

Это – правда: Двинск действительно больше не существует. Отошедший к Латвии город с 1920 г. называется на латышский манер – Даугавпилс (Daugavpils). Он лишился связей с Россией, утратил свой торговый, промышленный и транспортный потенциал, поэтому его население сократилось в несколько раз и оставшиеся жители не имели средств, чтобы восстановить все разрушенное за годы мировой и гражданской войн.

Арсений Формакوف оплакал умерший город в своей «Двинской элегии»:

Приземистый, уездный городок,
Ты только раз привлек меня страданьем,
Когда твоим слепым умолкшим зданьям
Грозил снарядами и Запад, и Восток.

На улицах трава смеялась звонко,
Заборов не было – повсюду волен путь!
Смущенный пешеход, старик какой-нибудь,
Крестясь от выстрелов, спешил домой сторонкой.

Без роду-племени, не нужный никому,
Ты умирал вне позы и отваги,

* Аналогичную картину Двинска начала 1920-х гг. дают и перепечатанные в том же издании очерки Спектатора (Ф. С. Павлова) и Юрия Галича, а так же глава «Умиравший Двинск» в книге Андрея Седых (1930: 45–48).

Там, над тобой, бойцы скрестили шпаги,
А ты – дремал, зарывшись в глубь и тьму.

Лишенный почестей истории и славы,
Музеев, статуй, парков и дворцов,
Не мог ты ждать, что лица мудрецов
Овеет болью твой конец кровавый.

И молча шел к незримому концу,
Покорный предначертанному свыше,
И слезы горькие по скорбному лицу
Катились все безропотней и тише.

7 сентября 1925 г. (Формаков 1925: 2)

Образ страдальца и мученика, в котором предстает Двинск, не слишком оригинален. Он встречался еще у П. М. Пильского: «В серых сумерках города слышится лепет смирения. Оскорбленный, побитый, оставленный, он покорно склонил свою голову, как сирота» (Пильский 1999: 32).

Интереснее другое. Арсений Формаков объясняет, почему город не привлекал его внимания. «Лишенный почестей истории и славы», лишенный великих культурных ценностей – «музеев, статуй, парков и дворцов», слишком уж незначителен и зауряден этот «приземистый, уездный городок», чтобы взволновать поэта и пробудить в нем высокие поэтические чувства. Видимо, поэтому город и не вызывает интереса у поэтов. Лишь обратившись в прозаиков, они не гнушаются изображать город, как это произошло с автором «Двинской элегии» Арсением Ивановичем Формаковым (1900–1983).

Он был из тех, кто вернулся в свой город: учительствовал, редактировал русскую газету, участвовал в общественной жизни. Оттого и его роман «Наша юность», опубликованный в 1930 г., посвящен не прошлому Двинску, а современному Даугавпилсу, в который возвращаются участники гражданской войны, чтобы начать здесь новую жизнь. Около этих молодых людей подрастает еще более даровитое и здоровое поколение. Автор заканчивает свой роман апофеозом молодежи. Выживший в мировой катастрофе, он радуется продолжающейся жизни. Лирика для А. И. Формакова привычнее, чем трезвый анализ действительности.

Латвийский период в истории города оказался недолговечным. Во время Второй мировой войны Даугавпилс сначала становится советским, затем был оккупирован немецкими войсками и отвоеван Красной Армией, восстановившей в городе советскую власть. Война принесла многострадальному городу новые бедствия и разрушения. Однако город довольно быстро оправился от разрушений. Еще удивительнее, что 5 ноября 1946 г. в Даугавпилсе открылось трамвайное движение. Осуществился проект, который обсуждался в начале XX в. Это стало возможным только благодаря возобновлению связей с Россией. Вновь наступает период бурного промышленного развития города. Его

население наконец превосходит уровень 1914 г. В то же время развернувшееся культурное строительство сопровождалось борьбой с идеологически чуждыми явлениями и даже уничтожением архитектурных памятников: так, в 1969 г. был снесен Александро-Невский собор. История подменялась мифологией. О прошлом города судили по повести А. Т. Кононова и столь же сомнительным историко-краеведческим брошюрам.

Восстановление культурной преемственности, возвращение забытой и прежде запрещенной литературы, начавшееся во второй половине 1980-х гг., открыло Даугавпилсу писателя Л. И. Добычина. В декабре 1990 г. кафедра русской литературы Даугавпилсского педагогического института провела Первые Добычинские чтения, к которым был приурочен и целый ряд публикаций в местной печати. Вышел спецвыпуск газеты «Daugavpils Vēstnesis» от 11 декабря 1990 г., целиком посвященный Л. И. Добычину, его роману «Город Эн» и Двинску начала XX в. Особую роль в подготовке этого спецвыпуска и вообще в пропаганде литературного наследия Добычина сыграл доцент Даугавпилсского педагогического института Михаил Северьянович Бодров (1937–1997). Ему принадлежит не только ряд статей о творчестве Добычина, в которых он всячески подчеркивал лирическое начало в «Городе Эн» и объяснял общественное, культурное и педагогическое значение романа, но и страстное поэтическое обращение к землякам, призывавшее их читать Добычина, чтобы познать самих себя:

Все на экскурсию! С Л. И. Добычиным!
По Двинску-Энску начала века!
Пушай провинция, пушай обычен он,
Пушай не Мекка.
Что вам Добычин? Роман не читан?
А «Город Эн» гуляет по миру!
Талант Добычина преувеличен?
Поймите, важно, чтобы не помер он!
Он – наш, он – в нас! Вот что поймите.
А это главное сейчас: жизнь на лимите.
«Мое» иль «наше» рукой нам машет?
...Не пекло ад, а холодирыга.
Спасется, кто от печки пляшет –
Москва ль столица, или Рига...
– Добычин – печка? А ты что – свечка? –
Никто и некто. Я – книгоноша.
Но в аудитории – ни человека!
И след студента снег запорошил...
И вот – к народу! Не зная броду...
Я выплыл. Печь свою топлю я.
Что важно? Знать свою природу,
Будь келья дом твой или улей...

Так вот. Добычин... Он – многоличен.
Но «Я» его – с а м о п о з н а н и е...
Не я прошу вас – Бог сам кличет:
Все в город Эн! Без опоздания!
(Бодров 1994: 5)

Л. И. Добычин становится *genius loci* Даугавпилса.

Описать Даугавпилс можно и иначе, чем это делал Добычин. Опубликованный в 1996 г. рассказ Ольги Лашковой «Вечер в Энспилсе» (См.: Лашкова 1996: 37–51) напоминает «Город Эн» разве что названием (Энспилс – латышский эквивалент «города Эн») и темой маргинала в провинциальном обществе, которая вообще имеет весьма традиционный характер. Однако Л. И. Добычин осложняет ее детством героя, освоением им окружающего мира и в конечном счете она едва просвечивает сквозь плотную ткань повествования, тогда как у О. Лашковой доминирует сама фабульная коллизия. Ее «Вечер в Энспилсе» изображает Даугавпилс в типично провинциальном контексте, который никогда еще не проявлялся с такой прямоотой и отчетливостью. Этот ракурс диктуется провинциальностью Даугавпилса, остро прочувствованной еще в 1920-е гг. (ср.: «Какая глушь, провинция, тишина!» (Седых 1930: 45)). А между тем главное в литературе – не материал, но его художественный образ, что и доказывает проза Добычина, которую не зря провозглашают образцом «двинской» прозы и даже «началом особенной – рижской прозы» (См.: Дукальский 1997: 125–142). Именно благодаря этой необыкновенной прозе образ Динабурга-Двинска-Даугавпилса навсегда остался в русской, а может быть, и в мировой литературе.

ЛИТЕРАТУРА

- Бодров М. С.
1994 *На перепутье. Дневниковые рифмы.* – Даугавпилс.
- Дубнов С. М.
1998 *Книга жизни. Воспоминания и размышления. Материалы для истории моего времени.* – СПб.
- Дукальский А.
1997 'Невинный вопрос'. *Даугава.* – № 6.
- Крымов В. П.
1933 *Сидорово учение.* – Берлин.
- Лашкова О.
1996 'Вечер в Энспилсе'. *Даугава* – № 2.
- Пильский П. М.
1999 'Убитые города. Двинск'. *От Лифляндии к Латвии: Прибалтика русскими глазами.* – Рига. – Т. 2.

- Савицкий П.
1932 'Местодействие в русской литературе (географическая сторона истории литературы)'. *Sbornik prací I sjezdu slovan ských filologů v Praze. 1929.* – Praha.
- Седых А.
1930 *Там, где была Россия.* – Париж.
- Формаков Арсений.
1925 'Двинская элегия'. *Двинский голос*, 7 сентября
- Якуб З. И.
1998 *Даугавпилс в прошлом: Публикации краеведа.* – Даугавпилс.

К ИСТОРИИ «АМЕРИКАНСКОГО ЦЕРКОВНОГО РАСКОЛА» 1924 ГОДА

Ю. Л. Сидяков

Публикуемое сообщение посвящено событиям, предшествовавшим детройтскому собору, состоявшемуся в апреле 1924 г., когда в одностороннем порядке была провозглашена автокефалия прежней Североамериканской епархии Русской Православной Церкви. Сюжет этот частично уже описан в современных церковноисторических исследованиях (см.: Поспеловский 1995: 242; Цыпин 1999: 391–396), однако обнаруженные документы, хранящиеся в Латвийском государственном историческом архиве в фонде архиепископа Иоанна Поммера, дают возможность в достаточной степени уточнить и расширить представление о происходившем.

Прежде всего, в виде небольшого вступления представляется необходимым хотя бы вкратце напомнить о той церковной ситуации, которая сложилась в первые годы русской эмиграции.

Вскоре после массового исхода беженцев, последовавшего вслед за окончанием гражданской войны, возникают четыре зарубежных церковных округа со своими центрами управления: 1. Русская Церковь в Западной Европе, подчинявшаяся архиепископу, позже митрополиту, Евлогию, проживавшему первоначально в Берлине, затем в Париже; 2. Американская Церковь; 3. Дальневосточная Церковь; 4. Оказавшаяся в особом положении Русская Церковь в Сербии, куда в Сремски Карловцы в 1921 г. переехало созданное ранее в Константинополе Высшее Русское Церковное Управление за границей, возглавлявшееся митрополитом Антонием (Храповицким)*. Формально ВРЦУ признавало себя подчиненным Патриарху Всероссийскому Тихону, но фактически уже с самого начала своего существования действовало независимо, поскольку связи с Москвою оказывались крайне затрудненными (следует отметить, что значительная часть подобной корреспонденции шла через Ригу, через архиепископа Иоанна, у которого были свои достаточно надежные каналы связи с Россией – об этом свидетельствуют сохранившиеся в архиве письма).

ВРЦУ объявило себя центральной церковной властью за рубежом и стремилось подчинить своей юрисдикции всю эмигрантскую Церковь, прежние русские зарубежные кафедры и миссии, а также включить в сферу своей деятельности жизнь православных Церквей новообразовавшихся государств – Латвии, Литвы, Эстонии, Финляндии и Польши – прежних епархий Российской Церкви, или их частей.

* Кроме приходов в Югославии непосредственно ВРЦПУ были подчинены русские приходы в Греции и Турции (см.: Цыпин 1999: 367). Фактически сложившееся деление Церкви русской Диаспоры учитывал и митрополит Евлогий, когда в 1922 г. предполагал учредить четыре автономных митрополичьих округа, соответствующие указанным выше ее частям (см.: Митрофанов 1995: 43).

Необычайно сложно складывалась в эти годы церковная жизнь и в Америке. Положение дел после революции здесь оказалось крайне запутанным. Перед революцией Североамериканской епархией управлял епископ Евдоким (Мещерский). В 1917 г. он отправился на Поместный Собор в Москву. С собора Евдоким не вернулся, уйдя в обновленческий раскол. Евдокима на американской кафедре заменил канадский епископ Александр (Немоловский), вскоре произведенный Патриархом в архиепископы. Финансовое положение Североамериканской епархии после революции оказалось критическим. Субсидии, которые ранее отпускал Священный Синод, прекратились. Сложившаяся в Америке ситуацию митрополит Евлогий в своих воспоминаниях описывал так: «<...> отсутствие материальной поддержки казалось затруднением временным, мысль о каких-нибудь практических путях для самостоятельного добывания средств еще не созрела – и епископ Александр, в хозяйственных делах человек неопытный, послушался каких-то советчиков и заложил наши церкви до собора в Нью-Йорке включительно. Это обеспечило на время оплату духовенства, но когда наступили сроки платежей по закладным, платить было нечем. Поднялись протесты, возникли серьезные трения с карпатороссами – словом, положение создалось запутанное и тревожное» (Евлогий (Георгиевский) 1994: 361). Тогда же начинается распад прежде единой американской епархии на отдельные национальные образования. Вскоре появилась в Америке и «Живая церковь».

В это время в качестве архиерея-беженца в Америку прибывает митрополит Одесский и Херсонский Платон, которому до революции приходилось уже занимать Североамериканскую кафедру. Постепенно вся полнота власти в управлении американскими церковными делами переходит в его руки. В сентябре 1922 г. на III всеамериканском соборе в Питтсбурге Платон был избран первым митрополитом Американским и Канадским. Патриархом Тихоном это избрание было поддержано устно через надежных людей (Поспеловский 1995: 245).

30 сентября 1923 г. в «Американском Православном Вестнике» был опубликован указ Патриарха от 29 сентября о назначении митрополита Платона управляющим Североамериканской епархией. Однако подлинность этого указа позже вызовет серьезные сомнения: митрополита Платона будут обвинять в самозванстве (Русская Православная Церковь... 1954: 7–8).

Уже в 1921 г. сведения о настроениях в американской церковной жизни достигли Москвы. Патриарх Тихон решил послать в связи с этим в Америку ревизию. Ревизором был назначен находившийся в это время в Берлине митрополит (тогда еще архиепископ) Евлогию. В Америку Евлогию ехать крайне не хотелось: «<...> очень тяжела эта поездка, – писал он в одном из своих писем к архиепископу Иоанну Поммеру, – по мотивам и нравственным и материальным, но ничего не поделаешь <...>»*. В Америке Евлогия видеть также не хотели: «Ради Бога, не приезжайте, для ревизии не стоит приезжать.

* Латв. гос. истор. архив. Ф. 7131. Оп. 1. № 26. Л. 16.

Если бы Вы деньги привезли, – ну тогда другое дело...» – писал Евлогию митрополит Платон. «...К какому бы заключению ревизия ни пришла, я все равно останусь, у меня много сторонников...» – в свою очередь энергично заявлял епископ Александр. В конце концов от возложенной на него миссии Евлогий отказался, предложив переложить полномочия ревизора на митрополита Платона. Такая замена Патриархом принята не была: «Владыка Платон в этом деле не беспристрастен», – писал он митрополиту Евлогию в ответ на его отказ (см.: Евлогий (Георгиевский) 1994: 361).

В то же время происходит первая заграничная епископская хиротония. Поскольку патриарх Тихон просил митрополита Евлогия послать кого-либо из проживавших за границей русских епископов в Америку на о. Ситку, где была образована самостоятельная миссия, ВРЦУ решило для этой цели рукоположить копенгагенского архимандрита Антония (Дашкевича), в свое время подвизавшегося на Алеутских островах (об этом митрополит Евлогий информировал архиепископа Иоанна Поммера в письме от 21 июля (3 августа) 1921 г.*). Новоназначенного епископа ВРЦУ и отправило ревизовать Североамериканскую епархию. Поручение это, по всей видимости, не было согласовано с Патриархом. По крайней мере, в изданных в 1994 г. «Актах Святейшего Патриарха Тихона» никаких упоминаний о подтверждении полномочий епископа Антония из Москвы мы не находим, равно как и подтверждения наречения его епископом Алеутским и Аляскинским.

Впечатление о состоянии церковных дел в Америке у епископа Антония сложилось крайне отрицательное, что, очевидно, отразилось и в посланном в Москву официальном докладе. Кроме того, епископ Антоний отправил Патриарху, с которым он был знаком непосредственно еще в период их совместного американского служения, также и частное письмо. Письмо это до адресата не дошло, задержавшись в Риге у архиепископа Иоанна, через которого, как уже отмечалось, шла значительная часть зарубежной церковной (и не только церковной) корреспонденции в Россию. Сколько можно судить по датам, письмо не было переправлено в связи с тем, что Патриарх в то время находился под арестом. Приведем некоторые выдержки из упомянутого письма:

«Ситка, – писал епископ Антоний, – обнищала, обветшала. Все ее лучшие деятели перемерли. Собор течет, рушится. Туда же потянулся согнувшийся и даже падающий дом. В корване (церковной казне – Ю. С.), по краткому доношению настоятеля, «ни цента». Церковные земли Аляски м<итрополитом> Платоном заложены, и есть подозрение, что в таком же вавилонском обороте и многие из церквей. М<итрополит> Платон и пр<еосвященный> Александр увертливо отмалчиваются при спросе об этих операциях и наличии к сему документов. Одно слово: старушка Ситка – «разбитое корыто». <...> В Карловцах меня нарекли Алеутским и Аляскинским. Я рад был бы слышать подтверждение сего от Вашего Святейшества <...> В виду крайней бедности Алеутской епархии я покорнейше

* Латв. гос. истор. архив. Ф. 7131. Оп. 1. № 26. Л. 14 об.

также просил бы прирезать ей четыре прихода по тихоокеанскому побережью, по той линии, что раньше вмещалась старая русская Америка – Сеаттл, Пуэбло, Гортс Горн и С<ан>-Франциско»*.

Таковы были впечатления и намерения епископа Антония. В свою очередь митрополит Платон также не бездействовал и отправил через Ригу составленное по всей форме «Представление», которое так же, как и письмо епископа Антония, до Москвы не дошло (если только не было другого экземпляра, посланного по иным каналам).

Особое раздражение у Платона вызвало намерение отделить от Североамериканской епархии Аляску: «Отделение Аляски в особую миссию, – писал митрополит, – является обстоятельством, наносящим нашей Миссии страшный удар. Аляска может существовать только с помощью Америки; отделенная от Америки, она предоставлена собственным силам, которых у нее не было и нет. Начало и источник исторической жизни нашей епархии – Аляска умирает и умрет на наших глазах. Во имя любви ВАШЕЙ к нашей и вместе Вашей епархии убедительно прошу Вас вникнуть в это дело и исправить его, уничтожив эту ненужную Аляску и вредную ей самостоятельность, тем более, что и первым ее епископом назначено лицо совершенно, на мой взгляд, для сего неподходящее и, мне кажется, не думающее туда ехать»**.

Далее в своем «Представлении» митрополит Платон обрушивается на личность самого ревизора: «Он, епископ Антоний, – читаем мы далее, – производил здесь ревизию, никого из положительных и кому дороги интересы Церкви людей не допрашивал и ни от кого из людей полных уважения и достойных доверия сведений не получая; он связался с врагами Церкви и Миссии и экскоммуницированными священниками и совершенно неверующими людьми и от них получал сведения, считая их достойными и вполне для цели дозволяющими, и на основании их составил и послал в Карловцы доклад. О личной жизни его здесь не доношу Вам, это меня не касается, но я не могу не возмущаться ею, равно как и теми, которые таких лиц рукополагают в архиереи»***.

Сколько можно судить, ревизия епископа Антония и ее результаты и кладут начало конфликту митрополита Платона с Архиерейским Синодом (в который с 1922 г. было преобразовано прежнее ВРЦУ после закрытия его Патриархом). Конфликт этот будет разрастаться и далее. О попытках карловацкого Синода вмешиваться в американскую церковную жизнь митрополит Платон вспоминает и в письме к архиепископу Иоанну от 27 августа 1924 г., причем пишет он об этом с крайним раздражением****. Непросто, очевидно, будут складываться отношения американского митрополита и с епископом Антонием, который вплоть до января 1924 г. числился Алеутским и Аляскинским, когда, наконец, карловацкий Синод отрешил его от кафедры. На Аляску же теперь в качестве

* Латв. гос. истор. архив. Ф. 7131. Оп. 1. № 26. Л. 94–95.

** Там же: Л. 92–93.

*** Там же.

**** Там же: Л. 14 об.

викарного архиерея Платоном посылается рукоположенный им архимандрит Амфилохий, весьма интересные письма которого к архиепископу Иоанну Поммеру также хранятся в Латвийском государственном историческом архиве. Если верно свидетельство Амфилохия, епископ Антоний (Дашкевич) вскоре после смещения уходит в обновленческий раскол, слагает монашество, женится*.

Совершенно очевидно, что все описанные выше противоречия и трения неминуемо должны были в конце концов привести к расколу, который и вылился в одностороннее провозглашение автономии (а фактически автокефалии) Американской Церкви на Детройтском Соборе в апреле 1924 г.

Однако были еще и другие обстоятельства, о которых также следует упомянуть. 16 января 1924 г. Патриарх Тихон подписывает указ следующего содержания:

«Ввиду имеющихся данных о контрреволюционных выступлениях Североамериканского митрополита Платона, направленных против Советской власти и пагубно отражающихся на Православной Церкви, постановляем:

1. Уволить митрополита Платона от управления Североамериканской епархией со дня объявления настоящего Нашего распоряжения;

2. Иметь особое суждение о кандидате на Североамериканскую кафедру – коему и предписать объявить настоящее Мое распоряжение митрополиту Платону и принять от него все церковное имущество, управляя Североамериканской епархией по особо данной мною ему инструкции.

3. Предложить митрополиту Платону (Рождественскому) прибыть в Москву в Наше распоряжение» (Акты Святейшего Тихона... 1994: 309).

Фактически это был вызов на верную смерть. История происхождения указа темна. Высказывались предположения о том, что написан он был от имени Патриарха Тучковым (начальником 6-го отдела ГПУ, курировавшим Русскую Православную Церковь), или же, если и самим Патриархом, то под непосредственным давлением Тучкова (Поспеловский 1995: 246–247). Последнее представляется более вероятным, поскольку, если внимательно вчитаться в текст указа, сразу же становится заметным, что составлен он был заведомо так, что никоим образом осуществлен быть не мог. Указ вступал в силу с момента предъявления его митрополиту Платону новоназначенным преемником. Однако самого назначения сделано не было. Тем не менее, постановление Патриарха было опубликовано в «Известиях» ЦИК. Если справедливо утверждение видного современного зарубежного историка Русской Церкви Дм. Поспеловского, указ этот эмигрантской прессой замечен не был. Как пишет Поспеловский, сам митрополит Платон свидетельствовал позже о том, что он ничего об указе в ту пору не знал и впервые услышал о его существовании значительно позже, когда после его решительного разрыва с Архиерейским Синодом в 1926 г., сведения об отрешении Платона Патриархом от американской кафедры были посланы карловчанами в госдепартамент Соединенных Штатов (там же; см. также Поспеловский 1996:

* Латв. гос. истор. архив. Ф. 7131. Оп. 1. № 26. Л. 190 об.

239). Трудно сказать насколько верно последнее, но совершенно очевидно, что уже в период проведения Детройтского Собора в Америке об указе Патриарха знали, о чем совершенно недвусмысленно свидетельствуют соборные постановления, где среди прочего мы читаем:

«1. Признать, что Владыка митрополит Платон может быть уволен из епархии только в законном порядке и не иначе, как с согласия избравшей его паствы;

2. Признать, что распоряжение Патриарха, если оно даже и состоялось, не может быть исполнено, как выходящее за пределы его власти, могущее быть только назначенным по суду и, очевидно, вынужденное;

3. Просить сыновне владыку митрополита Платона отнюдь епархии не оставлять, а пребывать на ней единодушно избранным архипастырем и правящим епископом, доколе Господь даст ему силу к служению Американской Церкви...» (Русская Православная Церковь... 1954: 13).

Хотя митрополит Платон, явно из тактических соображений, от Собора дистанцировался, едва ли ему не были известны во всей полноте его постановления.

Возможно, что публикация в «Известиях» указа Патриарха в конечном счете и спровоцировала проведение Собора именно в 1924 г., спустя несколько месяцев после его подписания, но почва к провозглашению американской автокефалии готовилась задолго до этого, и явно не последнюю роль сыграла здесь политика карловацкого Синода. И после Детройтского собора митрополит Платон еще пытался сохранить дипломатические отношения со Сремскими Карловцами, тем более, что в то время в Америке у него начинаются судебные процессы с живоцерковниками из-за храмов и церковного имущества. В такой обстановке изоляция, которая могла возникнуть в результате провозглашения автокефалии, для Платона была крайне опасна. Детройтские постановления до времени будут положены «под сукно», но и отменить их, несмотря на категорические требования карловчан, американский митрополит откажется. Окончательный разрыв отношений с Архиерейским Синодом произойдет в 1926 г., и детройтские постановления сыграют здесь роль «мины замедленного действия». Правда, и после 1926 г. отношения между Американской церковной автономией и Зарубежной Церковью будут непросты и неоднозначны, но об этом уже следует говорить особо.

ЛИТЕРАТУРА

Акты Святейшего Тихона Патриарха Московского и всея России, позднейшие документы и переписка о каноническом преемстве высшей церковной власти 1917–1943.

1994 Сб. в двух частях / Сост. М. Е. Губонин. – М.
Евлогий (Георгиевский), митр.

1994. *Путь моей жизни.* – М.
- Митрофанов Г., свящ.
1995 *Русская Православная Церковь в России и в эмиграции в 1920-е годы: К вопросу о взаимоотношениях Московской Патриархии и русской церковной эмиграции в период 1920 – 1927 гг.* – СПб.
- Поспеловский
1995 *Русская Православная Церковь в XX веке.* – М.
- Поспеловский
1996 *Православная Церковь в истории Руси, России и СССР: Учебное пособие.* – М.
- Русская Православная Церковь в Северной Америке.*
1954 Историческая справка. Jordanville, N.Y.
- Цыпин В.
1998 *Русская Православная Церковь: 1925–1938.* – М.

ЧТО У ГОЛОДНОГО НА ЯЗЫКЕ?

П. А. Клубков

Язык – система функциональная. Из этого, более, чем тривиального, утверждения вытекают некоторые следствия, на которые имеет смысл обратить специальное внимание. Речь, в частности, может идти о том, что разные типы дискурса характеризуются разным функциональным содержанием. Понятно, например, что телефонные разговоры перегружены языковыми средствами, обслуживающими фатическую функцию (функцию установления контакта) – все эти многочисленные *алло, да, угу* призваны дать собеседнику понять, что связь не нарушена, что телефон работает нормально и вы его слышите.

Легко, впрочем, заметить, что гипертрофия этой функции характерна и для «языка любви», что проявляется в частотности и многовариантности разнообразных ласковых обращений*, «воркования» (– Ты меня любишь? – Люблю, а ты меня? – Да, а как ты меня любишь? и т. д.).

Значительные изменения функциональной структуры дискурса с неизбежностью возникают в ситуациях напряженной работы и вынужденного безделья, в длинной очереди к врачу и в купе поезда дальнего следования, в туристском походе и на похоронах. Совершенно очевидно, что и голод тоже очень сильно влияет на человеческую речь, а это влияние, несомненно, отливается в какие-то языковые формы. Если «язык любви» давно осознан не только как поэтический штамп, но и как лингвистический объект, то, видимо, с не меньшим основанием можно говорить и о «языке голода».

Голод, настоящий голод, в результате которого люди умирают, порождает настолько существенные сдвиги в психике, а значит и в речи, что их изучение выходит за пределы собственно лингвистики. Здесь пойдет речь не о клинических случаях деформации психики и, соответственно речи, а о том, что происходит с речью разумных и трезвых людей под влиянием недоедания, голода. Дневники и воспоминания людей, переживших голодное время (в т. ч. и «простых» и не очень грамотных), документальные и художественные тексты дают нам возможность вычленить круг языковых явлений, характерных для этой ситуации. Не ставя перед собой задачи сколько-нибудь широкой демонстрации материала, я попытаюсь выделить наиболее существенные особенности «голодного языка», ограничившись лишь несколькими примерами.

Сытый и голодный говорят на разных языках. Коммуникативный барьер, существующий между ними, многократно описан в мемуарных и художественных текстах, но, кажется, не обсуждался в лингвистической

* Повышенная частотность обращения характерна также для «наивных писем», т. е. для писем носителей просторечия. Семиотический смысл этого явления вскрывается в книге: Скорородова 1972: 320.

литературе. Между тем, пословица «сытый голодного не разумеет» может рассматриваться и как лингвистическое суждение.

Среди специфических особенностей «языка голода» можно выделить два связанных между собой круга явлений: клише и стереотипы. Клише – воспроизводимая речевая единица – слово, выражение, паремия. Стереотип – стандартное представление о чем-либо, стандартное понимание языкового выражения, включающее в себя весь набор актуальных для говорящих коннотаций (ср. стереотип холостяка, немца, генерала). Связь этих явлений проявляется не только в типографском происхождении обоих терминов, но и в их внутреннем содержании. И клише, и стереотипы представляют собой воспроизводимые семантические комплексы в синтагматике (клише) или в парадигматике (стереотипы).

Клише заметнее, чем стереотипы, но и те, и другие в равной степени специфичны для ситуативно и функционально обусловленных вариантов языка, в том числе и для того варианта, который реализуется в ситуации голода.

Оппозиция голодный / сытый не исчерпывается противопоставлением двух физиологических состояний. Она имеет и социальное содержание, которое в предельно упрощенном виде можно сформулировать как противопоставление *сытых верхов голодным низам* («миру голодных и рабов»).

Именно это делает иногда общение голодного с сытым столь затруднительным. В «Голоде» К. Гамсуна многократно повторяется одна и та же ситуация: герой, стараясь «сохранить лицо» постоянно делает вид, что не голоден, что у него все в порядке. Попросить – значит стать нищим, попрошайкой. Даже просто признать себя голодным, значит признать свой низкий социальный статус.

Существенно, при этом, что герой Гамсуна ходит среди сытых людей. Когда голод становится массовым, человек уже не скрывает его. Но обратиться с прямой просьбой все равно очень трудно. Не попросить, а дать понять окружающим, что голоден. Тогда они, возможно, поделаются.

Постоянно ощущаемый дискомфорт накладывает свой отпечаток на содержание и интонации речи: «У кого что болит, тот о том и говорит», «Голодной куме все хлеб на уме». Доминирующая модальность языка голода – завуалированная просьба. Можно, например, попросить продать, а не дать бесплатно. У собеседника при этом есть коммуникативная лазейка – он может не понять просьбы, а на вопрос о возможности продажи спокойно ответить отказом. В воспоминаниях Р. В. Иванова-Разумника есть поразительный эпизод. Когда мемуариста арестовала петроградская ЧК, его должны были отправить в Москву скорым поездом, но по недоразумению он вместе с конвоирами оказался в «почтово-пассажирском», который шел до Москвы пять суток. Конвоиры, спокойно поедавшие свои запасы, отказались продать Иванову-Разумнику еды и с удивлением смотрели, как он несколько суток подряд обходится кипятком с одним-двумя леденцами. Лишь когда над этими простыми людьми нависла угроза наказания за то, что они чуть не заморили арестанта голодом, они наконец сообразили, что что-то не так: «Барин, вы нас не выдавайте, ведь это мы по глупости... Сами вы, барин, не просили, а нам и

невдомек было...» (Иванов-Разумник 1994: 176). Получается, что конвоиры готовы были поделиться, но только в ответ на прямую просьбу, которая для интеллигентного арестанта была просто немыслима.

Думается, что именно модальный сдвиг в сторону косвенной, завуалированной просьбы объясняет такую характерную особенность «голодной речи», повышенная частотность уменьшительных суффиксальных образований, диминутивов.

Отчасти использование диминутивов мотивируется реальными размерами порций, кусочков: «У меня остались на 2 дня три порции мяса по 50 гр., т. е. 3 котлетки» (Болдырев 1998: 25). В то же время, по ощущению самих говорящих, в них отражается особое едва ли не суеверное отношение к пище: «Хлеб теперь называют только хлебушко и хлебец. Не забыть лица папы, когда он брал свой кусочек хлебушка, чуть подсушенный на буржуйке, в ладошку и нюхал его, закрыв глаза, и потом поворачивал к нам лицо и как-то ясно и нежно улыбался: “Как хорошо пахнет хлебушко-то!”» (Нератова 1996: 47).

Представляется, однако, существенным то обстоятельство, что диминутивы вообще характерны для речевых актов, выражающих смягченную или косвенную просьбу. Ср. характерные формулировки при обращении к продавцу: *полкило колбаски, баночку растворимого кофе* и т. п. Впрочем, диминутивы и в других ситуациях служат одним из средств «вежливости» (Подождите минуточку и пр.). Понятно, что эти языковые средства обладают вполне определенным социолингвистическим статусом, но этот статус не отменяет содержательного их смысла. Диминутив смягчает просьбу, превращает приказ в просьбу. «Для просторечия-2 характерно использование диминутивов типа огурчик, номерок, документики, газировочка... как выражение своеобразно понимаемой вежливости». «Такие формы обычно употребляются при обращении к собеседнику и сравнительно редко – в речи, не имеющей индивидуального адресата (ср. рассказ, размышления вслух и т. п.)» (Крысин 1989: 64). Голод приводит к тому, что эта просторечная черта незаметно для говорящих распространяется за пределы круга носителей просторечия.

Постоянное преодоление чувства неловкости порождает многочисленные иносказания, специфическую языковую игру. Всевозможные эрзацы и имитации получают шуточные названия: «паровозный жир», «лебединый паштет» (из лебеды), «шашлык по-ленинградски» (нанизанные на прутик кусочки хлеба, подкопченные в дыму буржуйки) и т. п. Червивые сухие овощи приобретали в разговорах сотрудников учреждения, в которое их привозили в качестве пайка, созвучное название «сухие сволочи» (Финк 1926: 27).

Слово «авоська», тоже, судя по всему представляет собой результат этой голодной языковой игры. Как пишет Л. Боровой, оно «родилось не где-нибудь, а именно в коридорах Ленинградского Дома ученых в голодные годы, когда там выдавали «акпайки». В этих коридорах вообще процветало тогда замечательное в своем роде, мрачное, злорадное или самозлорадное, но очень ученое

словотворчество, «авоська» и в новом предметном значении была для этих людей особого рода развитием старого, русского «авоська» (Боровой 1963: 177).

Нетрудно выделить целый лексический пласт, описывающий рацион голодного человека. Среди этих слов бросаются в глаза прежде всего те, которые означают продукты, в обычной ситуации в пищу практически не употребляемые: жмых, дуранда, шрот, лебеда и т. п.. Заметим, что это означает, по сути дела изменение лексического значения, во всяком случае на коннотативном уровне, на уровне стереотипов. Съедобность – существенный признак лебеды и дуранды, хотя этот признак и не отмечается «сытыми» словарями. Длительное господство имитаций актуализирует идентифицирующие тривиальные компоненты номинации: красная (черная) икра – настоящая, не баклажанная и не кабачковая, натуральный кофе, мясные котлеты и т. п.

Менее заметно другое: видовые номинации продуктов питания вытесняются родовыми. Для голодного человека продукты питания обладают большей взаимозаменяемостью, чем для сытого. Сама по себе многоуровневая и детальная номенклатура продуктов питания свидетельствует о сытости: салями, сервелат, пармезан, бри и т. п. (ср. колбаса, сыр, масло / мясное, молочное, мучное / еда).

Частные номинации вытесняются гиперонимами. «Верхним видом» оказывается слово «продукты», тем более значимое, что оно слабо осознается в качестве «голодного слова»*. «Продукты» – это не только название магазина, но и цель похода по магазинам, речь идет о том, чтобы купить «какие-нибудь продукты», т. е. что-то съестное. Продукты *распределяются*, их *выдают* по карточкам или талонам, они являются объектом *доставания* /завоза и т. п. Во всех подобных сочетаниях продукты – средство выживания, а не предмет гастрономических изысков. Нехватка их естественно рассматривается как результат чьих-то злонамеренных действий, а это ставит перед властью задачу направить недовольство в нужную сторону: «Мы, прежде всего, как передовая часть трудовой интеллигенции должны понять причины, вызвавшие уменьшение пайка, мы все должны ознакомиться с воззванием Губернского совета профессиональных союзов («Уральский рабочий» № 47 от 2 марта), мы должны проявить максимум бодрости и выдержки, мы каждому трудящемуся, который поддается панике, должны толково разъяснить, почему жена рабочего этот месяц будет получать 14 фунтов муки, в письмах своих к родным мы должны призвать их на помощь, должны доказать, что если они поддерживают кулаков, белогвардейских офицеров, то голодаем от этого мы, голодают дети, голодают их братья-рабочие и крестьяне Москвы и Петрограда» (Топливо и продовольствие 1921: 3–4). Языковые привычки голодного времени сохраняются довольно долго. Одна моя пожилая родственница по сей день иногда называет масло «жирами» (*pluralia tantum*).

* В контексте разнообразных голодных шуток, там, где гипероничность «голодного языка» осознается, используется скорее слово «еда» (вспомним, например, известную акцию «Похороны еды» в конце 1980-х в Москве).

В «языковых играх» и шутках голодного времени тоже можно отметить гиперонимизацию: Витамин М (масло, мясо, молоко, мыло); витамин Ш (шало, сахар, спирт).

Как и диминутивы, гиперонимы распространяются и за пределы сферы питания. Не только «жиры» вм. масло (сливочное, подсолнечное, оливковое, вологодское, бутербродное и пр.), маргарин, сало, жир, но и мануфактура – слово, которым в периоды «трудностей» обозначались ткани и все, что из них можно изготовить. Можно предположить, что канцеляризация разговорной речи, одним из проявлений которой является употребление родовых названий вместо видовых (зеленый массив вм. роща, парк, сад, головной убор вм. шапка, кепка, берет, шляпа) сама по себе порождена голодом и дефицитом.

Голодное или полуголодное существование порождает представление об идеале, о хорошей, завидной жизни, которое вербализуется в терминах частных номинаций. Определенные блюда, «продукты питания» становятся своего рода символами неправдоподобно сытой жизни. Осетрина с хреном, икра (красная и черная), красная рыба, омары, фрикасе, бланманже, устрицы – все это часто фигурирует в контекстах типа «А вот фрикасе я для тебя не приготовила» или «Какой разборчивый! Может быть тебе подать судака орли под соусом тартар?». Далее следуют разве что рагу из соловьиных язычков и птичье молоко.

Когда кончается период голода или недоедания, возникает неистребимое желание обозначить границу: теперь не то, теперь мы можем позволить себе «разносолы, деликатесы, разные изыски»:

Прежде ели мы невкусно, –
Вспоминать об этом грустно.
Нынче новый век пришел.
Все у нас едят на славу
И хотят иметь по праву
Самый вкусный разносол.

В. Лебедев-Кумач. Песенка поваров (1937).

В конце 1930-х гг. продовольственным магазинам высшей и первой категории было присвоено имя «Гастроном». Демонстративная сытость и изобилие нуждались в каком-то словаре, и он был выработан. Некоторые продукты приобрели в глазах населения и партийного начальства символическое значение. Им уделялось особое внимание. Как рассказывал А. И. Микоян, «товарищ Сталин сказал, что стахановцы сейчас зарабатывают много денег, много зарабатывают инженеры и другие трудящиеся. А если захотят купить шампанского, смогут ли они его достать? Шампанское – признак материального благополучия, признак зажиточности» (Книга о вкусной и здоровой пище 1955: 80).

Но язык демонстративной сытости, в сущности, лишь другая сторона языка голода.

ЛИТЕРАТУРА

- Болдырев А. В.
1998 *Осадная запись* (Блокадный дневник). – СПб.
- Боровой Л. Я.
1963 *Путь слова*. – М.
- Иванов-Разумник Р. В.
1994 'Тюрьмы и ссылки'. *Мера*, 1994, № 1.
- Книга о вкусной и здоровой пище.
1955 – М.
- Крысин Л. П.
1989 Социолингвистические аспекты изучения современного русского языка. – М.
- Нератова Р. И.
1996 В дни войны: Семейная хроника. – СПб.
- Скороходова О. И.
1972 Как я воспринимаю, представляю и понимаю окружающий мир. – М.
- 'Топливо и продовольствие'
1921 *Студент-рабочий*: Орган рабочего факультета Уральского Государственного Университета, № 2 , 15 февраля
- Финк В.
1926 *Рассказы ненужного человека*. (Мемуары 20-го года). – Л.

Славянские чтения

I

Ред. Ф. П. Федоров

Даугавпилс-Резекне, 2000.

Формат 60×90^{1/16}. Печать офсетная. Бумага офсетная 70 г/м². Гарнитура «Таймс». Печатных листов 14^{1/2}. Тираж 300 экз. Заказ № 886. Типография ООО «Latgales druka», ул. Базилицас, 28, г. Резекне, LV-4601, Латвия.

Издательство Латгальского культурного центра, а. я. 16, г. Резекне, LV-4601, Латвия.
Телефон 46 22298.

Регистрационное удостоверение издательской деятельности № 2-0131.
Руководитель издательства Я. Элкснис

ISBN 9984-539-86-5
ISSN 1407-7817

